

Emancipatie van de smaak

Cultuurparticipatie via sociaal-artistieke projecten

Als onderdeel van armoedebestrijding worden in Vlaanderen sinds 1996 sociaal-artistieke projecten opgezet. Inmiddels ligt het gevaar op de loer dat wat bedoeld is als emancipatie, ontaardt in paternalisme. Om cultuurparticipatie te bevorderen en cultuur te democratiseren moeten andere smaakculturen dan de dominante worden geherwaardeerd.

Dat cultuurparticipatie kan worden gebruikt als middel om de situatie van mensen die in armoede leven te verbeteren, is een van de nieuwe inzichten die het in 1994 verschenen *Algemeen Verslag over de Armoede (AVA)* opleverde. Het AVA leidde in heel Vlaanderen tot het opzetten van sociaal-artistieke projecten: projecten waarbij er een intense samenwerking bestaat tussen de sociale en de artistieke sector, om mensen die in een achterstandssituatie leven, een mogelijkheid te bieden deel te nemen aan het culturele leven van de maatschappij. Zowel uit internationaal (Matarasso 1997) als uit nationaal onderzoek (Demeyer en Van Regenmortel 1998) blijkt dat deelnemers aan de projecten heel wat positieve effecten melden, die door Matarasso zijn opgedeeld in zes gebieden: persoonlijke ontwikkeling, sociale cohesie, empowerment van de gemeenschap en van zelfbeschikkingsrecht, beeldvorming (van de buurt) en identiteit, verbeelding en visie en gezondheid en welzijn. Generaliserend kan men stellen dat deelname aan de projecten een positieve impact heeft op het welbevinden van het individu en van de gemeenschap waarin het project zich afspeelt.

Het succes van de projecten is mede te danken aan het feit dat ze zich vrij snel hebben kunnen legitimeren en plaatsen binnen een armoedebestrijdingskader. Het gaat met name om het kader dat geboden wordt door de visie van Vranken e.a. van de Onderzoeksgroep Armoede, Sociale uitsluiting en de Stad (OASeS) van de Universiteit Antwerpen. Deze benadering wordt in Vlaanderen het meest gebruikt. Armoede wordt daarin beschouwd als een specifieke, namelijk meervoudige vorm van sociale uitsluiting. Het is 'een netwerk van sociale uitsluiting dat zich uitstrekt over meerdere gebieden van het individuele en collectieve bestaan. Het scheidt de armen van de algemeen aanvaarde leefpatronen van de samenleving. Deze kloof kunnen ze niet op eigen kracht overbruggen' (Vranken 2001, 43). Er wordt gesproken over armoede wanneer de uitsluiting zich in verschillende domeinen voordoet: uitsluiting van arbeid, van inkomen, van de huisvestingsmarkt, van sociale participatie en van het culturele leven. Focussen op één van deze aspecten zou betekenen dat de multi-aspectualiteit van armoede niet voldoende wordt erkend. Volgens Vranken moeten armoedebestrijding en bestrijding van sociale uitsluiting dan ook gelijktijdig gebeuren in verschillende domeinen. Het domein 'cultuur' wordt hier op basis van gelijkwaardigheid naast andere domeinen geplaatst. In

combinatie met het feit dat de armen in het AVA de wens hebben geuit deel te nemen aan het culturele leven van de samenleving, heeft dat geleid tot deze nieuwe manier van werken met achtergestelde en uitgesloten groepen.

In de loop van de jaren hebben zich in de sociaal-artistieke projecten enkele verschuivingen voorgedaan (onder meer in doelgroep, focus en kunstvorm) waaraan verschillende valkuilen verbonden zijn. De belangrijkste hangt samen met de discussie over emancipatie en paternalisme: de projecten zijn bedoeld om de doelgroep te emanciperen, maar door verschuivingen op het niveau van de initiatiefnemers bestaat de kans dat ze steeds vaker gedwongen worden de dominante culturele symbolen over te nemen. De sociaal-artistieke projecten zijn echter bij uitstek geschikt om mensen die daarvoor eerder de kans niet hebben gekregen, alsnog eigen culturele symbolen te laten ontwikkelen. Dit betekent dat ook smaakculturen buiten de dominante cultuur – en analoog daaraan – de kans krijgen zich te ontwikkelen. We zullen zien dat een niet-hiërarchische benadering van culturele systemen, zoals die past in het cultuurfilosofische kader van de Amerikaanse cultuursocioloog Gans, de mogelijkheid biedt om de spanning tussen emancipatie en paternalisme te omzeilen.

