

IN NESTEN

ONDERZOEK NAAR TALENTONTWIKKELING EN INTERCULTURALITEIT IN DE PODIUMKUNSTEN

— Greet Simons, Mehdi Maréchal,
Delphine Hesters en Jolien Gadeyne



IN NESTEN

ONDERZOEK NAAR TALENTONTWIKKELING EN INTERCULTURALITEIT IN DE PODIUMKUNSTEN

— Greet Simons, Mehdi Maréchal,
Delphine Hesters en Jolien Gadeyne



INHOUD



INLEIDING	7
1. OVER HET ONDERZOEK – METHODOLOGIE	11
1.1 VERKENNING VIA EEN ONLINE BEVRAGING	11
1.2 CASESTUDIES TEN VELDE	12
1.2.1 CASESELECTIE	12
1.2.2 REPRESENTATIVITEIT	15
1.3 DATAVERZAMELING	15
1.4 DATA-ANALYSE: VERWERKING VAN HET MATERIAAL	16
1.5 FOCUSGROEPEN	17
ANNEX – Begrippenkader	19
TALENTONTWIKKELING	19
BROED- EN WERKPLAATSEN	19
INTERCULTURALITEIT EN KUNSTENAARSTRAJECTEN	21
2. BROEDPLAATSEN	25
2.1 INLEIDING BROEDPLAATSEN	25
2.1.1 CONCEPT	25
2.1.2 CASES	26
2.1.3 DOELSTELLINGEN EN MOTIVATIE	26
2.2 INSTROOM NAAR BROEDPLAATSEN	30
2.2.1 DE RELATIE MET ONDERWIJS EN (JEUGD-)WELZIJNSWERK	31
2.2.2 DE MANIER VAN WERKEN: DOORLOPEND OF PROJECTMATIG	32
2.2.3 SELECTIEMECHANISMEN	33
2.2.4 HET BEREIK IN TERMEN VAN DIVERSITEIT	35
2.2.5 DIVERSITEIT IN DE INSTROOM	39
2.3 HET AANBOD IN BROEDPLAATSEN	39
2.3.1 DE NIET-SCHOOLSE AANPAK	40
2.3.2 HET ENTHOUSIASMEREN VOOR ARTISTIEKE CREATIE	41
2.3.3 HET ONTWIKKELEN VAN SOCIALE EN PERSOONLIJKE VAARDIGHEDEN	42
2.3.4 LEREN OVER ALLE ASPECTEN VAN KUNST PRODUCEREN	43
2.3.5 TECHNISCH-ARTISTIEKE EN PROFESSIONELE BEGELEIDING	45
2.3.6 NETWERKING	46

2.3.7 INTERDISCIPLINARITEIT	47
2.4 DOORSTROOM NA BROEDPLAATSEN	48
2.4.1 DE SOCIALE ACHTERGROND VAN DE DEELNEMERS AAN DE BROEDPLAATSEN	49
2.4.2. DE WERKING KENBAAR MAKEN	52
2.4.3 FOCUS OP HET PROCES EN DE PERSOONLIJKE ONTWIKKELING	53
2.4.4 EEN CARRIÈRE IN DE KUNSTEN?	53
2.4.5 TOT SLOT	57
3. WERKPLAATSEN	59
3.1 INLEIDING	59
3.1.1 OMSCHRIJVING EN CASES	59
3.1.2 DOELSTELLINGEN VAN WERKPLAATSEN	61
3.2 INSTROOM NAAR WERKPLAATSEN	63
3.2.1 SELECTIEKANALEN: TWEERICHTINGSVERKEER MET KOPPELAARS	63
3.2.2 SELECTIECRITERIA	66
3.2.3 VERDOKEN DREMPELS IN DE INSTROOM	72
3.2.4 ANTWOORDEN VOOR EEN MEER DIVERSE INSTROOM	74
3.3 HET AANBOD IN WERKPLAATSEN	77
3.3.1 EEN BREEDTEZICHT	77
3.3.2 TWEE SPANNINGSVELDEN EN EEN LEEMTE	84
3.3.3 EEN AANBOD OP MAAT VAN DIVERSE TRAJECTEN	89
3.4 DOORSTROOM NA WERKPLAATSEN	94
3.4.1 DOORSTROOM NAAR... DE VOLGENDE STAP	94
3.4.2 EEN LINEAIR CARRIÈREMODEL?	95
3.4.3 HET BELANG VAN NETWERKEN	97
3.4.4 SPELEN EN HET BELANG VAN ZICHTBAARHEID	99
3.4.5 VERSCHIEDEN PLEKKEN IN VASTE SCHAKELINGEN	101
3.4.6 TOONPLEKKEN VOOR HET ANDERE-CANON-WERK?	102
3.4.7 SCHOULDERS ONDER DE WERKPLAATSEN GERICHT OP KUNSTENAARS VAN NIET- WESTERSE ORIGINE	103
4. SLOT REFLECTIE. BRUGGEN NAAR DE TOEKOMST	105
REFERENTIES	111
BIJLAGEN	113
BELEIDSCONTEXT	113
ANNEX I - Definities	119
ANNEX II - Websites	129
SAMENSTELLING FOCUSGROEPEN EN GEÏNTERVIEWDEN	139

VOORSTELLINGSFICHES	137
BIJ' DE VIEZE GASTEN	137
BROCOLI THÉÂTRE.....	140
CAMPO	143
DE THEATERMAKER	149
ESPACE MAGH.....	148
FABULEUS	151
GEN2020	155
H30	158
HAKIMS OF COMEDY.....	161
KOPERGIETERY	164
KUNSTZ.....	166
LEZARTS URBAINS.....	169
RECYCLART	172
STUK.....	175
WORKSPACE BRUSSELS.....	178
YAWAR	181

INLEIDING



Deze publicatie is het resultaat van een onderzoek naar de set van praktijken in de podiumkunstensector die we benoemen met de term ‘talentontwikkeling’: de begeleiding en omkadering van jongeren en kunstenaars in hun in- en doorstroom in de sector. Met deze studie wilden we inzicht krijgen in de manier waarop de praktijk van talentontwikkeling zich vandaag in de breedte van de podiumkunsten ontwikkelt. We hadden daarbij extra aandacht voor de manier waarop organisaties omgaan met de realiteit van de steeds steeds diverser wordende samenleving. We onderzochten waar de drempels en kansen liggen voor organisaties om hun eigen werking verder te interculturaliseren.

Dankzij het partnerschap tussen het VTi (steunpunt voor de professionele podiumkunsten), Dēmos (kenniscentrum voor de participatie van kansengroepen in cultuur, jeugd en sport), het Brussels Kunstenoverleg en Réseau des Arts à Bruxelles (BKO & RAB - twee netwerkorganisaties voor de Brusselse kunstensector) keken we breed. Onder de organisaties en projecten die we als cases bestudeerden vinden we niet enkel organisaties die een aanbod ontwikkelen voor professionele kunstenaars (door ons ‘werkplaatsen’ genoemd), maar ook initiatieven die op een doorgedreven manier artistiek werken met en voor jongeren (door ons ‘broedplaatsen’ genoemd). In onze zoektocht naar boeiende artistieke broedplaatsen kruisten we al gauw de formele grenzen tussen de kunstensector en de belendende sectoren van het jeugd- en welzijnswerk. Op aanzet van BKO & RAB gingen we in Brussel ook op bezoek bij enkele Franstalige organisaties. Deze organisaties maken enerzijds net als de andere deel uit van onze praktijkvoorbeelden, maar aangezien ze werken in een andere beleidscontext bieden ze eveneens de mogelijkheid om ons bewustzijn over de rol van die context in het vormen van de praktijk aan te scherpen.

In eerdere publicaties en acties trokken we reeds de interculturele kaart. VTi publiceerde in 2006 samen met Kunst en Democratie (de voorloper van Dēmos) *Interculturele intoxi-*

caties, waarin Erwin Jans verschillende visies en theorieën over onder andere globalisering, diversiteit, identiteit en cultuur erg behapbaar voorstelde. Waar dit eerste boek de visievorming in de kunstensector wilde bevorderen, zette het tweede gezamenlijke project *Tracks. Artistieke praktijk in een diverse samenleving* uit 2007 volop in op praktijkontwikkeling. Doorheen twintig praktijkverhalen – gebundeld onder vijf vlaggen: netwerken, werkgelegenheid, artistieke werving & interacties, aanbod, repertoire & canon en publiek – wilden VTi en Kunst en Democratie in het vizier krijgen hoe het kunstenlandschap omgaat met een diverser wordende samenleving. Dēmos zette dit werk verder en publiceerde in 2011 *Broodnodig. Interculturaliseren in kunst- en cultuurhuizen*, een praktijkgids om organisaties in de culturele sector te inspireren tot het openstellen van hun werkingen voor de culturele diversiteit in de samenleving. In 2013 publiceerden BKO & RAB (in samenwerking met Lasso) het cahier *Actie en reactie rond diversiteit en interculturaliteit in de Brusselse kunstensector*, met een neerslag van het proces van de Werkgroep Interculturaliteit van BKO & RAB. Die werkgroep gaf gevolg aan het *Cultuurplan voor Brussel* en leverde in de periode 2010-2012 collectief werk op het vlak van publiekswerking (met onder andere een vorming voor publiekswerkers) en diversiteit op de werkvloer (onder meer in samenwerking met Actiris) en door initiatieven – formeel en informeel – in kaart te brengen die in hun artistieke programma's de lokale diversiteit van Brussel als uitgangspunt nemen.

Zoals de genoemde publicaties signaleren, kan en moet interculturaliseren in de podiumkunsten plaatsvinden op verschillende vlakken in de concrete werkingen: in publieksbereik, in het personeel en bestuur van organisaties, maar ook in de artistieke kern van de sector – de programmatie en het artistiek personeel. Met deze publicatie richten we ons bewust op één aspect van het brede verhaal: de instroom, omkadering en doorstroom van de podiumkunstenaars. Door die sterke focus zetten we deze keer in op het verwerven van een grondig inzicht in processen, waardoor we beter grip krijgen op de concrete issues die zich voordoen in de praktijk – om probleempunten helder te kunnen aanwijzen en realistische antwoorden te formuleren. Ook kiezen we er deze keer bewust voor om het interculturaliteitsvraagstuk in te bedden in een onderzoek en publicatie die in de eerste plaats gaat over talentontwikkeling in het algemeen. Deze inclusieve aanpak is de enige juiste om de interculturele initiatieven als integraal deel van de sector te behandelen en om te tonen hoe elke organisatie binnen de kunstensector mogelijkheden heeft om de eigen praktijk meer divers te kleuren.

Het doel van dit onderzoek is dus tweeledig. Eerst en vooral willen we de verschillende praktijken bij broed- en werkplaatsen die de sector rijk is in kaart brengen om good practices te ontdekken en beschrijven: concrete voorbeelden die als inspiratie kunnen gelden voor al wie een aanbod voor jongeren of kunstenaars ontwikkelt. In onze casestudies hebben we telkens gekeken naar (a) het moment van instroom, dus via welke wegen en

selecties jongeren bij broedplaatsen en kunstenaars bij werkplaatsen terechtkomen; (b) naar de aard van het aanbod en de methodieken die organisaties ontwikkelen in hun talentontwikkeling; en (c) naar de strategieën voor doorstroom, dus het traject dat voor de jongeren en kunstenaars uitgetekend wordt na een verblijf in de eigen organisatie. In onze beschrijvingen en beschouwingen zijn we in de eerste plaats geïnteresseerd in wat zich afspeelt op het niveau van de werking van individuele organisaties, maar vanuit de puzzel van de optelsom van de cases kunnen we ook enkele observaties maken over de sector als geheel.

Het tweede doel dat we ons gesteld hebben is grondig te bestuderen hoe interculturalisering in de sector verder kan plaatsvinden binnen de zone van de broed- en werkplaatsen. Vanuit inzichten in de praktijk van talentontwikkeling in het algemeen kunnen we op zoek naar de zichtbare en meer subtiele drempels waarop jongeren en jonge kunstenaars van niet-westerse origine weleens botsen op hun pad in en doorheen de kunstensector. Inzicht in effectieve antwoorden op de gestelde problemen vonden we vooral bij organisaties die vaak al jaren expliciet inzetten op het meer divers maken van hun doelpubliek, en die zo heel wat kennis en ervaring hebben opgedaan. Ook hier is het de bedoeling dat deze publicatie waar mogelijk inspirerende voorbeelden kan presenteren, zodat al wie zich in de kunstensector wil engageren om zijn eigen praktijk (verder) te interculturaliseren beter kan inschatten waar kansen en valkuilen liggen, en welke uitdagingen hen te wachten staan.

In de wetenschap dat er geen instant-recepten klaarliggen en de sector zichzelf al doende de weg moet wijzen, vinden we het onze taak als praktijkondersteunende organisaties om waardevolle inzichten en ervaringen te delen. Zo komen we tot een kroniek van wat beweegt in het landschap en kunnen we de uitwisseling van expertise tussen de spelers in het veld helpen realiseren. In deze geldt: liever onhandig dan niet.

Met deze publicatie hopen we verschillende leespublieken te bereiken. Organisaties die een aanbod voor jongeren of kunstenaars ontwikkelen kunnen hopelijk inspiratie opdoen om hun eigen praktijk verder uit te bouwen, in het algemeen en meer specifiek met betrekking tot interculturaliteit. Kunstenaars kunnen heel wat opsteken over hoe de verschillende soorten organisaties hun aanbod realiseren en hoe ze zelf hun weg doorheen de sector beter en bewuster kunnen vinden. De broedplaatsen en de werkplaatsen uit de sector leren elkaar op basis van deze publicatie hopelijk wat beter kennen, zodat ze elkaar kunnen vinden wanneer de wensen en kansen daartoe vorm krijgen. En uiteraard is ook het niet-gespecialiseerde of niet-professionele publiek welkom om kennis te maken met de ruime praktijk van talentontwikkeling in de podiumkunsten.

Bij deze inleiding hoort een annex met uitleg over het centrale begrippenkader van deze studie. Daarna volgt een hoofdstuk met de methodologie. Verderop is de publicatie opgebouwd uit twee delen. Het eerste deel bevat alle onderzoeksmateriaal over de broedplaatsen, het tweede over de werkplaatsen. Beide delen bevatten een eigen inleiding en

drie hoofdstukken over de manier waarop de instroom, het aanbod en de doorstroom bij de organisaties gerealiseerd worden. Helemaal op het eind presenteren we een set fiches waarin de werkingen van de zestien cases beknopt omschreven zijn en waarin we voor elke organisatie een opmerkelijk of inspirerend initiatief uitlichten. Een eerste bijlage bestaat uit een overzicht van de regelgeving rond kunst en cultuur van de Vlaamse en Franstalige Gemeenschap, en schetst dus een belangrijk deel van het kader waarbinnen de praktijk zich realiseert. In een tweede bijlage lijsten we alle mensen en organisaties op die aan dit onderzoek meewerkten.

Tot slot willen we alle mensen die dit onderzoek mee mogelijk maakten van ganser harte bedanken voor hun enthousiasme en vertrouwen.

1. OVER HET ONDERZOEK – METHODOLOGIE



Dit onderzoek werd gevoerd in drie stappen. In een eerste fase, in de zomer van 2012, werd een online schriftelijke bevraging georganiseerd om zicht te krijgen op de breedte en de aard van de verschillende praktijken van talentontwikkeling. De tweede en meest omvangrijke fase bestond uit casestudieonderzoek, waarbij zestien organisaties grondig bestudeerd werden. Dit veldwerk liep van september 2012 tot en met april 2013. Op basis van een eerste verwerking van de resultaten van het veldwerk organiseerden we in april en mei 2013 vijf focusgroepen, om onze voorlopige vaststellingen te toetsen aan de inzichten van ervaren mensen uit de praktijk en om stappen te zetten richting de formulering van aanbevelingen voor de sector als geheel en voor beleidsmakers. In de volgende paragrafen gaan we wat nader in op hoe deze drie fasen georganiseerd werden.

1.1 VERKENNING VIA EEN ONLINE BEVRAGING

De online bevraging diende als verkenningsfase, om zicht te krijgen op de breedte van het veld van de talentontwikkeling in de kunsten. De vragenlijst die VTi en Dēmos in de zomer van 2012 via het online surveyplatform Checkmarket rondstuurden naar een vijftigtal organisaties, bevatte vragen over de verschillende aspecten van de organisaties. De eerste set vragen ging over de maatschappelijke sectoren, werkvormen en artistieke disciplines waarin ze actief zijn. Naast hun algemene missie bevroegen we hun doelstellingen en concrete aanbod op het vlak van talentontwikkeling en de doelgroepen waarvoor dit aanbod ontwikkeld wordt. Met vragen over het personeelskader, de financiering en de partnerorganisaties kregen we beter zicht op de grootte en inbedding van de bevroegde initiatieven.

De lijst van de relevante aan te schrijven organisaties identificeerden we in de eerste plaats op basis van onze eigen inzichten en ons eigen netwerk. Bijkomend legden we deze lijst in de bevraging meteen ook voor aan de organisaties, met de vraag of zijzelf, vanuit hun praktijkkennis, nog bijkomende interessante spelers konden signaleren. De organisaties of initiatieven die ons op deze manier ter ore kwamen, kregen vervolgens ook een vragenlijst toegestuurd. In deze tweede golf van de mailing ging de vragenlijst ook uit naar enkele (Franstalige) Brusselse initiatieven, nadat BKO & RAB het onderzoeksteam hadden vervoegd.

De resultaten van deze schriftelijke bevraging zullen niet expliciet figureren in deze publicatie. Ze zijn ons wel op twee manieren van dienst geweest. In de eerste plaats liet het zicht op het brede veld van talentontwikkeling ons toe om een gerichte selectie te maken van de organisaties die we in de tweede fase in de diepte zouden bestuderen. Bovendien leverde deze stapel informatie het ideale verkenningsmateriaal voor veldonderzoeker Greet Simons, die onder de vleugels van VTi de volgende onderzoeksstappen voor haar rekening zou nemen. Het vormde een voedingsbron waaruit interessante vragen en observaties konden worden meegenomen in het veldwerk, en een referentiekader om concrete praktijken van de cases te kunnen interpreteren in een breder verhaal.