Culturele uitsluiting

Het hoofddoel van het AVA was ‘het formuleren van concrete aanbevelingen en voorstellen (...) ten behoeve van het beleid inzake de armoedebestrijding’. Het AVA is totstandgekomen doordat mensen die in armoede leven en mensen die beroepsmatig met armoede en uitsluiting te maken hebben, een dialoog met elkaar aangingen. Het verslag is niet gebaseerd op cijfermateriaal dat door wetenschappelijk onderzoek werd vergaard, maar op materiaal dat in de loop der jaren verzameld werd door verenigingen waar armen het woord nemen, getuigenissen naar aanleiding van de onderzoeksopdracht en getuigenissen opgetekend tijdens dialoogwerkgroepen, seminars en studiedagen. Volgens het AVA betekent culturele uitsluiting voor de armen een grotere uitsluiting dan de economische uitsluiting (AVA 1994, 295). Culturele uitsluiting raakt hen in hun wezen, in hun zijn, daar waar de economische uitsluiting enkel betrekking heeft op externe aspecten van het leven. Tot dan toe hadden de hogere lagen van de maatschappij, onderzoekers en beleidsactoren hier nauwelijks bij stilgestaan.

De Koning Boudewijnstichting, een onafhankelijke stichting die ernaar streeft de levenssituatie van de bevolking te helpen verbeteren via projecten in domeinen als huisvesting, samenlevingsopbouw, kinderrechten en cultuur, heeft naar aanleiding van het AVA het programma ART23¹ gelanceerd. Zowel in 1996 als in 1998 deed de stichting een oproep aan de culturele en de sociale sector om sociaal-artistieke projecten te organiseren. Aan de oproepen werd in zo grote mate gevolg gegeven dat in 2000 de toenmalige minister Bert Anciaux van Cultuur, die zich zorgen maakte om de cultuurparticipatiecijfers, een reglement opstelde voor de financiering van deze sociaal-artistieke projecten. Zo wilde hij meer groepen de mogelijkheid bieden deel te nemen aan het culturele leven van de samenleving. Het reglement heeft een experimenteel karakter: in de loop van de drie jaar waarin het van kracht is, kan het indien nodig worden bijgestuurd. Na drie jaar wordt geëvalueerd of het reglement in een nieuw decreet wordt gegoten dan wel wordt ingepast in bestaande decreten.

Culturele uitsluiting betekent voor de armen een grotere uitsluiting dan economische uitsluiting

1. De naam van het programma verwijst naar het grondwetsartikel waarin het recht op deelname aan cultuur voor elke burger wordt gegarandeerd.

Heel wat projecten die niet werden gehonoreerd, werden toch uitgevoerd met middelen uit andere kanalen of met eigen middelen

Bij de eerste, nationale oproep van de Koning Boudewijnstichting in 1996 stelden 354 projecten zich kandidaat voor een financiële ondersteuning: 98 Nederlandstalige en 256 Franstalige. Dit grote aantal Franstalige projecten wordt verklaard door het feit dat vele projecten in het Brusselse hoofdstedelijke gewest het Frans als voertaal hanteren. In totaal genoten 92 projecten financiële ondersteuning. Bij de tweede oproep, die enkel gericht was op Vlaamse projecten, reageerden 72 projecten, waarvan er 18 financiële ondersteuning kregen. Bij de eerste financieringsronde (oktober 2000) van het experimentele reglement werden 22 projecten financieel ondersteund, van de andere financieringsronden bestaan geen gegevens. Heel wat projecten die niet gehonoreerd werden, werden nadien toch nog uitgevoerd met middelen uit andere kanalen of met eigen middelen. Uit onderzoek naar de eerste ART23-projecten blijkt dat één derde van de projecten met maximum 10 deelnemers werkt, ongeveer de helft tussen de 10 en de 30 deelnemers bereikt, en amper een vijfde met meer dan 30 deelnemers werkt (Demeyer en Van Regenmortel 1998, 21).

Diversiteit

De sociaal-artistische projecten zijn inhoudelijk zeer gevarieerd. Het initiatief wordt genomen vanuit verschillende hoeken, gaande van de kunst- en culturele sector via de sociaal-culturele naar de sociale sector. Daarnaast gebruikt men verscheidene kunstvormen: de podiumkunsten komen het vaakst voor, maar men vindt ook projecten die werken via beeldende kunst, multimedia, literatuur, muziek, fotografie of een combinatie van twee of meer kunstvormen. De projecten variëren ook in de beoogde doelgroep. Vaak staan jongeren centraal binnen de projecten; daarnaast werkt men met kinderen, ouderen, allochtonen en gemengde doelgroepen door de geografische afbakening van een buurt of wijk. Diversiteit is er verder in de doelstellingen die via het project worden nagestreefd: enerzijds zijn er projecten die sterk naar een artistiek product toe werken, anderzijds streeft men vaak naar een mix van sociale en artistieke doelstellingen, en een aantal projecten focust zich voornamelijk op sociale doelstellingen, zoals het versterken van het individu en de groep.

Vanuit een kunsteducatief standpunt kunnen de projecten worden onderverdeeld in 'productieve' en 'receptief-reflexieve' projecten (Elias 2002, 320). Het verschil zit in de handelingsverhouding tot het object: bij de productieve projecten gaan de deelnemers zelf aan de slag met materiaal en komen tot een eigen artistieke creatie. Een vaak gebruikte vorm hierbij is het aan de hand van verhalen van de deelnemers bewerken van bekende theaterstukken of het zelf schrijven en op de planken brengen van een theaterstuk. De deelnemers aan de receptief-reflexieve of 'toeleidings'projecten zijn toeschouwers van culturele objecten die door anderen zijn gecreëerd; het gaat hier bijvoorbeeld om museum- en theaterbezoek. Ook zijn er projecten die deze twee manieren om met kunst en het artistieke om te gaan, combineren. Zo kan men bijvoorbeeld in eerste instantie zelf beeldend te werk gaan om vervolgens in een museum te kijken hoe bekende kunstenaars dat doen.

Volgens het Hoger Instituut voor de Arbeid (HIVA, een onderzoekscentrum verbonden aan de Katholieke Universiteit Leuven) moet aan vier voorwaarden worden voldaan,

wil men kunnen spreken van een sociaal-artistiek project. Er moet sprake zijn van een artistiek proces dat creativiteit, verbeelding en confrontatie genereert en dat verband houdt met cultuur in enge zin: kunst met een grote of kleine K. Ook moet er sprake zijn van een sociaal proces dat sociale en culturele ongelijkheden in de samenleving aan het licht brengt. Verder moeten sociale en culturele actoren op deskundige en grensoverschrijdende wijze samenwerken. Tot slot moeten de deelnemers, personen in een situatie van kansarmoede en sociale en/of culturele uitsluiting, op directe wijze bij de projecten worden betrokken (Demeyer en Doms 2001, 21).

De verhouding tussen sociaal-artistieke projecten en toeleidingsprojecten blijft een heikel punt. In de omschrijving van het HIVA worden toeleidingsprojecten niet eenduidig als 'sociaal-artistieke' projecten beschouwd. Daarin is immers het productieve element belangrijk, dat echter niet aanwezig is in de toeleidingsprojecten. Daartegenover staat de omschrijving die van de sociaal-artistieke projecten gegeven wordt in het reglement voor de financiële ondersteuning van sociaal-artistieke projecten: 'Sociaal-artistieke projecten zijn laagdrempelige werkingen waar collectieve processen opgezet worden met groepen en individuen die zich in een situatie van (sociaal-)culturele achterstelling bevinden met culturele ongelijkheid als gevolg; begeleid door deskundige kunstenaars en educatieve, culturele of sociale werkers met als doelstelling om via participatie en/of toeleiding naar de kunsten, de emancipatie en integratie van de doelgroepen te bevorderen, en hun culturele competentie te verhogen waarbij het artistieke werk zowel het middel als een element van het beoogde doel kan zijn.' In deze definitie wordt duidelijk gewag gemaakt van drie methoden waarop men sociaal-artistiek te werk kan gaan: 'via participatie en/of toeleiding naar de kunsten'.

Een eenduidig antwoord geven op de vraag wat de sociaal-artistieke projecten nu precies zijn, is onmogelijk, zeker gezien de experimentele fase waarin men zich nog steeds bevindt. Voorlopig nemen we de term sociaal-artistieke projecten als overkoepelende benaming voor zowel de projecten waarin men in een productieve verhouding tot het object kunst staat als de projecten die een receptief-reflexieve handelingsverhouding tot kunst hebben. Waarover men het in beide omschrijvingen wel eens is, is de samenwerking tussen sociale en culturele actoren. Om de kwaliteit van het eindproduct te bewaken is de begeleiding van een cultureel werker of een kunstenaar noodzakelijk; om het sociale proces te begeleiden doet men een beroep op een sociaal werker. Ook de intensieve betrokkenheid van mensen in een situatie van sociale en culturele achterstelling komt in beide omschrijvingen naar voren. In elke stap van het proces wordt intensief overleg gepleegd met de doelgroep, liefst vanaf het moment dat het project uitgedacht wordt, vaak vanaf het moment dat de financiële middelen voorhanden zijn.

De samenwerking die binnen de sociaal-artistieke projecten ontstaat tussen verschillende sectoren, is een voortdurend zoeken naar een broos evenwicht. De sociale sector staat vaak argwanend tegenover een samenwerking met de culturele sector uit angst dat er te weinig rekening wordt gehouden met de deelnemers en dat de artistieke benadering de overhand krijgt. De culturele sector ziet er met argusogen op toe dat het artistieke niet onderdoet voor een sociale benadering. Wanneer het echter tot een constructieve samenwerking komt, ontstaat er een nieuwe dynamiek waarbij via het medium kunst sociale en culturele problematieken overwonnen kunnen worden.