1.2 CASESTUDIES TEN VELDE

Waar de eerste fase ons een breedtezicht moest bieden, wilden we in de volgende stap in het onderzoek een beperkte set organisaties in de diepte bestuderen. Daarbij keken we vooral naar de manieren waarop jongeren bij broedplaatsen en kunstenaars bij werkplaatsen terechtkomen ('instroom'), naar de kenmerken van het aanbod en de methodieken die de verschillende organisaties ontwikkelen ('aanbod'), en de visies op en strategieën voor de realisatie van het verdere traject van de jongeren of kunstenaars nadat ze de eigen organisatie verlaten ('doorstroom'). We lieten de organisaties hun praktijk niet alleen beschrijven, maar nodigden ze ook expliciet uit om die mee te evalueren: wat werkt goed en wat blijkt niet te werken, waar liggen de valkuilen en waar liggen er kansen voor een sterkere ondersteuning?

1.2.1 CASESELECTIE

De selectie van de cases werd gemaakt op basis van de lange lijst van organisaties die eerst deelnamen aan de online bevraging. Het doel van die selectie was om op basis van een aantal vooraf bepaalde criteria een diverse groep van cases samen te stellen. In de eerste plaats zochten we evenveel broedplaatsen als werkplaatsen. Binnen elk van deze categorieën kozen we vervolgens initiatieven uit die zich expliciet richten op een doelgroep van jongeren of kunstenaars met een andere dan Vlaamse origine en die zich zo

dus expliciet als ‘intercultureel initiatief’ profileren. Daarnaast selecteerden we telkens ook enkele organisaties die hun doelgroep niet op die manier specificeren. Interessant vonden we ook de organisaties die een tussenpositie bekleden, in de zin dat ze een intercultureel bereik hebben zonder dat ze expliciet mikken op een diverse groep van deelnemers in termen van hun etnisch-culturele afkomst. In derde instantie zorgden we ervoor dat de organisaties geografisch gespreid zijn. De grotere steden Antwerpen, Gent en Brussel zijn vertegenwoordigd, maar ook initiatieven uit Leuven, Mechelen en Genk komen aan bod. In Brussel hebben we niet alleen Vlaamse organisaties geselecteerd, maar ook drie exclusief Franstalige organisaties en één bicommunautaire organisatie. Deze uitbreiding binnen Brussel gaf ons de mogelijkheid om stil te staan bij hoe een andere beleidscontext bepalend kan zijn voor de manier waarop de praktijk wordt vormgegeven.

Dit zijn de cases die via deze procedure uiteindelijk werden geselecteerd (in willekeurige volgorde): STUK, H30, bij’ De Vieze Gasten, Espace Magh, Yawar, d e t h e a t e r m a k e r, kunstZ, Brocoli Théâtre, FABULEUS, workspacebrussels, GEN2020, Recyclart, Hakims of Comedy, CAMPO, KOPERGIETERY, Lezarts Urbains.¹ Onderstaand schema beschrijft elke organisatie in termen van de broed- en werkplaatsfunctie, sector, type organisatie, doelgroep, locatie en taal. Met ‘type organisatie’ doelen we op de officiële categorie waarbinnen de organisaties erkend worden door de Vlaamse overheid. De Franstalige cases plaatsten we op basis van hun gelijkenissen met de Vlaamse cases binnen deze rubriek, maar aangezien de gebruikte categorieën officieel niet de hunne zijn, worden ze tussen haakjes geplaatst. De ‘doelgroep’ leidden we af uit de expliciete omschrijvingen die de organisaties in hun online enquête en interviews meegaven.

Volgens boven beschreven criteria hebben we de organisaties ingedeeld in aparte subgroepen. In de verdere loop van het onderzoek – bij de dataverzameling, data-analyse en uitwerking van deze publicatie – hebben we ze echter telkens allemaal op een gelijkaardige manier benaderd en behandeld. Bij elk van de organisaties werd de werking op dezelfde manier bevraagd: zowel over hun praktijk van talentontwikkeling in het algemeen, als over hun ervaringen met het werken in een diverse samenleving. Wel is het zo dat de organisaties die expliciet inzetten op de participatie van jongeren of kunstenaars van niet-westerse origine meer ervaringen en dus ook meer inzichten konden voorleggen met betrekking tot hun kernwerking, namelijk het inspelen op de drempels die hun doelgroepen kruisen op hun pad doorheen de podiumkunsten. Waar we in de publicatie specifiek ingaan op de interculturele vraagstukken, zullen heel wat tips dan ook voortkomen uit hun verhalen. Maar zelfs dat is niet exclusief zo: ook de andere cases hadden wel wat inzichten te delen over hoe jongeren en kunstenaars van een andere origine te betrekken binnen de eigen werking.

FIGUUR 1. SCHEMA MET SITUERING VAN DE 16 ONDERZOCHE CASES

		bij' de Vize Gasten	Brocoli Théâtre	Campo	Espace Magh	Fabuleus	GEN2020	H30	Hakims of Comedy	Kopergietery	kunstZ	Lezarts Urbains	Recyclart	STUK	detheatermaker	WorkSpace Brussels	Yawar
Functie	Broedplaats-functie	x	x		x	x		x	x	x							x
	Werkplaats-functie			x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	
Doel-Groep ⁽¹⁾	Ja	x	x		x		x	x	x		x	x	x				x
	nee			x		x				x				x	x	x	
Type organisatie	Jeugdwerking																x
	Kunsten-centrum			x	(x)								x	x			
	Cultuur-centrum							x									
	Gezelschap/productie-structuur		(x)			x	x			x		(x)					
	Sociaal-artistieke werking	x	(x)								x						
	Kunstenwerkplaats															x	x
	Overige									x							
Locatie	Antwerpen								x		x					x	
	Brussel		x		x							x	x				x
	Gent	x		x						x							
	Mechelen						x	x									
	Leuven					x								x			
	Genk																x
Taal	Nederlands-talig	x		x		x	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x
	Franstalig		x		x							x	x				

(1) interculturele doelgroep of bereik

1.2.2 REPRESENTATIVITEIT

De zestien cases die we hebben geselecteerd zijn niet representatief voor het geheel van het aanbod aan talentontwikkeling in de podiumkunstensector. Onze ambitie is dan ook niet om een omvattend beeld te schetsen van wat zich op dat vlak in onze sector afspeelt. We hebben een steekproef genomen die zo divers mogelijk is samengesteld, niet om representatieve uitspraken te kunnen doen over het geheel, maar omdat we veronderstellen dat we van een brede waaier aan benaderingen en praktijken meer kunnen leren dan uit een beperkte, homogene set van voorbeelden. Het doel van deze publicatie is immers om inzichten en ervaring te delen en daaruit aanwijzingen te putten die collega-organisaties met talentontwikkelingsplannen kunnen helpen. We vertrekken in deze publicatie telkens van concrete cases om uitdagingen en antwoorden te kunnen aanwijzen en die op zo'n manier te vertalen dat ze als inzichten inzetbaar zijn in de werking van andere organisaties. Elke individuele ervaring bevat immers het potentieel om inzichten te genereren die een ruimere relevantie en toepasbaarheid hebben.

Van elke organisatie maakten we een momentopname. Al in de periode tussen de dataverzameling en het uitschrijven van deze publicatie zagen we enkele organisaties interessante nieuwe wegen inslaan. De omschrijvingen die we geven van de activiteiten van de organisaties beantwoorden dan ook maar voor een beperkte periode aan de werkelijke praktijk. Wat we kunnen leren uit hun bijdragen blijft echter langer geldig.

1.3 DATAVERZAMELING

Het veldonderzoek bestond voornamelijk uit diepte-interviews, aangevuld met de studie van documenten zoals websites en beleidsplannen. De interviews werden afgenomen aan de hand van een topiclijst. Dit is een lijst die op voorhand vastlegt welke thema's besproken moeten worden in het interview, maar die geen rigide scenario oplegt aan de interviewer. Tijdens het gesprek kan die vrijelijk dieper ingaan op wat de geïnterviewde vertelt en zo bijkomende vragen stellen, afhankelijk van het concrete verhaal van elke individuele gesprekspartner.

Om elke case vanuit verschillende perspectieven te kunnen benaderen en begrijpen, hebben we waar mogelijk en relevant verschillende medewerkers van de organisaties gesproken. Zo spraken we voornamelijk de coördinatoren of de artistieke leiders van de werkingen, maar ook stafmedewerkers, jongerenbegeleiders, communicatieverantwoordelijken, productiemedewerkers en programmatoeren. Voor elke organisatie gingen we bovendien ook op gesprek bij een of meerdere kunstenaars die tijdens de periode van het onderzoek of eerder deelnamen aan het talentontwikkelingsaanbod van de organisatie. Daarbij kozen we bij voorkeur een kunstenaar die aan het begin staat van zijn of haar artistieke loopbaan en iemand met al wat meer ervaring, en waar mogelijk ook een kunstenaar van Vlaamse afkomst naast een kunstenaar van andere origine. In het onderzoek

naar de broedplaatsen zijn geen gesprekken gevoerd met jongeren die vandaag deelnemen in de organisaties, maar zochten we kunstenaars op die vandaag professioneel actief zijn en die als jongere hebben deelgenomen aan de activiteiten van de broedplaatsen uit onze selectie. In totaal nam onderzoeker Greet Simons 47 diepte-interviews af, waarvan 15 met kunstenaars. De gesprekken duurden gemiddeld om en bij de twee uur.

In deze publicatie wordt niet uitgebreid geciteerd uit de interviews met de kunstenaars. Dat betekent niet dat ze van minder belang waren in dit onderzoek. De belangrijkste toetssteen voor de waarde van een aanbod inzake talentontwikkeling voor podiumkunstenaars is hoezeer het beantwoordt aan de noden van die kunstenaars. Door in gesprek te gaan met kunstenaars konden we met hen mee bekijken welke bijdrage de organisaties uit onze studie leverden aan hun traject. De evaluaties van kunstenaars werkten in twee richtingen. Ze konden soms kanttekeningen plaatsen bij een aanpak die of een aanbod dat een organisator van zichzelf erg geslaagd vond, maar nog vaker konden zij wijzen op de positieve kracht van een of ander initiatief waarover de organisatoren zich in hun eigen interview bescheiden opstelden of waaraan ze geen aandacht schonken. Erg interessant was ook het gegeven dat heel wat van de kunstenaars die deelnamen aan dit onderzoek ervaring hadden met meer dan één van de broed- en/of werkplaatsen uit onze casestudies. Dat maakt dat zij bijzonder goed geplaatst zijn om werkingen met elkaar te vergelijken en van daaruit scherpe observaties en evaluaties te maken.

In het tijdschrift *Courant 106* van VTi getiteld *Op het spoor. Trajecten en besognes van beginnende makers* werden wel zes gesprekken met kunstenaars uit dit onderzoek ontsloten. *Courant 106* neemt de kunstenaars als thema en vormt dan ook een aanvulling op deze publicatie die de omkaderende organisaties bestudeert.

1.4 DATA-ANALYSE: VERWERKING VAN HET MATERIAAL

Alle interviews werden opgenomen en achteraf ruw getranscribeerd. Op basis van transcripties van de verschillende gesprekken en bijkomende informatie over de organisatie (de ingevulde vragenlijst uit de eerste onderzoeksfase, notities van Greet Simons op basis van observaties, de website van de organisatie, enzovoort), werd vervolgens per case een fiche opgesteld die de relevante gegevens gestructureerd en kernachtig weergeeft. Per organisatie kregen we zo een gebald overzicht van onder andere de historiek en missie, visie op talentontwikkeling, methodieken in de selectie jongeren en kunstenaars, aanbod en aanpak, visie op succestrajecten en gefaalde trajecten, netwerking, strategieën voor doorstroom en ervaringen met interculturaliteit. Dit werk gebeurde in teamverband. Naast Greet Simons maakten Mehdi Maréchal (Dēmos), Jolien Gadeyne (BKO & RAB) en Delphine Hesters (VTi) zich in deze analysefase vertrouwd met het materiaal. Op deze manier werd niet alleen het werk verdeeld, maar konden interpretaties van uitspraken van

de ene onderzoeker getoetst worden aan de lezing van de collega's, wat de kans op oneigenlijke invullingen of conclusies verminderde. Na deze analyse op caseniveau konden de verschillende fiches van de individuele cases naast elkaar worden gelegd en kon een thematische analyse dwars doorheen de cases worden gemaakt. Vanuit die vergelijking, op basis van gelijkenissen en verschillen tussen de organisaties, hebben we vervolgens de inzichten geformuleerd die de inhoud van deze publicatie uitmaken.

Wanneer we in deze publicatie goede praktijken en knelpunten benoemen, is dit in de eerste plaats gebaseerd op de zelfevaluaties van de organisaties en inzichten van de kunstenaars. Verder maakt de vergelijking tussen cases het een onderzoeker mogelijk om vanuit de ene case de andere kritisch te bekijken en vice versa. We oordelen echter voorzichtig, benadrukken in deze publicatie vooral wat wél werkt (good practices) en zijn er ons van bewust dat een oordeel nooit absoluut is. Of iets werkt of niet is altijd gedeeltelijk afhankelijk van context. Wat de ene jongere of kunstenaar verder helpt, brengt een andere misschien niets bij, of wat in het begin van een loopbaan een bijzondere meerwaarde biedt, is in latere fases misschien onbelangrijk.

1.5 FOCUSGROEPEN

Een derde manier waarop we het gesprek zijn aangegaan met de sector over de praktijken van talentontwikkeling, is via focusgroepen. Bij de verwerking van de interviews en de vergelijking van de verschillende cases uit het onderzoek observeerden we enkele interessante spanningsvelden, dilemma's of uitdagingen waarmee de podiumkunstensector als geheel en de organisaties daarbinnen worden geconfronteerd. Op basis van deze observaties formuleerden we stellingen en hypothesen die werden voorgelegd aan discussiegroepen. Dit om ons inzicht in deze thema's te verdiepen, en te toetsen of we de kern van de zaak te pakken hadden, maar ook om samen met ervaringsdeskundigen te kunnen nadenken over zinvolle antwoorden die ontwikkeld kunnen worden binnen de sector en op beleidsniveau.

In een eerste gesprek dat handelde over de broedplaatsen bogen we ons onder meer over de grenzen die de formele afbakening tussen de kunsten-, de jeugd- en sociale sectoren opwerpen binnen broedplaatswerkingen, en over de relatie tussen broedplaatsen en het deeltijds kunstonderwijs (DKO). Het tweede gesprek zette in op de werkplaatsen en ging onder meer over de inzet op zelfredzaamheid van de kunstenaar en over het belang van gesprekken over het eigen werk als sleutel bij het tot stand komen van samenwerkingen. In een derde focusgesprek gingen we meer specifiek in op de diversiteit aan trajecten van kunstenaars. Een vierde focusgroep nam de sector als geheel in het vizier, en de manier waarop initiatieven voor talentontwikkeling ingeschakeld worden in de ruimere proces-

sen van de kunstensector. Daarin benoemden we mogelijke ontwikkelingszones om een rijker geschakeerd aanbod mogelijk te maken. Een vijfde en laatste gesprek vond plaats met partners uit Brussel, en handelde over het Franstalige aanbod.

De inhoud van de gesprekken raakte vaak aan meerdere sectoren. We verzamelden daarom met opzet een diverse groep mensen rond de tafel, actief in verschillende sectoren. Het was niet altijd evident voor deelnemers uit de kunsten, het onderwijs, de jeugdsector en de sociale sector om elkaars jargon en referentiekader te begrijpen en verbinden, maar de uitkomsten waren des te boeiender.

ANNEX - BEGRIPPENKADER



TALENTONTWIKKELING

Hoewel de term in de kunstensector niet courant gebruikt wordt, hebben we gekozen voor talentontwikkeling als centrale noemer in deze studie. Onder dit begrip vatten we alle praktijken die inzetten op de begeleiding en omkadering van jongeren en kunstenaars in hun in- en doorstroom in de kunstensector. De kernachtige term heeft als voordeel dat we een breed spectrum aan initiatieven onder de loep kunnen nemen en het aanbod voor jongeren enerzijds en professionele kunstenaars anderzijds als een continuüm kunnen behandelen. Bovendien laat de term talentontwikkeling toe dat de begeleiding en omkadering betrekking kan hebben op de kern van het realiseren van artistiek werk (bijvoorbeeld productionele ondersteuning of artistieke coaching), maar ook op aspecten die meer met het ruimere traject van de jongeren of de loopbaan van de kunstenaars te maken hebben (bijvoorbeeld sociale vaardigheden ontwikkelen of netwerken).

BROED- EN WERKPLAATSEN

Doorheen deze publicatie maken we een onderscheid tussen broedplaatsen en werkplaatsen. Met dit begrippenduo gaan we terug naar de invalshoek van de publicatie *Broodnodig. Interculturaliseren in kunst- en cultuurhuizen*, in 2011 door Dēmos uitgegeven. Of organisaties in ons onderzoek als broedplaats of werkplaats geïdentificeerd worden, hangt af van de vraag of ze de broedplaats- en/of werkplaatsfunctie opnemen in de sector. We laten ons met andere woorden leiden door de eigenlijke werking van huizen en hun positie in het veld, en niet door de formele categorieën waarin ze door beleidsmakers of financiers worden ondergebracht.

Broedplaatsen ontwikkelen een aanbod voor jongeren, waarbij de jongeren in hun vrije tijd actief (mee) kunst maken en zo gestimuleerd worden om zich als persoon te ontplooiën. De organisaties worden gedreven door professionelen voor wie niet alleen het proces dat met de jongeren doorlopen wordt van belang is, maar ook de kwaliteit van de artistieke uitkomst. Broedplaatsen zijn plekken waar jongeren aangemoedigd worden om hun eigen talenten en kwaliteiten te exploreren en ontwikkelen. We spreken over het stadium waarin een jongere zijn eerste stappen zet in de kunsten, hoewel hij of zij daarmee niet meteen voor ogen heeft om professioneel kunstenaar te worden. Bij de broedplaatsen komen niet enkel organisaties in het vizier die formeel (dus volgens hun belangrijkste financieringskanalen) onder het kunstenveld vallen. We kwamen ook heel wat interessante praktijken op het spoor in de sectoren van het jeugd- en welzijnswerk. (Dat de formele grenzen tussen de sectoren voor de afbakening van ons onderzoeksveld van secundair belang waren, betekent echter niet dat ze in de praktijk irrelevant zouden zijn – integendeel. Daarover later meer.)