Cultuurparticipatie in Vlaanderen

In 1998 hebben Jacobs en Stoffelen onderzoek gedaan naar cultuurparticipatie in Vlaanderen in 1994-1995. Het begrip cultuur vatten zij ruim op. In hun studie vallen niet alleen de traditionele culturele activiteiten, oftewel de schone kunsten, onder het begrip 'cultuurdeelname'. De culturele activiteiten delen zij op in drie categorieën: kunstzinnige activiteiten, sportactiviteiten en het commerciële uitgaansleven. Binnen de verschillende categorieën van culturele activiteiten wordt niet gedifferentieerd naar de aard van de activiteit. Onder theaterbezoek vallen zowel amateurtheater als professioneel theater, bij de bioscoopfilms zowel commerciële als vernieuwende films, en bij concertbezoek is er geen onderscheid tussen klassieke muziek en populaire muziekgenres. Dit maakt het wat lastig om per activiteit gedifferentieerde conclusies te trekken. Maar grosso modo blijkt uit de onderzoeksresultaten van Jacobs en Stoffelen dat hoe hoger de opleiding en daaruit volgend de beroepsstatus en het inkomen zijn, hoe hoger de deelname aan culturele activiteiten is. Mensen met een lager opleidingsniveau nemen aan verschillende soorten culturele activiteiten niet of nauwelijks deel. Voor dit artikel is uitsluitend gekeken naar de categorie 'kunstzinnige activiteiten'.

Bioscoopbezoek heeft een hoge participatiegraad: 42,5 procent van de Vlamingen is in 1994-1995 naar de bioscoop geweest. Voor bioscoopbezoek zijn de verschillen tussen sociaal-economische klassen minder extreem dan bij andere kunstzinnige activiteiten. Bovendien is het aanbod van films zeer groot, waardoor iedereen wel iets van zijn gading vindt. Wellicht zijn het toegenomen aanbod en de vernieuwing van het filmzalenbestand een verklaring voor de sinds 1983 flink gestegen algemene participatiegraad voor bioscoopbezoek: van 32 naar 52,3 procent (Jacobs en Stoffelen 1998, 39-40). Toch zijn er nog grote verschillen in participatiegraad als wordt gekeken naar het opleidingsniveau. Hoewel de auteurs de drempel naar de bioscoop vrij laag noemen, ging 89,2 procent van de mensen met een zeer laag opleidingsniveau (geen of alleen lager onderwijs) niet naar de bioscoop in 1994-1995. Naarmate het opleidingsniveau stijgt, daalt de niet-participatiegraad. De cijfers met betrekking tot de beroeps categorie² geven een minder duidelijk beeld: van de arbeiders ging 46 procent minstens eenmaal naar de bioscoop, van de bedienden 59,9 procent en van de zelfstandigen 49,6 procent. Wel bleek er duidelijk een verband tussen het gezinsinkomen en bioscoopbezoek: hoe hoger het gezinsinkomen, hoe hoger het deelnemingspercentage. Bij de laagste-inkomensgroep ligt dat op 16,8 procent.

Voor theater- en balletvoorstellingen ligt de participatiegraad duidelijk lager: slechts een kwart van de Vlamingen woonde in het onderzochte jaar een theater- of balletvoorstelling bij. De invloed van het opleidingsniveau doet zich sterk gelden: de kloof tussen hoog- en laagopgeleiden doet zich voor in alle leeftijdscategorieën. Ook binnen beroeps categorieën zijn er significante verschillen te zien: hoogopgeleide arbeiders en bedienden gaan vaker naar het theater dan mensen uit dezelfde categorieën met een lage opleiding. Bij het laagste opleidingsniveau heeft slechts 8,7 procent van de respondenten minstens één keer in 1994-1995 een theater- of balletvoorstelling bezocht, bij het hoogste opleidingsniveau is dat 45,5 procent. Het zijn voornamelijk bedienden die theater- en balletvoorstellingen bezoeken (41,9 procent). De participatie onder zelfstandigen en arbeiders bedraagt respectievelijk 34,2 en 14 procent. Wanneer we naar het inkomen kijken, zien we opnieuw grote verschillen: van de laagste inkomensgroepen

2. De officiële Vlaamse beroeps-categorieën zijn de arbeiders, de bedienden (hoofd-arbeiders) en de zelfstandigen.

(minder dan 40.000 frank – 1000 euro – per maand is 12,7 procent naar een theater- of balletvoorstelling geweest, van de hoogste inkomensgroepen (meer dan 120.000 frank – 3000 euro) 45,7 procent.

Hoewel het begrip ‘concertbezoek’ ruim kan worden ingevuld, blijkt slechts ruim 36 procent van de Vlaamse bevolking minstens eenmaal per jaar aan deze activiteit deel te nemen. Naarmate men jonger is en een hoger opleidingsniveau heeft, stijgt de deelname aan concerten. Bij het laagste opleidingsniveau geeft slechts 13,4 procent van de respondenten aan minstens eenmaal een concert te hebben bezocht. Bij de hoogst opgeleiden is dat 59,6 procent. Wat beroepscategorie betreft zijn bedienden met 53,6 procent de meest frequente deelnemers, gevolgd door zelfstandigen (43,1) en arbeiders (30,3). Het inkomen heeft ook een grote invloed op de deelname aan concertbezoek. In de laagste inkomensklasse is de niet-participatiegraad 82,8 procent, bij de hoogste inkomensklasse is deze gedaald naar 35,4 procent.

Ten slotte het museum- en tentoonstellingsbezoek. Bijna 43 procent van de Vlamingen heeft in de onderzoeksperiode minstens eenmaal een tentoonstelling of museum bezocht. Ook hier speelt de opleiding een belangrijke rol. Van het laagste naar het hoogste opleidingsniveau stijgt het bezoek van 18,5 naar 67,2 procent. Ook hier zijn de bedienden met een participatiegraad van 59,2 procent weer het sterkst vertegenwoordigd van alle beroepscategorieën. Zelfstandigen en arbeiders komen tot een deelnamepercentage van respectievelijk 45,4 en 30,1. Verder zien we met betrekking tot het gezinsinkomen een gelijksoortige trend als bij de andere culturele activiteiten: hoe hoger het inkomen, hoe groter het percentage deelnemers. Van de hoogste inkomensgroep bezocht 70,8 procent minstens eenmaal een museum of tentoonstelling, van de laagste inkomensgroep 22,1 procent.

Deze cijfers illustreren de theorie die de Nederlandse socioloog Ganzeboom heeft ontwikkeld mede aan de hand van surveyonderzoek, waarbij opleiding als belangrijkste factor geldt voor cultuurdeelname en geld pas als vierde factor.³ Een nadeel van surveyonderzoek is dat bepaalde groepen in de samenleving, met name mensen die in armoede leven, meestal niet worden bereikt, omdat ze vaak ontbreken in de administratieve bestanden die gebruikt worden om steekproeven te trekken of omdat gegevens over hen niet juist zijn (Vranken e.a. 1996, 19). Ganzebooms conclusie dat de financiële factor het minst belangrijk is, geldt waarschijnlijk niet voor deze groep. We kunnen veronderstellen dat het geldbudget inderdaad niet zo belangrijk is tot een bepaald minimum en dat dit belang toeneemt wanneer men onder dit minimum zit. Onder deze groep zou nader onderzoek moeten worden uitgevoerd om deze hypothese te toetsen. De cijfers van Jacobs en Stoffelen laten zien dat de mensen met het laagste opleidings- en inkomensniveau nauwelijks deelnemen aan verschillende culturele activiteiten. De sociaal-artistieke projecten zijn een middel om deze mensen alsnog te betrekken bij het culturele leven van de samenleving.

Valkuilen

We zagen al dat de ART23-projecten uit 1996 en 1998 zeer succesvol zijn gebleken. Maar een analyse van de goedgekeurde projecten van de eerste subsidiërings-

Volgens Ganzeboom geldt opleiding als belangrijkste factor voor cultuurdeelname en geld pas als vierde factor

3. Volgens Ganzeboom kunnen verschillen in cultuurdeelname worden verklaard uit vier variabelen. In volgorde van belangrijkheid zijn dat: 1. informatieverwerkingscapaciteit (vrijwel uitsluitend terug te voeren op opleiding); 2. statusverwerving; 3. beschikbaarheid van tijd; 4. beschikbaarheid van geld (Ganzeboom 1989).

ronde (2000) op basis van het nieuwe reglement dat minister Anciaux in 2000 opstelde, en een vergelijking van deze resultaten met de analyse van de ART23-projecten (Demeyer en Van Regenmortel 1998), laten zien dat er in de loop van de jaren verschuivingen zijn opgetreden (Van Looveren 2002). Aan die verschuivingen zijn verschillende valkuilen verbonden, waarop het praktijkveld alert moet zijn, wil de nieuwe werksoort niet vroegtijdig ten onder gaan.