Werkplaatsen omschrijven we als organisaties die een aanbod ontwikkelen voor professionele kunstenaars om hun in- en doorstroom in de sector te helpen realiseren en hun artistieke plannen waar te maken. Het kan daarbij gaan om zowel project- als trajectgerichte ondersteuning. Vaak, maar zeker niet exclusief, gaat het om kunstenaars met eerder jonge carrières of zij die net komen aankloppen. Het is van belang te verduidelijken dat de groep van organisaties die de werkplaatsfunctie opnemen in het kunstenveld heel wat ruimer is dan enkel de organisaties die via het Kunstendecreet officieel als ‘werkplaats’ erkend zijn. Werkplaatsen volgens de categorie van het Kunstendecreet zijn organisaties die zich voornamelijk toeleggen op de ondersteuning van de creatie, ontwikkeling, en reflectie van of zakelijke dienstverlening aan kunstenaars. Het zijn humusplekken waar een kunstenaar zijn of haar artistieke denkwijze kan ontwikkelen en risico’s kan nemen, en waar eerder proces- dan resultaatgericht gewerkt kan worden. Presentatie is er dan ook van ondergeschikt belang, maar is ook niet uitgesloten, aangezien de relatie met het (toekomstige) publiek een wezenlijk onderdeel vormt van het artistieke proces. De organisaties die via het Kunstendecreet subsidies ontvangen als werkplaats, vallen uiteraard onder ons interesseveld, maar daarnaast nemen ook verschillende andere organisaties die erkend zijn als gezelschapsstructuur, cultuurcentrum, sociaal-artistieke werking of als kunstencentrum de werkplaatsfunctie op in de kunstensector.

Het onderscheid tussen de broedplaatsen en werkplaatsen situeert zich dus op het niveau van het doelpubliek en de gestelde doelen. Broedplaatsen werken met jongeren en beogen de bredere persoonlijke ontwikkeling van jongeren, vanuit een doorgedreven artistieke werking, terwijl werkplaatsen een aanbod ontwikkelen voor professionele kunstenaars en ze deze willen begeleiden in de realisatie van hun artistieke projecten en trajecten. Dit onderscheid is voornamelijk een analytisch onderscheid: in de praktijk is de scheidingslijn

tussen beide niet altijd even duidelijk. Enkele organisaties die ons pad kruisten nemen ook zowel de broedplaats- als de werkplaatsfunctie op in hun artistieke werking. Hun aanpak en ervaringen zullen dan ook figureren in de verschillende delen van deze publicatie – bij de bespreking van de broedplaatsen wanneer het hun werk met jongeren betreft, en bij de werkplaatsen als het gaat over hun aanbod voor professionele kunstenaars.

INTERCULTURALITEIT EN KUNSTENAARSTRAJECTEN

‘Interculturaliteit’ is een begrip waaronder zich verschillende fenomenen schuilhouden en waaronder groepen mensen worden samengebracht die niet veel meer gemeenschappelijk hebben dan wat ze niet zijn. Ze behoren niet tot de etnisch-culturele meerderheid in ons land. In deze publicatie vermijden we het bewust om dieper in te gaan op de terminologie die gebruikt wordt om deze groepen af te lijnen: etnisch-culturele minderheden, niet-westerse kunstenaars, allochtonen, mensen van diverse origine, enzovoort. We zijn minder geïnteresseerd in het benoemen van groepen mensen (die zich overigens niet zomaar als ‘groep’ beschouwen) dan in het begrijpen van mechanismen die zich afspelen in specifieke contexten. Dit onderzoek naar talentontwikkeling en interculturaliteit geeft ons de mogelijkheid om te ontrafelen welke verschillende fenomenen zich onder ‘het interculturele’ schuilhouden als we spreken over trajecten van kunstenaars, en om te tonen hoe diverse individuen diverse drempels kunnen aantreffen. We benoemen hier de centrale aspecten die verderop in de publicatie bod zullen komen.

Wanneer we spreken over interculturaliteit, gaat het vaak over jongeren van de tweede of derde generatie van de naoorlogse migratiegolven. Voor heel wat van die jongeren betekent opgroeien in een gezin met een migratie-achtergrond opgroeien in sociaaleconomisch moeilijke omstandigheden. Ze groeien vaak op in een gezin dat de eindjes aan elkaar moet zien te knopen, waar moeder noch vader een hogere opleiding heeft genoten en/of waar geen plaats is voor culturele activiteiten. Wie een artistieke bagage niet van thuis heeft meegekregen, durft of kan de stap naar een professionele kunstopleiding al heel wat moeilijker zetten dan iemand die opgroeit in een cultuurminnend nest – iets wat over het algemeen geldt.

Het is dan ook niet toevallig dat we wel wat jongeren uit minderheidsgroepen tegenkomen die zich na een latere roeping of na een alternatief parcours als autodidact een weg moeten zoeken tot in de artistieke sector. Maar de sector kent natuurlijk ook autodidacten met Belgische roots of mensen die kunstenaar zijn geworden zonder zich daarvoor via een opleiding geschoold te hebben en die gelijkaardige ervaringen kunnen voorleggen. We herkennen dus het fenomeen van autodidacten binnen het vraagstuk van interculturaliteit, maar hoeven daarom geen exclusieve verbinding te maken.

Je weg vinden in de sector vraagt in de eerste plaats ingang zoeken bij de juiste netwerken. Wie een kunstopleiding gemist heeft, mist ook daarvoor al gauw een degelijk startpunt, want vaak vormen medestudenten en docenten ook de eerste collega's in een professioneel traject. Maar de uitdaging om toegang te vinden tot instellingen en netwerken geldt dan weer ook voor kunstenaars mét een kunstopleiding, die hun opleiding gevolgd hebben in het buitenland en die hun traject zonder initieel ankerpunt komen verderzetten in ons land. Niet toevallig hebben gevluichte kunstenaars het hierin moeilijker dan kunstenaars die sowieso al vertoeven in een sterk geïnternationaliseerde kunstenaarsgemeenschap. De meeste internationale kunstenaars landen in België via een professionele connectie, dus vanuit een knoepje in het netwerk. Wie moet vluchten uit zijn thuisland komt hier echter niet met een uitgewerkt professioneel plan aan en ziet doorgaans integendeel zijn eerder opgebouwde bronnen en connecties weggeknipt.

De mogelijk meest complexe interculturele kwestie heeft te maken met de canon waarin artistiek werk betekenis krijgt. Heel wat jongeren van niet-westerse origine of kunstenaars uit het buitenland zijn uiteraard wél opgegroeid in een cultuurrijke omgeving of hebben wél een opleiding achter de kiezen, alleen sluiten de referentiekaders, esthetiek of artistieke codes voor het maken en begrijpen van artistiek werk niet aan op degene die onze kunstensector beheersen. Ze wijzen op de blinde vlekken van onze kunstensector. Al te vaak wordt het gesprek rond voorstellingen die gegroeid zijn vanuit een ander kader enkel beheerst door de vraag of het werk al dan niet voldoende kwaliteit draagt, terwijl ze net uitdagen om op z'n minst ook de vraag te stellen naar de impliciete parameters waarmee die kwaliteit wordt gemeten. Interculturaliseren gaat dan ook niet zozeer over hoe 'hen' naar 'ons' toe te halen, maar over hoe de sector z'n hele functioneren kan en moet heruitvinden. Zoals Orlando Verde het in augustus 2013 op de website van Kif Kif stelde: "Naar mijn gevoel staat veel volk te wachten op de bruine Jan Declair, de allochtone Dimitri Verhulst, de zwarte Michaël Roskam of de Marokkaanse Tom Barman. En dat is precies waar zo goed als iedereen de bal mis slaat: die zullen niet komen. (...) Ga je iets nieuws kunnen zien als het niet lijkt op wat je verwacht?"

De canon-kwestie gaat ook over de vraag naar de plek van andere uitingsvormen, zoals *urban dance* of *slam poetry*, binnen onze cultuur- en kunstinstellingen. Heel wat jonge mensen in de samenleving van vandaag – en dan gaat het niet enkel over jongeren van een andere origine, maar ook over Vlaamse of Belgo-Belge jongeren – herkennen zich niet in de vormen, noch de inhouden van wat op de scène wordt gebracht. Willen we hen betrekken of bij voorbaat als niet interessant buiten houden?

Aspirant-kunstenaars hebben allemaal een bochtige weg te gaan. De Vlaamse podiumkunstensector vormt een rijke en boeiende artistiek biotoop, maar is ook hard voor de kunstenaars die er hun carrière in uitbouwen. De traditionele theatergezelschappen en danscompagnies zijn al een poos ingehaald door een schare aan flexibele productiekernen

en collectieven van spelers-makers die vaak projectmatig werken. Jonge kunstenaars – alle jonge kunstenaars – worden getest op hun wendbaarheid, hun netwerkvaardigheden en hun creativiteit om telkens nieuwe manieren te vinden om de dagelijkse kost te verdienen en artistiek aan de slag te zijn en te blijven. Er is dan ook geen bijzondere set uitdagingen die bestaat voor een afgelijnde groep ‘interculturele kunstenaars’ en een geheel andere set uitdagingen voor ‘westerse kunstenaars’. Wel is het zo dat sommige jonge mensen met een meer herkenbare bagage en meer kansen aan de poort van de professionele kunsten aankloppen dan anderen, en dat dit deels verband houdt met hun afkomst.

Wat in onze gesprekken met kunstenaars gauw duidelijk werd, is dat de bochten in een kunstenaarstraject niet exclusief toebehoren aan de ene of de andere ‘type’ kunstenaar, maar dat ze in verschillende individuele parcours weer op een eigen manier verschijnen en beleefd worden.

2. BROEDPLAATSEN



2.1 INLEIDING BROEDPLAATSEN

2.1.1 CONCEPT

De term ‘broedplaats’ werd in de kunst- en cultuursector voor het eerst gepopulariseerd in 2000 door het Amsterdamse gemeentebestuur, om haar nieuwe stedelijke cultuurbeleid te benoemen.² Dit ‘broedplaatsenbeleid’ was erop gericht om de vestiging van verschillende soorten kunstenaars in betaalbare ateliers mogelijk te maken. In deze context wordt de broedplaats gezien als een fysieke ruimte voor vrije artistieke creatie. In de publicatie *Broodnodig: interculturaliseren in kunst- en cultuurhuizen* van Dēmos vzw wordt het begrip ‘broedplaats’ daarentegen eerder omschreven als een functie die kunst- en cultuurhuizen kunnen opnemen. Bij deze broedplaatsfunctie werd dan expliciet ingegaan op de vraag hoe kunst- en cultuurhuizen zich kunnen richten op jongeren van etnisch-cultureel diverse achtergrond. De vaststelling was daarbij dat jong kunstzinnig talent van andere origine vaak zijn weg niet vindt binnen het deeltijds kunstonderwijs of de bestaande culturele vrijetijdscircuits. Kunst- en cultuurhuizen kunnen deze jongere generatie actiever betrekken door in te zetten op alternatieve talentontwikkeling- en competentietrajecten, door projecten op touw te zetten die expliciet vertrekken vanuit de leefwereld en vaardigheden van deze jongeren.

De definitie die we in deze publicatie zullen hanteren, bouwt voort op beide invullingen, in de zin dat we het enerzijds voornamelijk hebben over fysieke ruimtes waar vrije artistieke creatie centraal staat, maar dat vele organisaties anderzijds ook jeugdwerkingen zijn of kunst- en cultuurorganisaties die daarnaast nog andere functies vervullen, zoals die van een kunstenaarwerkplaats. Eerder dan een gesloten definitie hanteren we dus een reeks

criteria waaraan broedplaatsen voldoen: broedplaatsen zijn plaatsen waar jongeren in hun vrije tijd kunnen experimenteren met kunst en cultuur, los van druk van buitenaf en binnen of wars van de gangbare culturele canon en de geijkte kunstdisciplines. Broedplaatsen stimuleren jongeren om hun eigen talenten te ontdekken, exploreren en ontwikkelen. Ze vormen ook de plaatsen bij uitstek waar deze jongeren op laagdrempelige wijze in contact kunnen komen met kunst en waar ze eventueel warm kunnen worden gemaakt voor kunst of een kunstopleiding. Broedplaatsen pleiten er echter voor dat precies die opleidingen meer open moeten staan voor de tijdsgeest. Nieuwe technieken en soms ook disciplines en stijlen moet men durven integreren om jongeren aan te trekken.

2.1.2 CASES

In deze publicatie leggen we dus vooral de nadruk op de broedplaats als een creatieve vrijhaven voor jongeren. De scope daarbij is heel breed. We bekijken zowel broedplaatsen uit de jeugd- en cultuursector, zoals H30 en Yawar, als broedplaatsen die ingebed zijn in de kunstensector zoals Fabuleus, Kopergieterij en Espace Magh. Daarnaast is ook Hakims of Comedy bevraagd, dat binnen het informele circuit ontstaan is. Ten slotte selecteerden we ook bij 'De Vieze Gasten en Broccoli Théâtre, twee organisaties die zich eerder in de sociaal-artistieke hoek bevinden, maar omwille van hun werking grote parallellen vertonen met het werk van broedplaatsen. Hoewel deze laatste twee cases minder expliciet aan bod komen, waren zij interessant omdat ze laten zien dat de grens tussen de broedplaats en de sociaal-artistieke werking niet altijd even scherp te trekken is. De publicatie wil een poging zijn om zowel de prille fases van talent-(h)erkenning in jongerenwerkingen als die van eventuele verdere professionalisering in werkplaatsen in beeld te brengen. Specifieke aandacht voor diversiteit is, zoals beschreven in de inleiding en methodologie, uiteraard permanent aanwezig.

Het zou echter verkeerd zijn om de broedplaats enkel als schakel in een lineair talentontwikkelingstraject te zien. Terwijl we de broedplaats verder in de publicatie ook als een methode voor de instroom in werkplaatsen zullen behandelen, is de broedplaats veel meer dan een kweekvijver voor artistiek talent. Het is haar reden van bestaan noch ultieme doel om talenten te spotten, op te leiden en dan door te verwijzen naar het onderwijs of de gevestigde kunstensector. Soms zal zij die rol kunnen spelen, maar enkel wanneer dit de wens is van de deelnemers zelf. Uiteindelijk is verdere professionalisering een mogelijkheid maar geen doelstelling vooraf. We zouden de broedplaatsen dan ook onrecht aandoen als we hen enkel op deze rol zouden beoordelen.

2.1.3 DOELSTELLINGEN EN MOTIVATIE

Indien het niet de expliciete doelstelling is van de broedplaats om jongeren klaar te stomen voor een carrière als professionele kunstenaar, wat definieert de broedplaats dan wel? Welke rol speelt zij binnen het ruimere concept van talentontwikkeling? Zoals gezegd wil-

len broedplaatsen vooral ongebonden experimenteeruimte aanbieden. Bij de organisaties die we binnen dit onderzoek hebben bevraagd, constateren we nog andere gelijksoortige doelstellingen, motivaties en methodes.

Persoonlijke ontwikkeling

De broedplaatsen geven duidelijk te verstaan niet enkel de artistieke ontwikkeling van hun deelnemers na te streven, maar vooral ook hun persoonlijke ontwikkeling te stimuleren: zichzelf uiten, zelfvertrouwen kweken, eigenwaarde terugvinden, jongeren via discipline en training weerbaarder en strijdbaarder maken, leren samenwerken, conflicten oplossen, afspraken maken, positief benaderen, aanmoedigen... Dit is slechts een greep uit de vele uitspraken die tijdens de interviews met broedplaatsen neergepend werden. Ze wijzen allemaal op de ruimere sociale en maatschappelijke rol die de broedplaatsen willen opnemen. Door te vertrekken vanuit de leefwereld van de deelnemers en in te spelen op bepaalde vaardigheden die elke deelnemer uniek maken, is er een groot mede-eigenaarschap. Samen creëren leidt tot verbondenheid. Deze wisselwerking tussen het artistieke en het sociale geeft de broedplaatsen een uniek karakter. Of zoals Najib Ghalalle, de directeur van Espace Magh het stelt: *“On favorise l'épanouissement personnel par le biais de la pratique artistique.”*

Een van de voorwaarden voor deze persoonlijke ontwikkeling is het creëren van een *“warm nest”*, zo geven zowel coördinatoren als deelnemers van broedplaatsen aan. Jongeren met kunstzinnig talent moeten zich op hun gemak voelen en moeten zonder al teveel druk van buitenaf hun *“ding kunnen doen”*. Deze fysieke, maar ook mentale ruimte is van groot belang voor jongeren om zich volledig te kunnen ontplooien. Najib Ghalalle, directeur van Espace Magh spreekt van *“faire confiance sans trop tester”*. De rol van begeleiders is dan ook meer om de jongeren te steunen dan hen in een bepaalde richting te dwingen, en om te bouwen aan de zelfkennis van de deelnemers en de erkenning van hun eigen noden en tekorten. Mensen positief benaderen, aanmoedigen en complimenten geven is van groot psychologisch belang. Op die manier versterk je waar mensen goed in zijn en waarin ze uitblinken. Je verstevigt het zelfvertrouwen dat noodzakelijk is om persoonlijke doelstellingen te bereiken.