Zo is in de eerste plaats de diversiteit van de bereikte doelgroep verschaald ten opzichte van de ART23-projecten; waar voorheen vaak een gediversifieerde doelgroep werd bereikt met een geografische afbakening (bijvoorbeeld een wijk of stadsdeel), richten de meeste projecten zich nu op jongeren. In de tweede plaats werden de ART23-projecten voornamelijk ingericht door sociale organisaties die het artistieke als een interessant middel zagen; de nieuwe projecten worden vaker geïnitieerd vanuit de culturele sector, die sterker gericht is op het artistieke eindproduct, waardoor het gevaar bestaat dat het sociale proces naar de achtergrond verdwijnt en dat de positieve effecten van het sociale proces teniet worden gedaan. Bovendien bestaat het gevaar dat de organisaties in kwestie niet langer openstaan voor een ruime doelgroep maar alleen voor diegenen die artistiek talent hebben. De positieve effecten zouden zich dan voordoen bij een selecte groep en niet bij de gehele doelgroep. Een derde verschuiving heeft

*Het in de etalage
zetten van de
achtergestelde
groepen ter
meerdere eer en
glorie van de
culturele sector
moet tot elke prijs
vermeden worden*

te maken met het voortbestaan van organisaties die projecten initiëren. De doelstellingen bij de ART23-projecten waren zeer divers, en zowel cultureel als sociaal van aard. Bij de nieuwe sociaal-artistieke projecten stellen veel initiërende organisaties ook doelen die verbonden zijn aan de eigen organisatie, los van de deelnemers. Zij willen bijvoorbeeld een ankerpunt zijn voor sociaal-artistieke projecten of een voorbeeldfunctie hebben voor andere sociaal-artistieke projecten. Ten slotte zien we een verschuiving van de beeldende kunst als meest gehanteerde kunstvorm naar theater en andere podiumkunsten. Een eenduidige verklaring hiervoor is niet meteen voorhanden. Het kan komen door de grotere toegankelijkheid van het medium, het kan toeval zijn of het kan te maken hebben met de selectieprocedure. Hoe

dan ook, het is zaak ervoor te waken dat de sociaal-artistieke projecten niet in één artistiek medium gedwongen worden.

De combinatie van deze verschuivingen maakt ons erop attent dat we moeten blijven toezien op de gedachte die ten grondslag ligt aan de sociaal-artistieke projecten. Karikaturaal gesteld kunnen we zeggen dat het kiezen voor een gemakkelijk bereikbare doelgroep vanuit de culturele sector die de doelstellingen eerder bij zichzelf legt dan bij de verbetering van de levensvoorwaarden van de deelnemers, ertoe kan leiden dat de doelgroep tot instrument verwordt. Het in de etalage zetten van de achtergestelde groepen ter meerdere eer en glorie van de culturele sector moet dan ook tot elke prijs vermeden worden.

Emancipatie versus paternalisme

Het belangrijkste gevaar van de verschuivingen hangt samen met de binnen de agogische wetenschap telkens weer opduikende discussie omtrent emancipatie en paternalisme. Volgens de Nederlandse politiek filosoof Blokland, die veel heeft geschre-

ven over de spanning tussen paternalisme en emancipatie op het vlak van cultuurparticipatie, dient het individu op de hoogte te zijn van de verschillende symbooltalen om een geëmancipeerde keuze te kunnen maken (Blokland 1992). Het door hem vaak gehanteerde voorbeeld is dat men niet geëmancipeerd voor Madonna kan kiezen als men Bach niet kent. Hij gaat er vervolgens ook van uit dat wanneer men beiden kent, men uiteindelijk voor Bach zal kiezen. Deze stelling, die wordt overgenomen door de overheid en andere discours makers omtrent sociaal-artistieke projecten, gaat uit van een hiërarchie van culturele symbolen, waarbij de symbolen van de dominante cultuur superieur worden geacht aan die uit de populaire cultuur, zonder rekening te houden met de keuze van het publiek. De cultuurparticipatiecijfers wijzen echter uit dat slechts een gedeelte van de bevolking regelmatig deelneemt aan een culturele activiteit. Men is er dan ook van overtuigd dat deze participatiecijfers moeten worden verhoogd en dat dit het best gebeurt via het verhogen van het publieksbereik van de bestaande culturele instellingen. Er wordt zelfs geopperd dat de kunstenaar zijn kunstwerk moet aanpassen aan het publiek zodat meer mensen ervan kunnen genieten.⁴

Een andere aanpak is echter ook mogelijk. Uitgangspunt hierbij is dat de culturele sector werkt met bepaalde culturele symbolen die niet per se overeenkomen met de symbolen die de doelgroep eigen zijn. Zo is het hedendaagse theater vaak moeilijk te volgen voor iemand die zelden of nooit een theaterstuk heeft gezien. De gehanteerde symbooltaal verwijst nogal eens naar zichzelf en is moeilijk te begrijpen als men de context van het theaterlandschap niet kent. Dus waarom zou men de toegang tot een waardesysteem met zijn producten, dat maatschappelijk als een selectie- en distinctiemechanisme functioneert, democratiseren? En wat zou andere sociale klassen kunnen bezielen om die cultuur van de hogere klasse als 'hun' cultuur te erkennen terwijl ze tegelijkertijd het sociaal-economisch kapitaal ontberen dat er de sociale grondslag van vormt (Raes 1992, 105)? Wanneer een bepaalde culturele symbooltaal wordt opgelegd aan de doelgroep, wordt deze gedwongen symbolen over te nemen die ver van haar bed staan, wat als paternalisme kan worden beschouwd. Een meer emanciperende aanpak zou impliceren dat de doelgroep de mogelijkheid wordt geboden de eigen culturele symbolen te ontwikkelen, te exploreren en uit te diepen. Wanneer men een theaterstuk maakt binnen een sociaal-artistiek project waarin de verhalen van deelnemers centraal staan, gebruikt men hun eigen taal, hun eigen symbolen. De levenservaringen van een uitgesloten groep in de maatschappij worden op deze manier gedocumenteerd. Men hanteert andere referentiekaders die een nieuw publiek kunnen aanspreken (Corijn 2002, 13).

De Amerikaanse socioloog Gans bedeeft het publiek eveneens een centrale rol toe binnen zijn benadering van smaakculturen. Gans onderscheidt vijf smaakculturen die elk over eigen symbolen beschikken. De keuze voor de ene of de andere smaakcultuur hangt voornamelijk samen met het niveau van de genoten opleiding. Elke smaakcultuur heeft voor het betrokken smaakpubliek een gelijke waarde. Objectief kan men vaststellen dat de symbolen van de smaakcultuur van hoger opgeleiden complexer zijn dan die van lager opgeleiden, maar wanneer de factor 'publiek' wordt meegerekend, moet men vaststellen dat de subjectieve waarde van de culturele symbolen voor dat publiek gelijk

Er wordt zelfs geopperd dat de kunstenaar zijn kunstwerk moet aanpassen aan het publiek zodat meer mensen ervan kunnen genieten

4. Stelling geponeerd door P. Janssens (voorzitter van de Vlaamse socialistische partij SPA) in het culturele discussieprogramma *De nacht-wacht* op Canvas, zaterdag 28 september 2002.

is aan die van de symbolen van andere smaakculturen voor het daarbij horende publiek (Gans 1999). Zo bezien verliest de stelling van Blokland grond: hij vergeet het onderscheid te maken tussen een objectieve en een subjectieve benadering van culturele symbolen. Dit overkomt ook aanhangers van het sociaal-artistieke discours die de achtergestelde groepen in de samenleving in contact proberen te brengen met culturele symbolen die eigenlijk gecreëerd zijn voor en door mensen met een andere sociaal-economische achtergrond.

***De verschillende
smaakculturen
hebben evenveel
recht op ontwik-
keling en onder-
steuning***

Op het eerste gezicht kan dit een pleidooi lijken voor een doorgedreven elitarisme van de culturele en artistieke sector. Maar dat is het juist niet. Wat ik hier beargumenteer, is dat verschillende smaakculturen voor de verschillende smaakpublieken waar ze bij horen, gelijkwaardig zijn en dat de verschillende smaakculturen, gezien hun waarde voor het betrokken publiek, evenveel recht hebben op ontwikkeling en ondersteuning. Hoewel de sociaal-artistieke projecten bij uitstek een mogelijkheid lijken te zijn voor bepaalde groepen in de samenleving om culturele symbolen te ontwikkelen die hun eigen zijn, mag men de projecten niet gebruiken om de doelgroep in de dominante culturele symbolen in te passen of haar eraan aan te passen. Het is een unieke kans om verschillende groepen in de samenleving, met verschillende subculturen en levensstijlen, de mogelijkheid te bieden hun leven te documenteren om op deze manier tot een uitwisseling te komen met andere subculturen.

Binnen het empirisch onderzoek van Ganzeboom is ondersteuning te vinden voor de theorie van Gans. Ganzeboom stelt dat de opleiding een belangrijke variabele is om al dan niet deelname aan het culturele leven te voorspellen. Het gaat hem echter, zoals in de meeste onderzoeken naar cultuurdeelname, om deelname aan de voorzieningen van de dominante gesubsidieerde cultuur.

We zien, vanuit de theorie van Gans, in de sociaal-artistieke projecten een instrument om de ongelijkheid op het vlak van cultuurparticipatie te verminderen. Dat gebeurt dan niet zozeer door de mensen naar het museum of theater te sturen, maar door ze de mogelijkheid te bieden een andere dan de dominante smaakcultuur te herwaarderen en ook deze expressiecultuur die deel uitmaakt van onze samenleving de kans te geven zich te ontwikkelen analoog aan de dominante cultuur. Naast de gekende cultuurinstellingen kan dan een alternatief circuit ontstaan waar andere mensen iets van hun gading vinden en waarbinnen een eigen dynamiek kan ontstaan. Tussen dat alternatieve circuit en de culturele actoren uit het traditionele circuit vindt continu uitwisseling plaats. Cultuur democratiseren betekent dan niet enkel het gesubsidieerde culturele aanbod voor iedereen toegankelijk maken, maar vooral andere smaakculturen dan de dominante herwaarderen en ze de kans geven zich te ontplooiën en aldus volwaardig deel uit te maken van de culturele diversiteit van onze samenleving.