“Dankzij Yawar creëer je een ander leven, bouw je karakter op, kijk je anders naar de toekomst, heb je een andere visie wat opvoeding betreft.” (Ferhan Aktay, jeugdwerker bij Gigos vzw en deelnemer aan Yawar)

Een maatschappijkritische houding en de erkenning van andere verhalen

De broedplaatsen schuiven prominent een maatschappijkritische houding naar voor. Organisaties als Fabuleus en Kopergieterij nemen stelling in tegen een ongenueanceerd zwart-witdenken in de samenleving. Als tegengewicht willen ze nuances aanbrengen en polariserend denken tegengaan. Johan De Smet, artistiek leider van Kopergieterij,

verwoordt het als volgt: *“Alles wat genuanceerd is, is niet meer gekend. We leven in een beeldcultuur. Wat een allegorie is kennen we niet meer. De maatschappij kiest voor expliciet. Abstractie, complexiteit en verzachting zijn daarom belangrijk.”* Ook Yawar zet de maatschappelijke meerwaarde van het artistieke centraal. Via hun theaterproducties willen ze belangrijke maatschappelijke thema's aankaarten (onderdrukking, macht, racisme...) en de beeldvorming rond bepaalde wijken waarin zij werkzaam zijn bijstellen. De kunstensector wordt door Yawar niet gespraard van kritiek. Volgens hen richt die zich te veel tot de blanke middenklasse, leven er nog veel vooroordelen en vertrekken teveel organisaties vanuit het eigen artistieke profiel... Yawar wil het anders aanpakken. Openheid voor de verhalen en de beeld- en vormentaal van deelnemers is het vertrekpunt.

“De sterkte van Yawar is dat je jezelf kan zijn. Ze gaven me motivatie als een allochtoon kind. Heel veel organisaties willen allochtonen in huis nemen om er Belgen van te maken. Dat is een andere werkwijze. Georges, de coördinator, neemt ons zoals we zijn. Hij vindt dat we veel energie en lichamelijke hebben en dat we dit moeten leren gebruiken.” (Gorges Ocloo, ex-deelnemer aan Yawar, nu student aan het RITS)

Die nood om het eigen verhaal te vertellen en daar ook de ruimte voor te krijgen, is zeer sterk aanwezig bij jongeren met een etnisch-cultureel diverse achtergrond. Hakims of Comedy, een comedycollectief dat werkt met jongeren van diverse origine, benadrukt dat er nood is aan verschillende referentiekaders binnen de kunsten. De mogelijkheid bieden om een eigen verhaal te vertellen, is bij hen de prioriteit:

“We vertrekken vanuit talenten. Iedereen heeft een talent. We trainen onszelf ook om die talenten te ontdekken, en dan confronteren we die persoon met zijn talent. We werken graag met hangjongeren, probleemjongeren. Ze hebben alle eigenschappen in zich om een goede comédien te worden; een ‘groot bakkes’ is positief in onze ogen, ‘brutale grappenmaker’ ook. We zetten die jongeren op het podium en benaderen hen psychologisch en positief. Ze gaan zich hierdoor vaker openstellen en worden ook in zekere zin kneedbaar.” (Arbi El Ayachi, medeoprichter van de Hakims of Comedy)

Een ruimte voor verschillende verhalen, genres en disciplines leidt vaak tot boeiende ontmoetingen en samenwerkingen. Espace Magh zet via colloquia, conferenties en interdisciplinaire ontmoetingen in op deze culturele kruisbestuivingen. Zo ontstaan er samenwerkingsverbanden tussen breakdancers en choreografen van hedendaagse dans, tussen graffiti en fotografie of hiphop en theater. Er ontwikkelen zich kunstvormen in de marge van het kunstenlandschap, door en voor jongeren, en vaak vanuit een zich afzetten tegen de heersende culturele normen. Zo leiden ze ook tot alternatieve talent- en competentietrajecten die vertrekken vanuit de leefwereld en vaardigheden van de jongeren zelf. Jong

talent ontdekt er zichzelf, ontmoet, experimenteert en kiest er ten slotte soms bewust voor om een professionele kunstopleiding te volgen.

Proces en product zijn gelijkwaardig

Vele broedplaatsen stellen de persoonlijke en sociale ontwikkeling van hun deelnemers centraal. Dat betekent niet dat ze allemaal het proces laten primeren op het product. Sommige organisaties verklaren dat hun projecten gewoon middel zijn om tot gemeenschapsvorming te komen. Andere willen artistieke producten van hoge kwaliteit maken. Het ene sluit het andere niet per definitie uit. Organisaties mogen dan wel verschillende prioriteiten hebben, allemaal vinden ze de artistieke kwaliteit van het (eind)product belangrijk.

Elke organisatie kiest daarin een eigen profiel. Dat komt voor een stuk voort uit hun historiek, maar is vaak onderhevig aan verandering. Sommige organisaties, zoals Yawar, zijn bijvoorbeeld ontstaan uit het jeugdwerkzorg. Dit is nog steeds zichtbaar aan de manier waarop Yawar verbonden is aan de wijk en de wijze waarop zij werken vanuit de realiteit van deze wijk. Ze bieden de jongeren trajecten aan die er anders in deze wijk niet zouden zijn, en proberen met hen een proces aan te gaan waarbij ze hen leren het beste uit zichzelf te halen, zich te verbeteren en in vraag te stellen. Zo bieden ze deze jongeren maatschappelijke kansen en beïnvloeden ze de beeldvorming over de wijk. Terwijl dit voornamelijk een proces met een sociale invalshoek is, stellen deze organisaties ook het artistieke product centraal. De deelnemers zelf vinden dat belangrijk:

“Het sociale nam vroeger de overhand in ons discours. In de boodschap lag te weinig nadruk op de kwalitatieve lat van de creatie. Het proces was belangrijker dan het product. We dachten ook dat we geen product nodig hadden. Maar de deelnemers vinden dit wel belangrijk. Nu hebben we voor beiden evenveel aandacht.” (Brien Coppens, Coördinator van H30)

Werken op de grens tussen verschillende sectoren

Elk van de onderzochte broedplaatsen probeert een sterk persoonlijke benadering te combineren met een hoog artistiek niveau. Dit uitgangspunt is een constante, ongeacht de beleidscontext waarbinnen de verschillende broedplaatsen actief zijn. Organisaties als H30, Yawar en de Hakims of Comedy werken los van het Kunstendecreet, maar ze beklemtonen het belang van een sterk eindproduct. Fabuleus en Kopergietery zijn via het Kunstendecreet erkend als artistieke organisatie, maar stellen naast het artistieke ook de persoonlijke en sociale ontwikkeling van de deelnemers voorop.

Maar de beleidscontext is wel degelijk van tel. Broedplaatsen moeten positie kiezen tussen verschillende sectoren: het jeugdwerk en de kunsten. Dat zorgt voor een spanning. Binnen het jeugdwerk ligt de klemtoon veeleer op het sociale en de persoonlijke ontwikkeling van jongeren. Binnen de kunsten ligt de klemtoon eerder op het artistieke karakter van hun werk. Dat organisaties vaak niet zonder meer binnen één sector ondergebracht kunnen of

willen worden, zorgt er soms voor dat ze in het geïnstitutionaliseerde Vlaamse landschap uit de boot vallen. Het is niet eenvoudig om middelen te krijgen in het Kunstendecreet als je het sociale laat primeren, of binnen de jeugdsector als het artistieke product teveel nadruk krijgt. Beleidskaders hanteren soms strikte categorieën of doelstellingen. Organisaties die zich op het snijvlak tussen de verschillende sectoren bevinden lijken te worstelen met die positionering. Organisaties als Yawar of H30 willen niet louter als sociale jeugddiensten beschouwd worden. Ze willen ook erkend worden als theatergroep of kunstencentrum. Die waardering voor zowel de sociale als het artistieke aspect van hun werk vinden ze belangrijk. Tegelijk geven vele organisaties die we bevroegen aan dat het moeilijk is om de balans tussen het sociale en het artistieke te bewaren, zowel in de jeugd- als in de kunstensector.

“Het is een uitdaging om trouw te blijven aan je missie en ook rekening te houden met de leefwereld van de mensen.” (Johan De Smet, artistiek leider Kopergieterij)

“We werken met jongeren, maar we maken ook voorstellingen waar bijna uitsluitend volwassenen aan meewerken, volwassenen die al lang meedraaien met Yawar. Daar moeten we natuurlijk voorzichtig mee zijn, want we worden gesubsidieerd via Jeugd.” (Georges Comhair, artistiek leider Yawar)

De spanning tussen hun ambities en de beleidskaders leidt tot een moeilijke positie voor vele broedplaatsen. Enerzijds willen ze de beoordelingscriteria in de kunsten ter discussie stellen. Tegelijk willen ze binnen dat systeem erkenning voor wat ze doen.

In de rest van dit hoofdstuk bespreken we de broedplaatsen vanuit drie invalshoeken: de instroom van deelnemers, het aanbod van de organisatie en de doorstroom van talenten naar andere instellingen, al dan niet van artistieke aard. Zonder afbreuk te doen aan de eigenheid van elke organisatie gaan we op zoek naar recurrente processen, gemene delers, vergelijkbare situaties en verschillende praktijken. Zo willen we een beeld schetsen van hun plek in het ruimere kunstenlandschap en van de rol die ze spelen in processen van talentontwikkeling. Doorheen de hoofdstukken zullen we telkens specifieke aandacht besteden aan de plaats van etnisch-culturele diversiteit binnen het geheel aan initiatieven dat zich richt op talentontwikkeling.

2.2 INSTROOM NAAR BROEDPLAATSEN

Broedplaatsen willen laagdrempelige, ongedwongen experimenteeruimtes zijn. Daardoor neemt de instroom van deelnemers er zeer diverse vormen aan. Langs vele wegen komen jongeren bij de broedplaatsen terecht. In de eerste plaats zijn er voor de hand liggende wijzen waarop jongeren de broedplaatsen leren kennen en er hun eerste stappen zetten:

mond-tot-mondreclame, sociale media, internet, brochures, enzovoort. Waar deze kanalen door vele organisaties gebruikt worden, zijn andere instroomkanalen meer specifiek voor broedplaatsen. Ze komen voort uit hun relatie met het onderwijs en het (jeugd-)welzijnswerk, hun manier van werken en hun selectiemechanismen.

2.2.1 DE RELATIE MET ONDERWIJS EN (JEUGD-)WELZIJNSWERK

De twee sectoren waar de broedplaatsen in meer of mindere mate mee in aanraking komen, zijn het onderwijs en het (jeugd)welzijnswerk. De broedplaatsen geven aan dat de relatie met het onderwijs dubbel is. Enerzijds vormt het een potentiële vijver om deelnemers uit te vissen. Anderzijds willen vele broedplaatsen zich onderscheiden door een niet-schoolse aanpak. Ze ontwikkelen een alternatieve werkwijze die door de deelnemers op prijs wordt gesteld. Zo krijgen zowel H30 als Fabuleus jongeren over de vloer die soms al in het deeltijds kunstonderwijs (DKO) aan de slag zijn of zelfs een professionele kunstopleiding volgen (veelal theater). In de broedplaats vinden ze een plek waar ze ‘echt’ mogen spelen. Er wordt minder gefocust op techniek. Hun alternatieve methode heeft naar eigen zeggen een sociaal doel: het ontwikkelen van persoonlijke vaardigheden en de eigen creativiteit. Ze zijn van mening dat de schoolse aanpak vaak niet de beste manier is om dit te bewerkstelligen.

“Ik geloof ook niet in de relatie tussen kunst en educatie. Dat werkt niet. Natuurlijk is er een pedagogisch discours dat onderbouwt, maar we hebben een artistieke invalshoek. We werken niet zoals in een klas. De relatie met educatie is dubbel, want we hebben wel een educatief luik voor leerkrachten, hoe ze een klas moeten begeleiden wanneer ze naar een voorstelling komen kijken.” (Johan De Smet, artistiek leider Kopergieterij)

Als broedplaatsen streven naar een alternatieve methode, betekent dat niet dat ze de klasieke kunstopleidingen per se links laat liggen. De alternatieve methode van de broedplaatsen kan net complementair zijn aan de schoolse opleidingen. Fabuleus stelt bijvoorbeeld expliciet dat zij aan talentontwikkeling van kunstenaars willen doen vóór, tijdens en na een professionele opleiding. Op die manier leren deelnemers skills en inzichten ontwikkelen en krijgen ze de ruimte om op persoonlijk vlak te groeien. Het uitgangspunt is dat jonge (top)talenten, net zoals in de sport, op jonge leeftijd op professioneel niveau projecten moeten kunnen doen. Door samenwerking met professionele regisseurs, choreografen, scenografen, dramaturgen enzovoort leren mensen al op jonge leeftijd de vereisten van het vak.

“De werking is opgebouwd rond een regelmatige instroom van nieuwe mensen, een doorstroom naar andere interne of externe projecten of opleidingen en nog later een uitstroom naar andere professionele contexten. De jongeren ontwikkelen tijdens collectieve creatieprocessen hun individuele talent, zowel wat vaardigheden betreft als wat inzicht in de kunsten betreft.” (Dirk De Lathauwer, artistiek leider Fabuleus)

Het voornaamste doel van de talentontwikkeling is om jongeren concrete ervaring mee te geven en hen vaardigheden te laten ontwikkelen. Tevens steunt Fabuleus ook jonge makers om hen te laten doorstromen naar de kunstensector. Talent is het voornaamste criterium om met hen in zee te gaan, en niet het bezitten van ervaring of techniciteit. Er zijn meer coördinatoren van broedplaatsen die talent belangrijker vinden dan techniciteit, speelervaring of technische skills. In het ideale geval heb je ze allemaal.. Talent mag dan nog een belangrijk criterium zijn, je zal zelden een coördinator van een broedplaats horen zeggen dat hij het volledig negeert als een deelnemer reeds ervaring bezit. Dat komt een project dat je wil uitwerken zeker ten goede.

Naast de relatie met het onderwijs, zijn ook de banden met de welzijnssector typerend voor enkele broedplaatsen. Vanuit hun ontstaansgeschiedenis binnen die welzijnssector zijn bijvoorbeeld Yawar en H30 sterk verankerd in de buurt waarin ze gelegen zijn. Zij richten zich nog steeds hoofdzakelijk op de jongeren uit de wijk, hoewel ze in de loop der jaren afgestapt zijn van die exclusieve focus op de wijk. Ze hebben hun deuren opengesteld voor iedereen.

Die verbondenheid met de welzijnssector kan een vloek en een zegen zijn. Ze faciliteert de instroom van nieuwe deelnemers, zorgt voor continuïteit in de werking, maakt het mogelijk de link met de buurt te behouden en het aanbod erop af te stemmen. De methodes die ze gebruiken, worden continu bijgestuurd om in te spelen op veranderingen in een diverser wordende wijk en de bredere samenleving. De organisaties die een breed netwerk opgebouwd hebben binnen de welzijnssector, staan ook in contact met organisaties die een eerstelijnswerking hebben naar jongeren, en zullen dus op die manier ook specifieke jongeren gaan bereiken.

De organisaties zelf ervaren het echter wel als een nadeel dat ze daardoor meteen een label als ‘sociale organisatie’ opgespeld krijgen, en dat men hun artistieke kwaliteiten niet *au sérieux* neemt. Georges Comhair van Yawar, een broedplaats die is ontstaan uit de jongerenwerking in Nieuw-Sledderlo, heeft het er bijvoorbeeld moeilijk mee om als sociale jeugdendienst beschouwd te worden, als “het project met de moeilijke kinderen”. Hij wil graag dat Yawar ook bekeken wordt als een professionele theatergroep.

Naast het feit dat ze ‘gebrek aan erkenning’ ervaren omwille van de relatie met het jeugdwerk, hebben de organisaties het ook moeilijk om hun organisatiecultuur aan te passen. Een artistieke, projectmatige manier van werken stuit binnen een sector zoals het (jeugd)welzijnswerk soms op grenzen. Een verticale organisatiecultuur waar men werkuren moet bijhouden, zoals dikwijls het geval is in het jeugdwerk, staat immers haaks op de projectmatige en flexibele aanpak van een artistieke organisatie.

2.2.2 DE MANIER VAN WERKEN: DOORLOPEND OF PROJECTMATIG

Sommige broedplaatsen – of hun ateliers – hebben een doorlopende werking. Andere werken projectmatig. In de discussie over instroom van deelnemers is dat onderscheid van

belang. Terwijl doorlopende werkingen doorgaans in principe voor iedereen toegankelijk zijn, is men voor bepaalde projecten soms op zoek naar een specifiek profiel. Zo krijgen de Hakims of Comedy bijvoorbeeld de opdracht van een gemeentelijke jeugddienst om een specifiek project op te zetten voor jongeren van diverse origine of uit een bepaalde wijk. In dat geval vertrekt men van een bepaalde groep potentiële deelnemers. Vervolgens maakt men een project op maat.

Daarnaast blijft er natuurlijk ook een verschil tussen het theoretische ‘openstaan voor iedereen’ van een doorlopende werking en de daadwerkelijke instroom van deelnemers. We stipten al aan dat de historiek van organisaties – en hun oorsprong in een bepaalde wijk of sector – een grote impact heeft op de instroom van deelnemers. Om toch niet te veel vast te zitten aan deze ‘historische’ instroomconnecties voeren vele organisaties correcties door. De meeste organisaties vinden het belangrijk dat er een diverse mix van mensen in hun werking instapt. Ze gaan dus ingrijpen als die mix bedreigd wordt. Yawar bijvoorbeeld zet specifieke activiteiten of promotiecampagnes op voor meisjes als ze het gevoel krijgen dat het genderevenwicht in het gedrang komt. Etnische verscheidenheid wordt ook vaak als een meerwaarde gezien, en dus zal men ook hiervoor soms extra moeite doen. In zulke gevallen vertrekt men van een doorlopende werking en zal men specifieke projecten of activiteiten opzetten om een gewenste doelgroep te bereiken.

“De Gigos-activiteiten (jeugdwerking waar Yawar mee samenwerkt, red.) zijn gemengd tot tien jaar. Daarna worden ze apart georganiseerd. De mix is belangrijk voor ons, maar als er door te mixen geen meisjes meer bereikt worden, dan organiseren we liever activiteiten enkel voor meisjes.” (Georges Comhair, artistiek leider Yawar)

Andere organisaties zijn opgericht vanuit de vaststelling dat er een tekort is aan plaatsen en werkingen waar jongeren met een etnisch-cultureel diverse achtergrond terecht kunnen. Onder onze cases zijn dit bijvoorbeeld Espace Magh en Hakims of Comedy. Die organisaties richten zich dan ook in hoofdzaak op deze specifieke doelgroep. Espace Magh wil een plaats zijn voor kunstenaars en jong talent uit de Maghreb en bij uitbreiding de hele regio rond de Middellandse zee, Hakims of Comedy richt zich specifiek naar jongeren met een etnisch-cultureel diverse achtergrond.