Auteur

Marie Von Looveren is onderzoeksassistent aan de vakgroep Sociale en Culturele Agogiek van de Vrije Universiteit Brussel.

Literatuur

- Algemeen Verslag over de Armaede* (1994) Brussel: Koning Baudewijntichting.
- Blakland, H. (1992) *Wegen naar vrijheid: autonomie, emancipatie en cultuur in de Westerse wereld*. Meppel: Baam.
- Carijn, E. (2002) 'Cultuur als stem'. In: *Zerzake Cahier*, oktober 2002, 10-16.
- Demeyer, B. en T. Van Regenmartel (1998) *Cultuurparticipatie: een vergeten recht en bindende kracht in de armaedebestrijding. Een kijk op de art 23-projecten: kunstprojecten als hefboom tegen sociale uitsluiting*. Brussel: Koning Baudewijntichting.
- Demeyer, B. en K. Dams (2001) *De sociaal-artistieke praktijk in Vlaanderen en Brussel*. Leuven: HIVA.
- Elias, W. (2002) 'Kunst als kaevaet, aspecten van de relatie tussen kunsteducatie en agagiek'. In: W. Elias en T. Vanwing (red.) *Vizier op Agagiek*. Leuven: Garant.
- Gans, H.J. (1999) *Popular culture & High Culture, an analysis and evaluation of taste* (herziene en bijgewerkte versie). New York: Basic Books.
- Ganzebaam, H. (1989) *Cultuurdeelname in Nederland. Een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan culturele activiteiten*. Assen/Maastricht: Van Garcum.
- Jacobs, T. en D. Staffelen (1998) *Cultuurdeelname in Vlaanderen in 1994-1995*. Cultuurstudies 3. Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.
- Matarassa, F. (1997) *Use or amaments? The Social Impact of Participation in the Arts*. Landen: Camedia.
- Raes, K. (1992) 'De herregulering van het cultuurpolitieke veld'. In: D. Diels, *Schaanheid, smaak en welbehagen. Opstellen over kunst en culturele politiek*. Antwerpen: Dedalus, 98-137.
- Van Laaveren, M. (1999) *Kunstbeoefening daar kansarmen: een luxe? Een exploratief onderzoek naar de mogelijkheden voor een (gecaördineerd) beleid t.a.v. kunstzinnige projecten met kansarmen vanuit de administratie cultuur en de administratie gezin en maatschappelijk welzijn*. Brussel: Vrije Universiteit (aanuitgegeven licentiaatsverhandeling).
- Van Laaveren, M. (2002) 'Sociaal-artistieke projecten, genese van een nieuwsaardig werk'. In: W. Elias en T. Vanwing (red.) *Vizier op agagiek*. Leuven: Garant, 205-225.
- Vranken, J., K. Steenssens en W. Pulteau (1996) *Naar het middelpunt der armaede? Een onderzoek naar de structuren van het dagelijkse leven van generatie-armen in een urbane omgeving*. Leuven: Acca.
- Vranken, J. (2001) 'Geen samenleving zonder uitsluiting?' In: J. Vranken, D. Geldaf, G. Van Menxel en J. Van Ouytsel, *Armaede en sociale uitsluiting Jaarboek 2001*. Leuven: Acca, 39-50.

Abstract

Emancipation of taste: cultural participation through socio-artistic projects

People with a low level of education – and a low income – do not participate in cultural events as frequently as more well-educated people from the high income brackets do. In 1996, in Flanders the socio-artistic projects were created with the idea of increasing cultural participation by the low-income groups and thus improving their standard of living. These projects with a wide range of initiators, target groups, art forms and objectives have in common that co-operation between social and cultural actors is required.

Over the years, however, there have been shifts that went hand in hand with several pitfalls. The diversity of the target group, for example, has decreased, projects are increasingly initiated from the cultural sector, as a result of which the social process fades into the background, and a shift can be observed from the visual arts to the performing arts. The main danger, however, is closely connected with the discussions about emancipation and paternalism: the projects are intended to emancipate the target group but, instead of developing cultural symbols itself, the target group is increasingly forced to adopt dominant cultural symbols.

A more emancipatory approach would imply that the target group is offered the possibility of developing its own cultural symbols, to explore and to develop them. The various cultural tastes are intended for the various audiences to which such tastes belong, equally matched and equally entitled to development and support. From this point of view the democratisation of culture does not mean that only the subsidised cultural activities are made accessible for everybody.