Ook H30 wil een leemte opvullen, maar formuleert die niet in termen van etnisch-culturele diversiteit. Men richt zich op jongeren die niet in het verwachtingspatroon van het onderwijs passen. Meerbepaald gaat het daarbij om jongeren die bezig zijn met kunstvormen die niet in het curriculum van een academie aan bod komen.

2.2.3 SELECTIEMECHANISMEN

“Wij zoeken jongeren met goesting, niet met talent. Dat talent wordt aangeboord. Iedereen kan dus deelnemen.” (Johan De Smet, artistiek leider Kopergieterij)

Zoals gezegd staan de doorlopende werkingen van de broedplaatsen in theorie open voor iedereen. Zij voeren dan ook een brede promotie. Hieronder volgt een greep van de verschillende promotiecampagnes die we bij de bevraagde broedplaatsen onderscheiden hebben.

- Brede promotie via de media (tijdschriften, Ketnet, flyers...)
- Bekendmaking in nieuwsbrieven, via het OCMW of via stadsdiensten
- Meer gerichte werving via de welzijns- en culturele sector
- Via kleine instaprojecten (bijvoorbeeld in OKAN-klassen³)
- Via de jongeren zelf (mond-tot-mondreclame)

Voor projecten worden zoals gezegd soms specifieke selectiecriteria gehanteerd. Soms zijn er instapvoorwaarden; soms gaat men proactief op zoek naar een specifieke doelgroep. Als ze projecten opzetten, recruterend broedplaatsen doorgaans deelnemers uit de doorlopende werking. Maar soms wordt ook een auditie afgenomen die openstaat voor iedereen. Er vindt tenslotte een selectie plaats: men kijkt naar het talent en engagement van de jongere, en ook of zijn of haar profiel past binnen het kader van het artistieke project.

Ook bij Yawar vertrekken ze vanuit de basiswerking. Ze hanteren werkvormen binnen hun workshops om te zien wie de kern zal vormen van het nieuwe project. Er worden geen audities gehouden, maar de organisatoren en deelnemers beslissen in samenwerking wie in aanmerking komt voor het project. Vaak wordt al een voorselectie gemaakt op basis van wie al eerder met een project meedeed. Via werk en improvisatie moeten de deelnemers uiteindelijk zelf aanvoelen of ze willen en kunnen instappen.

Fabuleus organiseert workshops die de rol van audities hebben. De workshops zijn niet alleen vrij laagdrempelig, ze zijn bovendien ook leerrijk voor alle deelnemers, ook voor wie uiteindelijk niet geselecteerd wordt voor een project. Tijdens die workshops worden de jongeren geobserveerd door de maker en door de medewerkers van de organisatie.

“Om laagdrempelig te zijn wordt in de communicatie over de auditieworkshop bewust niet gesproken over ervaring. We spreken bijvoorbeeld over enthousiasme, goesting en motivatie. Op de auditie zelf proberen we iedereen gerust te stellen. We laten de jongeren een volledige dag of soms twee dagen auditie doen, waarbij we hen vragen het te zien als een leuke gratis workshop waar je vrienden kan maken. De meeste zien het ook echt als een leuke ervaring, op zeventig audities zijn er nog maar enkelen vroegtijdig naar huis gegaan wegens zenuwen en schrik. We proberen van bij aanvang alle stress weg te werken. Elke auditie eindigt ook met een persoonlijk gesprekje van tien minuten waarin feedback wordt gegeven. Dat kan bijvoorbeeld een zeer concrete tip zijn als er bijvoorbeeld technische nood aan een stemcoach is, maar vaker gaat het over de houding, het samenspelen,

het zelf ruimte nemen en ruimte kunnen laten aan anderen.” (Dirk De Lathauwer, artistiek leider Fabuleus)

Deze laagdrempelige instaprojecten of workshops die dienst doen als audities zijn recurrente selectiemechanismen binnen de broedplaatsen. Coördinatoren vermijden het woord ‘auditie’. Ze spreken liever over beslissingen die gebaseerd zijn op een wisselwerking tussen organisatoren en deelnemers. Het gesprek tussen projectcoördinator en kandidaat is het belangrijkste element.

De selectiecriteria zelf zijn ook zeer breed. Ze hebben te maken met artistieke kwaliteiten, persoonlijke vaardigheden, enthousiasme en gedrevenheid, een frisse kijk, specifieke interesses... Het samenstellen van een evenwichtige groep is daarbij cruciaal. Bij Fabuleus bijvoorbeeld vermijden ze dat enkel sterretjes of toptalenten in een groep zitten. De ideale groep is volgens hen samengesteld uit een mix van jongeren die ietwat ervaring hebben en jongeren die sfeer brengen. De cohesie en onderlinge solidariteit in een groep is leerrijk voor de deelnemers. Die stimuleert hen om het beste uit zichzelf te halen. Streven naar een zo goed mogelijke groepsdynamiek speelt dus ook een rol bij de selectie van deelnemers.

Hoe die selectie verder concreet gebeurt, is niet gemakkelijk onder woorden te brengen. De medewerkers of coördinatoren die erbij betrokken zijn beschrijven het als een buikgevoel, een soort van intuïtie. Het proces is erg persoonlijk. Volgens Najib Ghalalle van Espace Magh is het *“un style très intuitif; où il n’y a pas de règles”*. Dirk de Lathauwer (artistiek leider Fabuleus): *“Het lijkt een beetje op verliefd worden, een buikgevoel. Dit moet je aanvaarden, er geen abstractie van maken. Het is hetzelfde mechanisme als bij professionele gezelschappen. Alleen mogen wij meer risico nemen. Zeker omdat de deelnemers aan de auditie niet gekend zijn en geen reputatie hebben die in hun voor- of nadeel kan werken”*.

Ook al is het een zeer persoonlijk proces, toch plaatsen coördinatoren hun eigen subjectieve voorkeur voor bepaalde stijlen of genres ook tussen haakjes. ‘Oog’ voor het persoonlijke en het sociale aspect van kunst is immers eveneens een belangrijke factor. Zo houdt Najib Ghalalle bijvoorbeeld niet van stand-up, maar zal hij toch jongeren met talent in stand-upcomedy aanmoedigen.

2.2.4 Het bereik in termen van diversiteit

“We bereiken veel mensen, maar het kan altijd beter. Na tien jaar is er een basis, die moeten we uitbreiden.” (Eline Vermeir, projectbegeleidster bij De Vieze Gasten)

Al deze stappen en goede intenties niet te na gesproken, blijft het natuurlijk de vraag of die jongeren die men graag wil bereiken ook effectief bereikt worden. Broedplaatsen die samenwerken met het jeugdwelzijnswerk (Yawar, H30) hebben een bereik dat represen-

tatief is voor de buurt waarin ze gevestigd zijn. Zo wordt de diversiteit in de wijk Nieuw-Sledderlo, waar Yawar gevestigd is, weerspiegeld in de organisatie zelf. Tachtig procent van de jongeren is van Turkse origine. Daarnaast zijn er ook mensen van Belgische en Italiaanse origine. Het merendeel van hen volgt BSO.⁴ Ook H30 zet voluit in op jongeren die uit de boot vallen van wat zij de “reguliere maatschappij” noemen. Ze doen dit door aandacht te schenken aan graffiti, hiphop, breakdance enzovoort. Dat trekt een breed publiek aan, ook leerlingen uit het DKO die naar H30 komen omwille van de niet-schoolse methodiek.

Ook bij H30 streven ze naar etnisch-cultureel gemengde groepen, maar moeten ze toegeven dat dit niet altijd even vlot lukt. Het brengt hen ertoe om soms categoriaal te beginnen werken (gericht bepaalde groepen prikkelen om deel te nemen aan de activiteiten of projecten). Ook de broedplaatsen uit de kunstensector, zoals Fabuleus en Kopergieterij, constateren dat zij moeilijk etnisch-cultureel diverse deelnemers aantrekken.

Anders dan de hierboven geschetste organisaties (Yawar, H30) is de recruitering bij Fabuleus en Kopergieterij minder op buurt of wijk gericht. Fabuleus bijvoorbeeld richt zich niet enkel tot Leuven, maar werft onmiddellijk nationaal: deelnemers uit alle Vlaamse provincies komen auditie doen en mee repeteren. Dat zorgt voor een heel andere dynamiek dan bij de organisaties die vanuit een buurtwerking ontstaan zijn. Deelnemers worden aangetrokken door een project met professionele theatermakers. Ze komen van ver en ze zijn erg gemotiveerd om eraan mee te werken. Velen van hen zijn dan ook al langer geprikkeld door theater of dans en hebben al wat ervaring kunnen opdoen in het DKO. Meestal gaat het om blanke jongeren uit de middenklasse, die van huis uit gestimuleerd worden om aan kunst en cultuur deel te nemen.

De etnisch-culturele diversiteit binnen deze groep jongeren is niet zo groot. In principe richten ook de broedplaatsen in de kunstensector zich tot ‘iedereen’. Het is dus niet zo dat andere jongeren niet welkom zijn. Ze worden ook meer en meer aangesproken bij de promotiecampagnes en men houdt hiermee ook rekening bij de selectiecriteria. Weliswaar lijken er een aantal factoren in het spel die ervoor zorgen dat etnisch-cultureel diverse jongeren of jongeren uit minder kansrijke gezinnen hun weg moeilijker vinden naar deze organisaties. Allicht zijn er bepaalde vooroordelen en drempels bij de jongeren zelf. Ze hebben misschien minder affiniteit met de beeld- en vormtaal die de broedplaatsen in de kunstensector vooropstellen. Fabuleus en Kopergieterij richten zich bijvoorbeeld niet op *Urban Arts*, zoals breakdance of *slam poetry*. Ze werken vaak met makers die hun strepen verdiend hebben in het reguliere theater- of danscircuit. Jongeren die *urban* genres beoefenen herkennen zich daardoor minder in de projecten.

Ook zijn er factoren die te maken hebben met de werking van de organisaties zelf. Van deelnemers worden impliciet heel wat verondersteld. Zo wordt een proactieve houding verwacht, bijvoorbeeld om zich in te schrijven voor een auditie. Dit veronderstelt om te beginnen dat je de organisaties kent en vertrouwd bent met hun manier van werken. Daarnaast moet er bij de deelnemers een sterke eigenwaarde aanwezig zijn. Je moet ge-

leerd hebben om voor jezelf op te komen. Kansarme jongeren hebben dikwijls eerst een trigger nodig voor zij die eigenwaarde volledig kunnen vinden.

Als je niet uit een cultureel nest komt, dan zijn die stimuli om op zoek te gaan naar cultuurprojecten vaak afwezig. Daarenboven beschik je minder over de ongeschreven, impliciet vereiste 'voorkennis' om in een project in te stappen. Dit kan bijvoorbeeld gaan over ingangsproeven waarbij vaardigheden tot abstractie en een zekere culturele kennis (culturele codes) noodzakelijk zijn. Zo wordt het instapniveau voor kansarme jongeren vaak heel hoog. Ook de taal vormt voor sommige jongeren een barrière, wanneer een perfecte beheersing van het Nederlands een vereiste is.

Het besef dat bovenstaande factoren een belangrijke rol spelen bij de instroom van deelnemers, leeft ook meer en meer in de kunstensector. Steeds meer organisaties ondernemen pogingen om erop in te spelen en een meer diverse groep van deelnemers te bereiken. Fabuleus en Kopergieterij zoeken aansluiting bij lokale partners, zoals buurt- of jongerenwerkingen. Dat maakt het mogelijk om langere en duurzame contacten te leggen, vertrouwen te winnen bij de jongeren en hun leefwereld beter te leren kennen. Zoals we in een kaderstuk verder uitwerken, is er ook een toenemende interesse bij artistieke broedplaatsen in een samenwerking met scholen, om een bredere dwarsdoorsnede van de bevolking te kunnen bereiken. Het verhaal van Kopergieterij is daarvan een goed voorbeeld.

Daarnaast zou het een overweging kunnen zijn om meer doelgroepgericht te werken. (Het eerder aangehaalde voorbeeld van Yawar om specifieke meisjesprojecten op te starten om het genderevenwicht te herstellen en voor hen een eigen aanbod te ontwikkelen, is daarvan een goed voorbeeld.) Maar de vraag stelt zich altijd hoever je daarin gaat. Het is altijd een evenwicht zoeken tussen het vasthouden aan een eigen visie, artistiek profiel en organisatiecultuur enerzijds en het nastreven van een zo breed mogelijk publiek anderzijds. Een breder publiek zal immers altijd in zekere zin ook je organisatie veranderen.

“Fabuleus blijft altijd een beetje recruterend uit de elite, omdat hogere sociale klassen hun kinderen vroeger betrekken in cultuur. Ze hebben dan ook een voorsprong. We willen echter ons best doen om ook anderen te betrekken. We proberen via de buurtwerkingen een diverser publiek te bereiken, maar dat is zoeken. Voorlopig is het water soms nog wat te diep tussen beide werkingen.” (Filip Bilsen, projectmedewerker Fabuleus)

“Toen ik de tienerwerking deed, stelde ik mijn tieners voor aan H30. Maar niet iedereen doet dit. Er zijn ook veel mensen die niet weten waar H30 voor staat. Bovendien zijn er veel tienerwerkingen met een ander aanbod, waar ze uitstapjes doen en gaan zwemmen en pingpongen en een lokaal met tv hebben... Dat is een ander en gemakkelijker aanbod dan wat H30 geeft.” (Murad Echahbouni, deelnemer van H30)

- UITGELICHT -

KOPERGIETERY KEERT TERUG NAAR DE NASCHOOLSE ACTIVITEIT!

De broedplaatsen binnen de kunsten zijn vaak ontstaan als alternatief voor de schoolse aanpak. Het schoolse staat voor verplichting, lespakketten, examens, de groep... De broedplaatsen vertrekken vanuit vrije wil, goesting, experimenteren, improviseren, het individu... Vanuit deze traditie wil Kopergietry dat een kind zelf het initiatief neemt om naar de broedplaats te komen.

“In onze filosofie moet een kind zelf zin hebben om naar hier te komen. Dat is ook een moeilijkheid. Wij vragen een proactieve benadering. Niet iedereen kent echter het aanbod. Maar waar trek je die grens van proactiviteit? Dat is onze grootste uitdaging op dit moment: als we merken dat een jongere liever voetbalt, laten we die dan niet beter voetballen?” (Johan De Smet, artistiek leider Kopergietry)

Die manier van werken heeft ook zijn beperkingen. De kinderen die ‘vanzelf’ naar Kopergietry komen, hebben doorgaans een gelijksoortige achtergrond (cultuurminnende gezinnen uit een overwegend blanke middenklasse). Kopergietry heeft ook een andere ambitie: het toegankelijk maken van het aanbod door iedereen ervan te laten proeven. En waar bereik je iedereen? Exact: in de scholen. We merken een terugkeer van de artistieke broedplaats naar de scholen. In de vorm van een kennismakingsproject of in de vorm van een permanente naschoolse activiteit, zoals Kopergietry met vallen en opstaan uitbouwt in de Brugse Poort. Zij hebben een tweede vestiging geopend in de Rabotwijk.

“We hebben deze keuze gemaakt omdat we merken dat het vaak de ouders zijn die kiezen wat een kind van zes als buitenschoolse activiteit zal doen. Onze deelnemers zijn meestal kinderen van de bakfietsgeneratie. Dit sluit kinderen uit die niet weten dat wij bestaan. Die kinderen willen we ook benaderen, en dat doen we in de wijk Rabot. In die wijk is veel verloop van

kinderen, er zijn ook veel Romakinderen. Het is een uitdaging: waar kunnen we ondersteunen? Waar zijn de grenzen? Wat met de continuïteit? Je moet immers zorg kunnen geven aan een kind, in de diepte werken. Het is belangrijk om op een vaste plek te werken, de kinderen te laten weten dat ze welkom zijn. Dat ze gewoon kunnen binnenkomen.”

“Kopergietry heeft nooit een buurtgerichte focus gehad. Maar vijftien jaar later zijn we toe aan een nieuwe uitdaging, aan nieuwe jongeren. Hoe moet je dit doen? Door naar die plaatsen te gaan waar de jongeren zich vertrouwd voelen. De jongeren van het Rabot komen zelden naar het centrum... Daarom zijn we zelf op zoek gegaan naar een tweede plek voor Kopergietry, buiten het centrum. Dit is nu uitgegroeid tot een dynamiek die interessant is: we hebben een vaste plek op het Rabot waar er een sociaal restaurant is met een groot verloop van buurtbewoners. Boven in het gebouw is er een polyvalente ruimte, waar zowel schoolfeesten als voorstellingen gegeven worden.”

“We kunnen leren uit de ‘missers’ van Kopergietry: we heetten hen in de beginfase welkom van 14u tot 16u op woensdagnamiddag. Er zijn slechts twee personen komen opdagen. Hoe komt dit? Ze kennen enkel de speelpleinwerkingen, die vrijblijvend zijn... Dat is een andere instelling, een andere manier van denken.”

“Het waren twee werelden die elkaar niet vonden. Kopergietry heeft dan een aantal zaken moeten bijsturen. “De school hebben we als vertrekpunt genomen. Aansluitend op de schooluren werkten we van 12u30 tot 15u, met een docent van Kopergietry én een leerkracht die beiden aanwezig waren. Dat is een tussenstap. De jongeren blijven nu een uurtje langer op een plek en met mensen die ze kennen. En zo ontwikkelen we verder. Qua docent werken we nu met iemand die ook al in Molenbeek en Borgerhout les heeft gegeven...”

2.2.5 DIVERSITEIT IN DE INSTROOM

De grootste spanning die lijkt op te treden bij de broedplaatsen wanneer het gaat om de instroom van jongeren, en meer bepaald van jongeren uit lagere sociale klassen of van etnisch-cultureel diverse origine (twee categorieën die in de praktijk vaak samenvallen) is die tussen de maatschappelijke rol die de organisaties wensen op te nemen en het artistieke karakter waarnaar ze streven. Bij vele organisaties heerst er een zekere angst dat, indien ze te veel de sociale kaart trekken, hun artistieke kwaliteit niet langer gewaarborgd blijft. Organisaties die ontstaan zijn uit de welzijnssector en er nog sterke banden mee onderhouden, lijken deze angst minder te ervaren. Maar zij kampen dan ook vaker met de frustratie dat hun werking onvoldoende naar waarde wordt geschat op artistiek vlak.

In beide gevallen heeft deze angst echter ook te maken met het gesegmenteerde Vlaamse beleid. Organisaties moeten zich op een bepaalde manier profileren om binnen een bepaalde subsidie categorie te vallen (jeugdwerk, kunst, sociaal-artistiek...) en vrezen dat ze, door te veel in te zetten op bepaalde facetten van hun werking, onder geen enkele strikt afgebakende categorie meer zullen vallen. Mogelijk verhindert ook de angst voor kwaliteitsverlies, of om niet te voldoen aan de vereisten die het beleid stelt, organisaties om meer in te spelen op de bestaande jongerencultuur. Voluit inzetten op nieuwe verhalen, *urban* genres, alternatieve artistieke circuits of informele netwerken houdt immers ook een zeker risico in. Het is zoeken naar een fragiel evenwicht tussen zekerheid en vernieuwing.

Hier kunnen laagdrempelige instaprojecten (al dan niet in samenwerking met jeugdwerk of onderwijs) een uitweg bieden. Ze stellen organisaties in staat om, buiten hun doorlopende werking om, het terrein te verkennen en duurzame contacten te leggen met jongeren die ze anders niet zouden bereiken. H30 gaat bijvoorbeeld op prospectie in OKAN-klassen. Murad Echahbouni, een deelnemer, legt uit hoe het in zijn werk ging: *“Ze boden ruimtes aan voor muzikanten en breakdancers. Ze lokten mensen door hun zaalgebruik en alles groeide via mond-tot-mondreclame.”* Deze ‘antennes’, die ze opzetten in buurten of gemeenschappen, dragen de kiem in zich om uit te groeien tot nieuwe boeiende projecten. Hun succes is niet gegarandeerd, maar er is veel ruimte voor experiment en mislukken is geen drama. Zulke houding creëert vertrouwen. Dat is de beste garantie op een breed draagvlak en een stevige basis.

2.3 HET AANBOD IN BROEDPLAATSEN

Het aanbod van de broedplaatsen is uiteraard zeer divers, en wordt mede bepaald door hun visie op het kunst- en cultuurlandschap. De doelstellingen van de broedplaatsen zijn determinerend voor het aanbod dat zij hun deelnemers bieden. Broedplaatsen willen in de eerste plaats jongeren kansen geven om hun talenten te ontdekken en willen

hun sociale en persoonlijke ontwikkeling stimuleren. Hun aanbod zal dan ook een aantal specifieke karakteristieken vertonen die nauw aansluiten bij deze doelstellingen van de broedplaats, zoals we die in de inleiding besproken hebben.

de rest van dit hoofdstuk proberen we deze specifieke karakteristieken te beschrijven. Daarbij willen we de specificiteit en het unieke van elke organisatie niet negeren, maar eerder op zoek gaan naar wat bij elk van hen een gemene deler is. We doen dit door methodes van werken in hun aanbod te bespreken die uit het onderzoek naar voor kwamen en specifiek betrekking hebben op talentontwikkeling en ondersteuning van jongeren.

Deze zijn achtereenvolgens:

- De niet-schoolse aanpak
- Het enthousiasmeren voor artistieke creatie
- Het ontwikkelen van sociale en persoonlijke vaardigheden
- Leren over alle aspecten van kunst produceren
- Technische-artistieke en professionele begeleiding
- Netwerking
- Interdisciplinariteit

2.3.1 DE NIET-SCHOOLSE AANPAK

“In het DKO wordt op een schoolse manier lesgegeven, het is erg strak. Alles wordt er volgens plan aangeleerd en je moet in het rijtje passen. Als je niet slaagt voor je examen kan je niet overgaan naar een volgend jaar. Zo’n systeem staat haaks op creativiteit, maar voor het aanleren van techniek zit je er wel goed. Bij H30 leer je door te doen, onder professionele begeleiding.” (Brien Coppens, coördinator H30)

Zoals aangehaald in het hoofdstuk over de instroom is de relatie van broedplaatsen met het onderwijssysteem vaak dubbel. Enerzijds vormen scholen een interessante visvijver voor deelnemers en vinden verschillende organisaties het relevant om goede contacten met onderwijsinstellingen te behouden. Zo heeft Espace Magh bijvoorbeeld een scholenwerking, waarbij ze ateliers organiseren of kunstenaars worden aangesteld om op woensdagnamiddagen naar scholen te gaan om vormingen te geven. Anderzijds schrikt het onderwijs ook af omwille van zijn geïnstitutionaliseerde karakter en zijn weinig flexibele aanpak. Met ‘schoolse aanpak’ wordt door onze cases dan ook verwezen naar een specifieke manier van werken die men in de meeste gevestigde onderwijsinstellingen aantreft: opleidingen die vertrekken vanuit de groep, voor mooi afgelijnde disciplines, via een opgelegd lespakket (top-down), vanuit de klassieke canon en eindigend met een examen. Daar stellen de broedplaatsen manieren van werken tegenover die aandacht hebben voor het individu, vertrekken vanuit de leefwereld en ervaring van de jongeren zelf (bottom-up), met ruimte voor creativiteit en improvisatie en waar interdisciplinariteit en het ontwik-

kelen van avontuurlijke artistieke normen een plaats krijgen. Broedplaatsen omschrijven hun aanpak dan ook als “*niet-schools*”.

Zo worden workshops of vormingen door Yawar bijvoorbeeld expliciet niet in lesvorm gegeven. Ze wijzen op het belang van de jongeren geprikkeld te houden en van het ervaringsgericht lesgeven. De link met het jeugdwelzijnswerk zorgt er voor dat veel deelnemers van Yawar uit het BSO komen. Sommige van die jongeren kampen met concentratieproblemen en anderen gaan niet graag naar school. Ook Fabuleus kiest resoluut voor een niet-schoolse aanpak, niettegenstaande dat hun deelnemers overwegend uit het ASO komen. Deze jongeren zijn immers ook op zoek naar praktijkervaring en een meer creatieve context om hun ei te leggen. Om deze jongeren te bereiken moet je het dus anders aanpakken.

2.3.2 HET ENTHOUSIASMEREN VOOR ARTISTIEKE CREATIE

“We wilden bonte avonden organiseren maar tezelfdertijd ook artistieke producten leveren. We wilden zorgen dat kinderen vatbaarder werden voor kunst.” (Georges Comhair, artistiek leider Yawar)

Broedplaatsen zetten zich in om jongeren artistiek te prikkelen en zo hun talenten te laten groeien. Dit geldt zowel voor de deelnemers aan de activiteiten als voor hen die via de voorstellingen of toonmomenten in contact komen met hun werking. In die zin proberen de broedplaatsen, in de woorden van Fabuleus, “*smaakmakers in de kunsten*” te zijn. Het eerste contact met kunst is immers zeer belangrijk, vooral voor jongeren uit sociaal lagere klassen die van thuis uit minder kansen hebben gekregen om met kunst in aanraking te komen. Daarom proberen de broedplaatsen zo laagdrempelig mogelijk te werk te gaan en doen ze moeite om jongeren rechtstreeks aan te spreken of pittige communicatiecampagnes op te zetten om ze aan te trekken. Zo promoveerde H30 bijvoorbeeld eens een project door flyers met een koekje aan de gestalde fietsen voor de schoolpoort te hangen. Het enthousiasme van de jongeren om zelf iets te doen is daarbij een belangrijk criterium: ze worden gevraagd om iets te maken of ze krijgen een plek om hun ideeën uit te werken. Brien Coppens licht dit concreet toe: “*Jongeren uit de buurt hadden geen plek om te hip-hoppen, graffiti te spuiten, enzovoort. Ze kwamen dus zelf bij ons aankloppen op zoek naar een plek om te repeteren.*” In de broedplaats kunnen ze vervolgens proeven, trainen, repeteren, experimenteren...

Bij Yawar gaat het enthousiasmeren ook via het samen gaan kijken naar voorstellingen of films. Theater, straattheater, het circusfestival, alternatieve films... Volgens Georges Comhair worden die zaken misschien niet altijd onmiddellijk geapprecieerd, maar is het nodig om de jongeren een beetje te provoceren en een andere kijk aan te bieden. Via hun goede verhoudingen met het jeugdwerk spreken ze ook de jeugdwerkers en begeleiders aan om mee te gaan of om gezamenlijke uitstapjes te organiseren. Op die

manier worden ook jeugdwerkers betrokken. Het enthousiasmeren gaat dus om meer dan alleen de deelnemers. De ongedwongen sfeer en groepsgeest waarin dit gebeurt, zorgt voor de nodige spontane interesse. Veel jongeren zitten reeds met een bepaald verhaal, idee of project. In de broedplaats worden ze gestimuleerd om er verder over na te denken en er iets mee te doen. Ze krijgen letterlijk de ruimte om het verder uit te broeden.

2.3.3 HET ONTWIKKELEN VAN SOCIALE EN PERSOONLIJKE VAARDIGHEDEN

“Zo was er in de jaren 80 een schuchtere jongen van Marokkaanse origine die in Yawar meedraaide. Na enkele jaren binnen de jongerenwerking van Yawar werd hij mondiger. Nadat hij afstudeerde aan de technische school is hij gaan werken en werd hij vakbondsafgevaardigde, als Marokkaan tussen al die Belgen. Hij vertelde dat dit door zijn ontwikkeling binnen Yawar kwam.” (Georges Comhair, artistiek leider Yawar)

“Een mooi voorbeeld is dat van Karine. Zij was 16 toen ze voor het eerst meespeelde bij Fabuleus en is ondertussen een uitstekende journaliste geworden. Ze is dus uiteindelijk geen actrice of danseres geworden, maar ik weet wel zeker dat het parcours dat ze aflegde tijdens de vier jaar dat ze in producties danste en acteerde haar als persoon gevormd heeft. Persoonlijke ontwikkeling is evengoed een succes van een broedplaats.” (Dirk De Lathauwer, artistiek leider Fabuleus)

Voor alle broedplaatsen is het aanleren van sociale vaardigheden en het inzetten op persoonlijke ontwikkeling een belangrijke focus. Elke organisatie doet dit echter op zijn eigen specifieke manier. Hieronder beschrijven we kort enkele interessante praktijkvoorbeelden.

Op de website van Yawar staat hun primaire focus op de persoonlijke ontwikkeling expliciet vermeld. De organisatie wil de persoonlijkheid van de jongeren ontwikkelen, ze leren zichzelf te uiten, zelfvertrouwen te kweken en hun eigenwaarde terug te vinden. Ze bieden training en discipline vanuit de veronderstelling dat dit de jongeren weerbaarder en strijdbaarder maakt. Door hen te leren samenwerken, conflicten oplossen en afspraken naleven zijn ze beter gewapend in het dagelijkse leven. Ook H30 draagt deze principes hoog in het vaandel, en wil aldus een bijdrage aan de samenleving leveren. Bepaalde gedragspatronen en vaardigheden worden gezien als noodzakelijk voor jongeren om daarna door te stromen naar andere circuits en zich een plaats toe te eigenen in de samenleving. Brien Coppens noemt het *“kennismaken met de gedragscodes in de culturele sector”*: hoe gedraag ik me op een vernissage, hoe verloopt het repetitieproces, een engagement om op tijd te komen, te oefenen, enzovoort. De wijze waarop dit gebeurt is voor elke organisatie anders en afhankelijk van de doelgroep waarop ze zich richt. Yawar zal bij jonge kinde-

ren nog sturend te werk gaan, en bij pubers eerder voor een ervaringsgerichte methode kiezen, door jongeren zelf feedback op elkaar te laten geven (gefaciliteerd door de begeleiders). Zo doen ze aan zelfregulatie, wat hun zelfstandigheid bevordert. H30 werkt met een ruilsysteem: alle faciliteiten in hun centrum worden gratis aangeboden, maar er wordt wel engagement voor in de plaats verwacht – jongeren verven, kuisen, voeren promo... Bij elk van deze methodes staat echter hetzelfde centraal: de deelnemers leren om bewust en zelfstandig te werken op basis van hun eigen kunnen. Autonomie gaat gepaard met grote verantwoordelijkheden, tegemoetkomingen vereisen engagement.

Voor alle broedplaatsen is het aanleren van sociale en persoonlijke vaardigheden een belangrijke focus, ook al dragen ze dit niet allemaal even expliciet uit in hun communicatie. Fabuleus maakt bijvoorbeeld de keuze om zich daar niet uitdrukkelijk op te profileren. Dit betekent niet dat Fabuleus niet aan sociale en persoonlijke ontwikkeling doet. Wel beschouwen zij sociale en persoonlijke ontwikkeling eerder als een inherent en belangrijk onderdeel van elk creatieproces.

Het creëren van een positieve groepsdynamiek is onontbeerlijk voor de persoonlijke ontwikkeling van de deelnemers, maar ook voor hun artistieke ontplooiing. Dit evenwicht tussen ‘artistieke’ en ‘sociale’ begeleiding is kenmerkend voor het aanbod van de broedplaatsen. Fabuleus werkt op dit dubbele spoor door enerzijds makers te ondersteunen in hoe zij kunnen werken met jongeren, en anderzijds ook vanuit elke medewerker van het huis een aanspreekpunt te zijn voor de individuele deelnemers: aanwezig zijn bij alle repetities in huis en de jongeren aanspreken. H30 is werkzaam op beide fronten door bij elk project één artistieke begeleider in te zetten en één begeleider van H30 die specifiek inzet op het sociale en de groepsdynamiek. Persoonlijke ontwikkeling via een artistiek proces en dankzij specifieke begeleiding is een meerwaarde die broedplaatsen hun deelnemers bieden.

2.3.4 LEREN OVER ALLE ASPECTEN VAN KUNST PRODUCEREN

“Je komt trainen en zo kom je in contact met Brien en de andere projecten in H30. Je maakt kennis met andere aspecten waar je anders nooit in betrokken wordt, zoals het beleidsmatige, of hoe je H30 kan promoten.” (Murad Echahbouni, deelnemer H30)

“Je bouwde mee het stuk op. Alles waar het stuk mee te maken had. Zoiets leer je niet op school. En zelfs wanneer je afgestudeerd bent aan de kunstschool, heb je vaak helemaal geen besef van wat er voor jou als actrice allemaal gedaan wordt.” (Sofie Palmers, kunstenaar en ex-deelnemer Fabuleus)

Het bijbrengen van kennis over de diverse aspecten van de realisatie van podiumvoorstellingen maakt deel uit van het aanbod van verschillende broedplaatsen: Wat is de rol van

een regisseur, wat doet de productie leider en wanneer komt de technicus op de proppen? Hoe verloopt de communicatie over de voorstelling? Welke codes en jargon worden gehanteerd in het creatieproces? Door deze kennis te verwerven, leren jongeren niet enkel hoe een kunstensector functioneert en hoe ze daar zelf hun plek in verwerven, maar doen ze heel wat bagage op waar ze ook buiten de sector, in hun latere parcours op kunnen bouwen.

De methode die daarbij gebruikt wordt is 'learning by doing'. Bij Hakims of Comedy geven ze de deelnemers bijvoorbeeld zelf de organisatie van de evenementen in handen. Daardoor krijgen ze inzicht in het functioneren van de sector en neemt hun respect voor het hele kunstgebeuren toe. Volgens Arbi El Ayachi realiseren de jongeren zich op deze manier plots wat er allemaal komt kijken bij het opzetten van een voorstelling, en beseffen ze dat ze hulp en steun van anderen nodig hebben. Dit erkennen van de eigen beperkingen stimuleert de samenwerking, omdat jongeren zelf proactief op zoek gaan naar hulp en ondersteuning. Dit is ook de werkwijze bij Yawar: zij stimuleren de jongeren om deel te nemen aan Kunstbende³ en daardoor ontdekken de jongeren vaak zelf dat zij extra workshops of vormingen nodig hebben om te ontdekken en ontwikkelen wat ze willen maken. Volgens George Comhair is dit ook een verschil met kinderen die op een kunstacademie zitten, omdat de jongeren waarmee hij werkt vaak al eigen ideeën of projecten hebben die ze willen uitwerken. Het wedstrijdaspect stimuleert jongeren om zelf te ontdekken wat hun tekorten zijn en om vervolgens zelf actief op zoek gaan naar bijscholing of vormingen. Het is een methode die volgens de organisatoren zijn vruchten afwerpt, net omdat de wil om verder te gaan ontstaat bij de jongeren zelf, zonder al te veel sturing of externe druk. Dit is een werkwijze die in een schoolse setting weinig aanwezig is.

Heel wat broedplaatsen zetten ook in op het kennismaken met het artistieke aanbod. Door in groep voorstellingen of optredens bij te wonen – al dan niet met vrijkaarten – komen jongeren in contact met andere projecten en personen waarvan ze kunnen leren. Verschillende organisaties gebruiken dit 'leren uit observatie' voor verschillende doeleinden. Voor organisaties zoals Yawar en H30 die meestal met kansarme jongeren werken, gaat het hier in de eerste plaats om het kennismaken met kunst, en niet zozeer om het kennismaken met het functioneren van de kunstwereld. Organisaties als Fabuleus gaan eerder voorstellingen bezoeken als onderdeel van het artistieke leerproces binnen de creaties met jongeren die reeds vertrouwd zijn met de artistieke omgeving. De manier waarop naar de voorstellingen wordt gekeken en wat eruit wordt geleerd door de deelnemers, is in beide opties uiteraard anders.

2.3.5 TECHNISCH-ARTISTIEKE EN PROFESSIONELE BEGELEIDING

“On organise par exemple des stages et des ateliers d’écriture et d’expression théâtrale. Ceux-ci durent souvent plus longtemps qu’une semaine: le programme s’étend généralement sur un semestre entier.” (Najib Ghalalle, directeur Espace Magh)

Omdat het enthousiasme van de jongeren het uitgangspunt vormt, de organisaties vertrekken vanuit hun leefwereld en het ook zichzelf zijn die door dialoog, confrontatie en ervaring hun eigen gebreken en noden leren kennen, komt de vraag naar artistiek-technische of professionele begeleiding ook vaak van de jongeren zelf. Na de gemeenschappelijke projecten of vorming volgt geregeld ook een meer specifieke coaching van deelnemers. Yawar bouwt zelfs doelbewust deze evolutie in haar werking in: nieuwkomers lopen eerst eens mee in een parade, gaan daarna meer bewegingen en scènes spelen en evolueren zo geleidelijk meer en meer richting producties. Dit trapjessysteem werpt zijn vruchten af: energie en enthousiasme worden zo stap voor stap omgezet in steeds professionelere artistieke creaties. Bij Fabuleus zitten in elke creatiefase een aantal specifieke masterclasses verwerkt, hetzij inhoudelijk, hetzij gericht op specifieke acteer- of danstechnische skill. H30 noemt de workshops in groep ‘portfoliodagen’. Tijdens die dagen komen gevestigde artiesten feedback geven op het werk van de jongeren. Na improvisatiesessies en repetities volgen voorstellingen voor elkaar en voor vrienden. De jongeren beoordelen elkaars werk en bespreken het. Zo leren ze interpreteren en analyseren. Espace Magh organiseert dan weer stages om bijzondere vaardigheden aan te leren: zangleraars, stemcoaches, schrijvers, dramaturgen, regisseurs... Deze mensen worden dikwijls extern aangeworven voor een bepaalde periode. Elke broedplaats is dus op zijn eigen wijze bezig met het organiseren en aanbieden van vormingen of workshops en beschouwt het als een van haar kernopdrachten.

Naast deze algemene vormingen en workshops bieden sommige organisaties ook individuele begeleidingstrajecten aan voor hun deelnemers, of productionele begeleiding voor hun eerste eigen projecten. Bij H30 gaat daar een vrij uniforme selectieprocedure aan vooraf: jongeren hebben drie weken de tijd om ideeën in te brengen voor een theaterproject. Een regisseur beslist dan na een selectieronde welke ideeën er weerhouden worden, en hij bespreekt deze keuze ook met de jongeren. Bijzondere aandacht wordt ook gegeven aan jongeren die willen deelnemen aan Kunstbende: via individuele coaching probeert men dan de stap naar het podium met hun eigen creatie voor hen kleiner te maken. Ook Fabuleus gaat zowel collectieve als individuele projecten grondig artistiek coachen. Een groot aantal van hun vaste of freelancemedewerkers is intern of extern mentor van jongeren die eigen projecten beginnen ontwikkelen.

Enerzijds wil men jongeren de kans geven om op ongedwongen wijze hun eigen talenten te ontplooiën, hun eigen verhaal te vertellen en hun eigen ding te doen. Anderzijds

wil men jongeren met talent ook bijstaan, vormen, begeleiden en coachen. Op welk moment grijp je dan als organisatie in op het proces? Probeer je jongeren in een traject te duwen, met een sterk artistiek eindproduct? Voor de meeste organisaties is dit een permanent zoeken en experimenteren. Zowel H30, Yawar als Fabuleus gaven aan dat het aanbieden van individuele coaching steeds een evenwichtsoefening blijft tussen het aanbieden van degelijke, professionele ondersteuning, en het vrijwaren van de persoonlijke en zelfstandige ontwikkeling van de deelnemers. Medewerkers bij Fabuleus erkennen dat er een gevaar schuilt in een té strikte ‘coaching’: een te grote focus op professionalisering kan immers de individuele ondersteuning en ontwikkeling in het gedrang brengen. Vanuit eenzelfde bezorgdheid biedt Yawar enkel individuele coaching aan bij jongeren onder de zestien jaar die er zelf om vragen. In die zin stellen sommige organisaties de aansluiting met de eigen leefwereld van de jongeren waarmee ze werken voorop, en daarom willen ze in de eerste plaats een aanspreekpunt blijven voor jongeren met een eigen traject. De reeds aangehaalde spanning tussen de persoonlijke ontwikkeling en het artistieke product bij de broedplaatsen komt hier opnieuw tot uiting.

Wanneer jongeren door professionele kunstorganisaties begeleid worden in het realiseren van eigen voorstellingen, bevinden we ons stilaan in de grijze zone tussen broedplaatsen en werkplaatsen. Wanneer ben je geen experimenterende jongere meer maar een kunstenaar in wording? Voor de deelnemers zelf is deze stap vaak niet duidelijk, maar de organisaties erkennen wel het onderscheid. Fabuleus en Espace Magh hebben beide een werkplaats en houden rekening met de mogelijke doorstroom vanuit hun broedplaatswerking. Bij Fabuleus krijgen talentvolle jongeren indien zij dat wensen een klein budget toegewezen om iets te maken. Ook voor Espace Magh maakt het deel uit van hun begeleiding: als er nood is aan een budget bij de jonge makers en hun project is interessant, wordt financiële steun of coproductie overwogen.

2.3.6 NETWERKING

“Ik wil niet op een eilandje blijven circuleren. Deze netwerking heeft een dubbel belang: voor de jongeren en voor organisaties.” (Brien Coppens, coördinator H30)

Onder netwerking verstaan we alle contexten of activiteiten waarbij de deelnemers aan de broedplaatsen in contact komen met andere projecten, organisaties of individuen, en waaruit zij inspiratie, samenwerkingsverbanden of doorstromingsmogelijkheden kunnen putten. Dit aanbod van de broedplaatsen houdt dus sterk maar niet volledig verband met wat verder in de hoofdstuk volgt, waanneer we het hebben over de doorstroom. Dat broedplaatsen ruimtes zijn of ruimtes creëren waar ontmoeting en uitwisseling mogelijk zijn, is immers ook vaak relevant voor de persoonlijke ontwikkeling van de deelnemers. H30 biedt ruimtes aan muzikanten en dansers, in Espace Magh zorgt

de aanwezigheid van zowel een broedplaats als een werkplaats ervoor dat jongeren en beginnende kunstenaars elkaar kruisen, Fabuleus en Kopergieterij gaan op tournee met hun jongeren en organiseren toonmomenten... De waarde van de ontmoetingen die dit oplevert zit in het verruimen van de leefwereld van de jongeren en het confronteren met andere manieren van zien en doen. Broedplaatsen zetten hier niet noodzakelijk expliciet op in, maar ze proberen wel contexten te creëren die deze ontmoeting en uitwisseling mogelijk maken. Bij bij' De Vieze Gasten organiseert stafmedewerkster Jamila Amadou enkele keren per jaar 'Jamila nodigt uit'-avonden. Jongeren met talent krijgen er de kans om hun kunnen tentoon te spreiden op een podium. Het levert een eclectische mix van genres en stijlen op: *slam poetry*, dans, theater, stand-up, muziek... Het belang van het evenement zit hem echter in het netwerkmoment dat gecreëerd wordt. Jongeren worden geconfronteerd met een divers publiek en met programmatoren, jeugdwerkers, gevestigde kunstenaars... Uit die confrontatie leren ze vaak zichzelf in vraag te stellen of leggen ze contacten die hun verdere parcours kunnen bepalen. Ook H30 kiest voor zo'n toonmoment met het oog op netwerking tijdens de Week van de Amateurkunsten.

"Als deelnemer van H30 kon je je werk tentoonstellen aan het publiek tijdens de Week van de Amateurkunsten. Het was een moment om je te laten zien en om contacten te leggen. Niet alleen in de kunstsector: zowel de stadsdiensten als de kunstacademie van Mechelen waren uitgenodigd." (Murad Echahbouni, deelnemer van H30)

2.3.7 INTERDISCIPLINARITEIT

"Cela peut être de la danse, du théâtre, du slam, du rap ou de la vidéo, peu importe. Ce qui m'intéresse, c'est de garder une certaine ouverture au niveau du format. En tant qu'animateur, je me suis toujours senti mal à l'aise par rapport au cloisonnement entre atelier théâtre et atelier vidéo, par exemple. Je pense qu'il est primordial d'observer les jeunes et de comprendre quels moyens d'expression leur conviennent le mieux. L'outil doit être développé en fonction de leurs besoins et de ce qu'ils ont à raconter, pas l'inverse." (Mohammed Ouachen, kunstenaar bij Espace Magh)

Ten slotte is er nog een belangrijk inhoudelijk aspect dat het aanbod van de meeste broedplaatsen kenmerkt. Dit inhoudelijke aspect heeft te maken met de 'genres' of 'disciplines' die in de broedplaats aan bod komen. Omwille van hun wil om te vertrekken vanuit de leefwereld van de jongeren en hun opzet als creatieve vrijhaven en experimenteeruimte, kennen vele broedplaatsen een interdisciplinair vertrekpunt. Volgens Mohamed Ouachen, kunstenaar in residentie bij Espace Magh, vloeit een interdisciplinaire benadering bijna automatisch voort uit de wil om te vertrekken vanuit de leefwereld van de jongeren. Als je het eigen verhaal van jonge mensen naar boven wil laten komen en hen dit op hun eigen wijze wil laten vertellen, is het noodzakelijk

dat je openstaat voor hun eigen eclectische mix van stijlen en genres. Johan De Smet, artistiek leider van Kopergieterij, deelt die visie: *“We werken ook interdisciplinair, en dit is met de jaren gegroeid, omwille van onze werkwijze. We vertrekken vanuit het niets, het improviseren. Het uitgangspunt is vanuit het eigen materiaal van de jongeren vertrekken om iets artistieks te doen. [...] Het is belangrijk om iedereen de eigen mogelijkheden te laten herkennen en erkennen en dit een plaats te geven in een ruimer verhaal. Wat iemand doet, ook als het iets vreemds is, gaan we niet meteen interpreteren als ‘theater’ of ‘dans’, we gaan dit inhoudelijk interpreteren of helemaal niet interpreteren. En daar kan ook film uit voortvloeien. Wij bepalen niet eerst de context. Iets kan op het eerste zicht dans lijken te zijn, maar ook iets helemaal anders.”*

Deze interdisciplinaire benadering wordt echter niet door alle broedplaatsen verkozen. Het is immers ook belangrijk dat de deelnemers hun weg vinden en dat zij de nodige begeleiding krijgen om door te stromen naar andere organisaties, al dan niet in de kunstensector. Een specialisatie in één bepaalde discipline verhoogt volgens sommigen die kansen.. Fabuleus richt zich bijvoorbeeld op theater en dans en hun mengvormen, en wil haar deelnemers dan ook in die richting ondersteunen. Jongeren geïnteresseerd in andere disciplines zullen zij eerder doorverwijzen naar andere organisaties. H30 en Espace Magh laten hun aanbod afhangen van de vraag van hun doelgroep, en laten zo verschillende genres en disciplines naast elkaar staan: klassieke theaterprojecten, hiphopstudio's en een majorettengroep vinden er onderdak. Zij willen geen vast aanbod uitbouwen, maar streven in de eerste plaats naar een inclusief verhaal voor al hun deelnemers.

De keuzes die de broedplaatsen maken in hun aanbod houden dus niet enkel verband met hun visie en missie, maar ook met de mogelijkheden tot erkenning en profilering, en vooral ook de doorstroom van hun deelnemers. Doorstroom naar de kunsten is bijvoorbeeld een finaliteit die speelt in de keuze om een aanbod te creëren dat naadloos aansluit bij de gesubsidieerde kunstopleidingen of een nieuw aanbod op te zetten dat nauwer aansluit bij de hedendaagse leefwereld van jongeren. Op broedplaatsen nu inspelen op veranderingen in de samenleving of smaakmaker willen zijn voor de kunsten, allen erkennen ze dat het belangrijk is om het aanbod af te stemmen op de persoonlijke en sociale ontwikkeling van de deelnemers. Dit biedt volgens hen de beste kansen op een succesvol traject voor de jongeren met wie ze werken, zowel binnen als buiten de kunstwereld.

2.4 DOORSTROOM NA BROEDPLAATSEN

Wat gebeurt er na de broedplaats? In dit laatste onderdeel maken we een schets van de doorstroom of uitstroom vanuit de broedplaatsen naar andere oorden. Deze doorstroom kan zeer divers zijn, en heeft zowel betrekking op de stappen die door de deelnemers

worden gezet naar andere broedplaatsen, naar werkplaatsen, naar professionele kunstopleidingen of naar andere opleidingen of organisaties die buiten de kunstensector liggen. In de interviews binnen het kader van dit onderzoek peilden we dan ook naar de concrete stappen die na een periode binnen een broedplaats worden gezet door de deelnemers, en de mate waarin de organisaties daar zelf richting aan geven of stappen faciliteren.

Gezien ons onderzoek betrekking heeft op de kunstensector willen we in dit onderdeel vooral peilen naar de manier waarop de doorstroom naar andere artistieke broedplaatsen, kunstopleidingen, werkplaatsen of professionele organisaties verloopt. De broedplaatsen in onze studie gaven doorgaans aan dat ze niet zo bewust bezig zijn met de parcours die de jongeren afleggen na hun passage in de broedplaats. Dit geldt dus ook voor de parcours die richting het professioneel kunstenaarschap lopen. Zoals we verder nog zullen verduidelijken, stellen de broedplaatsen zichzelf uitdrukkelijk niet tot doel om hun deelnemers klaar te stomen richting professionele kunstensector. De focus in dit hoofdstuk ligt dan ook niet in de vraag hoe broedplaatsen de doorstroom naar de professionele kunstensector kunnen vergroten. Toch gaan we ook op zoek naar de factoren die eigen zijn aan de werkingen van de broedplaatsen die de doorstroom richting kunstenaarschap van de jongeren kunnen belemmeren of faciliteren, en wel met als doelstelling inzicht te krijgen in de verschillende schakels en drempels die spelen op het terrein.

Op basis van de gegevens uit het onderzoek formuleren we hieronder een aantal factoren die de doorstroom vanuit de broedplaatsen beïnvloeden. Naast doorstroom richting de professionele kunstensector, kijken we evenzeer naar de doorstroom richting andere broedplaatsen. De voornaamste factoren zijn de sociale achtergrond van de deelnemers aan de broedplaatsen, een sterke focus op het proces van persoonlijke ontwikkeling, en een beperkte inzet op het aanbieden van informatie over een mogelijke carrière in de kunsten.

2.4.1 DE SOCIALE ACHTERGROND VAN DE DEELNEMERS AAN DE BROEDPLAATSEN

Het is relevant een onderscheid te maken tussen de broedplaatsen die ontstaan zijn vanuit welzijn en de broedplaatsen die eerder aanleunen bij de kunsten. Bij organisaties die vertrekken vanuit het (jeugd)welzijnswerk bestaan de deelnemers dikwijls uit laaggeschoolde kansarme jongeren. Voor hen is het volgen van een hogere kunstopleiding geen evidentie. Gorges Ocloo, die jarenlang deelnam aan Yawar, verklaart tijdens een interview: *“De stap vanuit Yawar naar een kunstopleiding is heel moeilijk. Yawar werkt grotendeels met jongeren uit lagere sociale klassen, die amper een diploma middelbaar onderwijs behaalden. Dit laatste is echter wel een minimumvereiste om toegelaten te worden op de meeste kunstscholen, bijvoorbeeld het RITS.”* Het is een moeilijkheid die ook Hakims of Comedy en H30 aanhalen.

Bovendien betekent het feit dat de jongeren uit kansarme gezinnen komen de facto ook vaak dat de ouders niet echt overtuigd zijn van de waarde van het volgen van een kunstopleiding, wat de stap voor geïnteresseerde jongeren dus nog groter maakt. De broedplaatsen kunnen voor deze jongeren een steun betekenen door een bemiddelende rol op te nemen en te gaan praten met de ouders. Maar dit blijkt een moeilijke opdracht.

“Als de jongeren uit een kansarm gezin komen, willen de ouders vaak dat ze zo snel mogelijk gaan werken om in hun levensonderhoud te kunnen voorzien. De ouders willen vaak niet dat hun kinderen zich inschrijven in kunstopleidingen omdat ze daar geen toekomst in zien of dat geen volwaardig werk vinden. Je moet dus een goede vertrouwensrelatie met de ouders opbouwen, zodat je met hen kan gaan praten om hen te overtuigen. Als het vertrouwen er niet is, mag je het vergeten.” (Arbi El Ayachi, oprichter Hakims of Comedy)

De sociaaleconomische achtergrond van de deelnemers bij de broedplaatsen die opereren vanuit het (jeugd)welzijnswerk speelt mogelijk ook een rol in de geringe doorstroom richting de broedplaatsen gesitueerd in het kunstenveld. Naast mogelijke praktische drempels die te maken hebben met de begeleiding en financiële middelen die nodig zijn voor de verplaatsingen naar andere gemeenten waar deze broedplaatsen gevestigd zijn, spelen ook psychologische drempels. We merkten bij enkele broedplaatsen uit de welzijnssector een zeker wantrouwen ten aanzien van de broedplaatsen uit de kunstensector. Zowel Yawar als H30 vrezen dat de stap voor hun deelnemers om naar een organisatie als Fabuleus over te stappen nog te groot is. Worden ze wel goed begeleid? Wordt daar niet té professioneel gewerkt? Té experimenteel en met weinig houvast voor kansarme jongeren? Deze twijfels stralen af op de jongeren, die volgens Brien Coppens een drempelvrees ontwikkelen: *“Er is een deelnemer met veel talent, maar hij is angstig om de stap te zetten. Hij durft niet naar Fabuleus. Het is een grote stap voor vele jongeren, het gaat hier immers om professioneel theater. Er is nog een grote afstand tussen wat H30 doet en wat Fabuleus doet.”* Ook Gorges Ocloo, ex-deelnemer van Yawar, verklaarde tijdens het interview dat de jongens van Yawar wel intelligent genoeg zijn, maar misschien niet de juiste training hebben om naar Fabuleus over te stappen. Ondanks de moeite die Fabuleus doet om haar audities zo laagdrempelig mogelijk te houden, zien ze dit bij Yawar en H30 nog steeds als formele selectieprocedures waar zij noch hun jongeren enige ervaring mee hebben. Ook de sociale omgangsvormen durven wel eens verschillen. Gorges Ocloo van Yawar vat het ludiek samen: *“Ik had zowel ASO als TSO gevolgd en had dus kennis van de verschillende omgangsvormen. Bij Yawar kon ik binnenkomen en roepen ‘What’s up?’, bij Fabuleus moest ik vragen: ‘Hoe gaat het? En met de hond?’”* De sociale context waarin men opgroeit, bepaalt sterk het zelfvertrouwen van jongeren en het gevoel al dan niet voor zichzelf een plek te mogen claimen in de samenleving.

De sociaaleconomische situatie van de deelnemers en een zeker wantrouwen dat speelt richting de kunstensector, zijn duidelijk elementen die een gedeeltelijke verklaring bieden voor de geringe doorstroom tussen de broedplaatsen uit de sociale sector enerzijds en de kunstensector anderzijds. Maar hiermee is niet alles gezegd, want een geringe doorstroom is ook merkbaar bij de broedplaatsen uit de kunstensector zelf, en de deelnemers hier zijn toch minder vaak kansarme jongeren. Er zijn dus nog andere factoren die de doorstroom bemoeilijken.

- UITGELICHT -

ONBEKEND IS ONBEMIND?

DE GERINGE MOBILITEIT TUSSEN DE BROEDPLAATSEN

Doorheen het onderzoek stelden we vast dat er niet alleen beperkt wordt ingezet op de doorstroom vanuit de broedplaatsen naar kunstopleidingen of kunstwerkplaatsen, maar ook tussen broedplaatsen onderling. De verschillende organisaties lijken wel eilandjes die weinig van elkaar weten. Dit gaat deels terug op de verschillende formele sectoren waarin ze gepositioneerd zijn. Deze verschillende contexten bepalen enerzijds een deel van de biotoop en netwerken waarin organisaties zich ontwikkelen, maar dragen anderzijds ook bij aan profilering en de beeldvorming rondom de werking van de organisaties. Door de verschillende aanblik die de broedplaatsen hebben, zien de verschillende organisaties vaak niet voldoende hoeveel ze wel gemeenschappelijk hebben en hoe complementair hun methodes, doelstellingen en problemen zijn. Dit bemoeilijkt potentiële samenwerking tussen de broedplaatsen, waardoor mogelijk kansen op doorstroom gemist worden.

Organisaties die nauw aansluiten bij welzijnswerk, zoals Yawar en H30, twijfelen om jongeren door te sturen naar een broedplaats binnen de kunsten omdat ze denken dat het te zwaar zal zijn voor hen en dat ze niet de juiste omkadering zullen krijgen.

Op basis van de cases uit dit onderzoek zagen we echter dat dergelijke doorstroom wel kan werken, indien er een aantal zaken in acht genomen worden: de jongeren in kwestie worden best wat voorbereid via lessen en workshops, zodat ze de nodige bagage en zelfvertrouwen aan de dag kunnen leggen en krijgen best inzicht mee in de verschillende codes en normen die gelden binnen verschillende sociale contexten en in een artistieke omgeving. De broedplaatsen uit de kunstensector van hun kant zouden kunnen werken aan de instroom via kennismakingsworkshops op verplaatsing of in eigen huis.

Als de verschillende broedplaatsen enigszins naar elkaar toe zouden werken, zou al snel kunnen blijken dat het water tussen hen misschien minder diep is dan men op het eerste zicht zou denken. Meer samenwerking en coördinatie tussen de verschillende organisaties kan voor elk van hen een win-winsituatie worden. Als de ene zijde de geringe diversiteit onder haar deelnemers tracht te remediëren en de andere zijde betreurt dat er te weinig aanknopingspunten zijn met de kunstensector, lijkt er voldoende *common ground* om die samenwerking aan te vatten.

2.4.2. DE WERKING KENBAAR MAKEN

Het belang van zichtbaarheid van de werkingen om doorstroom te faciliteren is niet te onderschatten: naar buiten treden met projecten, toonmomenten, tournees enzovoort zijn allemaal uithangborden voor de organisatie en bieden aanknopingspunten voor samenwerking en uitwisseling. Bovendien helpen ze ook vaak om hardnekkige vooroordelen te ontcrachten. De meeste organisaties zien dit wel in, maar slagen er niet altijd in om dit te realiseren of interpreteren ‘visibiliteit’ eerder eng. Jongeren motiveren om deel te nemen aan Kunstbende is bij Yawar en H30 een recurrent gegeven, maar de succesvolle passage bij Kunstbende van hun deelnemers, wordt bijvoorbeeld niet aangegrepen om de eigen organisatie extra in het zicht te brengen.

Zichtbaarheid kan ook meer zijn dan af en toe naar buiten treden met een voorstelling, het gaat om het zichtbaar maken van de organisatie in het landschap en om het opbouwen van langdurige samenwerkingen die gebaseerd zijn op een kennis van elkaars complementariteit. Het zijn nochtans die ‘doordeweekse’ samenwerkingen waar de jongeren veel uit kunnen opsteken. Door samen te werken zonder de druk die gepaard gaat met een bepaald evenement of project, kunnen jongeren beter zicht krijgen op andere organisaties en andere sectoren en kan de stap naar een eigen engagement bij een andere organisatie ook minder groot worden.

De ene samenwerking kan ook leiden tot de andere en zo kan stap voor stap een netwerk uitgebouwd worden. H30 stapte bijvoorbeeld als partner mee in twee projecten met partners uit de kunstensector: ‘Rwina’ (met ‘t Arsenaal in Mechelen) en ‘Made in the Shade’ (met MC theater Amsterdam). Brien Coppens legt uit dat deze samenwerking een verschuiving in de eigen werking veroorzaakte: *“Eerst waren we enkel puur sociaal gericht, maar door die projecten kregen we meer aandacht voor de artistieke kwaliteit. Vroeger dachten we dat we, omdat we doelgroepgericht werken, geen garantie konden bieden op artistieke kwaliteit, nu wordt aan beide evenveel aandacht besteed.”* Beide projecten waren sterke aanknopingspunten met de kunstensector en het bracht H30 ook dichterbij NONA, het Mechelse kunstencentrum. Sindsdien zijn beide organisaties partners en vullen ze elkaars netwerk aan. Tijdens het slotfeest van NONA traden bijvoorbeeld de majorettes en muziekgroep van H30 op.

“In het begin werden we als geitenwollensokken bekeken, en zelfs geweerd uit de (kunsten)sector, omdat we uit de sociale sector komen. Als je weinig kan laten zien wat je bedoelt, is het logisch dat men je geen krediet geeft. Nu worden we zelf gevraagd. Dit is een overgang!” (Brien Coppens, coördinator H30)

2.4.3 FOCUS OP HET PROCES EN DE PERSOONLIJKE ONTWIKKELING

Uit de bevragingen binnen dit onderzoek kwamen we tot de vaststelling dat de beperkte focus op de doorstroom een bewuste keuze van de organisaties is: ze willen in eerste instantie focussen op het proces van de artistieke en persoonlijke ontwikkeling van de deelnemers. Wanneer doorstroom naar andere concrete plekken een aandachtspunt zou zijn, dreigt ‘het product’ van deze ontwikkelingsprocessen te veel aan belang te winnen. Zo leeft bij Brien Coppens de vrees dat ze bij H30 door externe organisaties meer en meer zullen worden gezien als een poel van mogelijke deelnemers voor producties van anderen of als een opstapje voor externe projecten, en dat zij zo onder toenemende druk zullen komen te staan om enkel te ‘produceren’ in functie van de ‘export’: *“Onze werking is heel tijdsintensief, maar we zijn groter aan het worden door de nieuwe infrastructuur. Ik heb schrik dat we de opvolging gaan verliezen, want er zijn hoge verwachtingen van buitenaf. Dit kan een bedreiging vormen, want we komen onder tijdsdruk te staan. Daardoor betrap je jezelf op een hoge snelheid van projecten om aan die verwachtingen van buitenaf te voldoen, en kan je die tijdsintensieve begeleiding niet meer handhaven.”* Voor H30 is doorstroom niet onbelangrijk, maar het is niet hun prioriteit, niet iets waar ze doelbewust op inzetten. Zij willen vooral de “goesting” voeden.

Ook Fabuleus gaf expliciet te kennen omzichtig om te gaan met de kwestie van de doorstroom naar kunstopleidingen en het professionele veld omwille van de zorg voor het proces. Het risico is immers dat dergelijke focus ten koste zou gaan van hun manier van werken. Trage, duurzame, persoonlijke trajecten zouden in een resultaatgericht denken wel eens als tijdrovend kunnen worden bestempeld en niet meer naar waarde worden geschat. Ze willen daarentegen lange trajecten aangaan, een warme thuishaven zijn voor de jongeren en een aanspreekpunt vormen.

2.4.4 EEN CARRIÈRE IN DE KUNSTEN?

Uit voorgaande blijkt duidelijk dat doorstromen van een broedplaats naar de kunstsector of hogere kunstopleidingen vaak niet vanzelfsprekend is. Enkele factoren – we benoemen ze reeds – die de doorstroom in die richting bemoeilijken zijn de sociaaleconomische situatie van de deelnemers in sommige organisaties en de geringe aandacht die de organisaties aan doorstroom besteden. Een derde factor die met deze tweede samenhangt, is de beperkte kennis die jongeren blijken te hebben over de kunstensector en over het kunstenaarschap als een mogelijk professioneel traject. Volgende paragrafen geven aan hoe de broedplaatsen de kennismaking met de kunsten als professionele sector toch kunnen faciliteren voor de jongeren die daar interesse in tonen.

Weten dat de mogelijkheid bestaat om professioneel in de kunstsector aan de slag te gaan en voorbeelden hebben uit de directe omgeving zijn belangrijke voorwaarden om de stap naar een opleiding te zetten. Getuige daarvan het feit dat de kunstenaars die we interviewden en die dus op een bepaald moment kozen voor een kunstopleiding en/of voor een

artistieke carrière, altijd al op een of andere manier in aanraking zijn gekomen met kunst: ze zijn kunstzinnig opgevoed, maakten kennis met de kunsten via de school of kwamen in contact met kunstenaars die hun brood verdienen met hun kunst. Dit is het geval bij de jongeren die bereikt worden door bijvoorbeeld Fabuleus. Deze organisatie heeft dan ook een niet geringe doorstroom naar de kunstensector. Deze jongeren hebben ook een hoger socio-economisch profiel, met hoogopgeleide ouders en vaak een succesvolle schoolcarrière behoren ze tot de (hogere) middenklasse.

Het gebrek aan kennis over de verschillende kunstopleidingen en kunst als beroepsoptie houdt ook verband met de reeds aangehaalde kritische houding van de broedplaatsen ten opzichte van de kunstopleidingen. Organisaties zoals H30 en Yawar kijken kritisch naar het kunstonderwijs, en meer in het bijzonder het DKO. Deze formele kunstopleidingen hebben volgens hen minder oog voor de specificiteit van elke deelnemer. De manier van werken is té anders, waardoor het stimuleren van doorstroming naar dit type kunstonderwijs minder relevant is. De idee leeft ook dat jongeren die dit zelf echt willen, het ook zullen aangeven en vervolgens hun weg naar de opleiding zullen vinden. Organisaties als Espace Magh en Kopergietry gaven dan weer wel te kennen dat ze jongeren met talent stimuleren in het volgen van een professionele kunstopleiding. Zo nodigt Kopergietry wel eens docenten uit van kunstopleidingen bij toonmomenten van talentvolle jongeren en bereiden ze soms een ingangsexamen mee voor. Najib Ghallale van Espace Magh stelde dat hij talentvolle jongeren expliciet aanraadt om een opleiding te volgen.

“Quand je vois qu’un jeune talentueux remporte un certain succès aujourd’hui, je suis très exigeant et je lui dis: ‘Forme-toi... Sans formation solide, dans quelques années, ce sera fini!’ Une fois la fraîcheur de la jeunesse passée, seul le métier perdure... Il est essentiel de connaître et maîtriser les outils et cela ne s’apprend que dans le cadre d’une formation!” (Najib Ghallale, directeur Espace Magh)

Het aanreiken van een beroepsoptie

Net zoals de broedplaatsen het als hun opdracht beschouwen om jongeren te enthousiasmeren voor kunst en hen kennis bij te brengen over de verschillende aspecten van het produceren van kunst, zouden ze hen ook kunnen wijzen op de verschillende professionele mogelijkheden die de kunstensector rijk is. Het gaat daarbij overigens niet alleen over het ‘kunstenaar-zijn’, maar ook over gerelateerde beroepen zoals lesgeven, techniek, decorbouw, administratieve taken, productie. Dit soort kennisoverdracht kan expliciet gebeuren, maar kan ook ingebed zitten in de praktijk. Jonge kunstenaars die vroeger als deelnemers actief waren in de broedplaatsen kunnen bijvoorbeeld als rolmodel fungeren wanneer ze lesgeven of ateliers en workshops begeleiden in de broedplaatsen. Zo zien de jongeren hoe ex-deelnemers hun weg gevonden hebben. Zeker voor jongeren die niet uit een cultureel of artistiek nest komen, zijn rolmodellen

van bijzonder groot belang om eventueel de stap te zetten naar een kunstopleiding en een carrière in de kunsten.

“Fabuleus was een kantelmoment om te beslissen professioneel iets met kunst te doen; voor optredens in een semiprofessionele voorstelling werden we betaald. Ik zat toen in het laatste jaar van mijn regentaat opleiding LO, en ik zag dat je er ook je beroep van kon maken.” (Seppe Baeyens, kunstenaar, Kopergieterij)

Bij Hakims of Comedy gaan de comédiens uiteindelijk hun eigen weg, maar blijven ze wel vorming of coaching geven aan de nieuwe generatie. Ook Fabuleus hecht veel belang aan die doorgeef functie en probeert jongeren als het ware aan het huis te ‘binden’. Jonge makers die vroeger als jongere in de broedplaats participeerden, hebben een streepje voor wanneer ze met een eigen project bij de organisatie komen aankloppen. Via deze onderlinge contacten tussen ‘beginners’ en ‘gevorderden’ worden ervaringen en getuigenissen uitgewisseld. Het is een mix waardoor veel jongeren van elkaar kunnen leren.

Trapsgewijs werken

Naast het informeren over kunst als een beroepsoptie en het stimuleren van de ‘goesting’ om verder te gaan en eventueel een opleiding te volgen, is het natuurlijk ook belangrijk dat er voldoende kennis en kunde aanwezig is om toegelaten te worden tot die kunstopleiding of organisatie in de kunsten. Als de overgang van de broedplaats naar de opleiding of werkplaats te groot is, is het misschien noodzakelijk nog een tussenfase in te voegen. Een hoge drempel vraagt om een extra trede. Zo vertelde Brien Coppens, directeur van H30, in het interview over een meisje dat deelnemer was bij H30 en toegelaten werd tot een conservatorium. Dat meisje onderbrak uiteindelijk haar opleiding omdat ze naar eigen zeggen helemaal niet wist wat aan te vangen met abstracte oefeningen als ‘beeld je in dat je een lucifer bent’. Dit type oefeningen is nagenoeg klassiek in theateropleidingen, maar blijkt voor sommige jongeren toch helemaal niet evident zonder eerdere initiatie in deze manier van artistiek creëren. Het is goed ons bewust te zijn van de vaak onzichtbare drempels op dit vlak en de nood aan ‘tussenstappen’ voor veel jongeren. Maar we gaan er ook van uit dat, wanneer jongeren in de broedplaatsen ervaring hebben opgedaan met allerlei soorten technieken en oefeningen in een speelse context, ze mogelijk beter gewapend zijn om in de hogere opleiding minder evidente of abstractere opdrachten aan te gaan.

We haalden reeds aan dat broedplaatsen die zich in de kunstensector situeren meer ex-deelnemers kennen die zijn doorgestroomd naar de kunstopleidingen dan broedplaatsen uit de welzijnssector. Een nauwere samenwerking tussen beide soorten broedplaatsen zou daarom mogelijkheden kunnen bieden voor jongeren die actief zijn in broedplaatsen buiten de kunstensector. Jongeren kunnen van de ene naar de andere broedplaats stromen om meer ervaring op te doen en nieuwe dingen te leren. Ondanks het eerder be-

schreven wantrouwen is Gorges Ocloo van Yawar het idee alvast genegen: *“De overgang van Yawar naar ergens anders is heel moeilijk. Misschien moet Fabuleus ook op zoek gaan naar deelnemers van Yawar? Of moet er meer samenwerking komen tussen beide organisaties?”*

De ervaring en speelkansen die jongeren opdoen in een organisatie als Fabuleus of Kopergieterij verhogen gevoelig de kansen om te slagen voor een toegangsexamen van een hogere kunstopleiding, zo suggereerde Karel Vanhaesebrouck, opleidingshoofd Drama van het RITS, tijdens een focusgroep van het onderzoek. Deelname aan het DKO kan eerder werken als een handicap, omdat er vaker op een klassieke wijze wordt lesgegeven. Bij de broedplaatsen in de kunstensector wordt daarentegen expliciet ingezet op de eigen creativiteit, zelfstandigheid en praktijkervaring, wat de jongeren beter voorbereidt. Een doorstroom van broedplaatsen uit de welzijnssector naar broedplaatsen uit de kunstsector zou talentvolle jongeren dus de noodzakelijke kennis en kunde kunnen bieden om de stap naar een kunstopleiding te zetten. Daarnaast is het even belangrijk om te blijven inzetten op een versterken van het zelfvertrouwen van de deelnemers, des te meer bij jongeren uit etnisch-culturele minderheden. Dit zelfvertrouwen en het geloof in het eigen kunnen is cruciaal om de juiste keuzes te maken, verantwoordelijkheden op te nemen en ambities na te streven.

Ook samenwerking met andere soorten organisaties kan voor de nodige tussenstappen zorgen in de trajecten van de deelnemers. Fabuleus is gevestigd in het OPEK-gebouw in Leuven. OPEK is een plek waar onder andere ook de kunsteducatieve organisaties Wisper, Artforum en Mooss gehuisvest zijn. Deze organisaties geven cursussen, wat Fabuleus niet doet, en zorgen dus voor de aanwezigheid van een diverse groep deelnemers in het gebouw. De samenwerking tussen hen is informeel en spontaan ontstaan omdat de organisaties dezelfde ruimte delen. Voorlopig blijft het nog bij de uitwisseling van informatie en contacten, maar in de toekomst willen de organisaties graag gezamenlijke projecten opzetten. Dirk de Lathauwer geeft aan dat deze ervaring ervoor gezorgd heeft dat hij de laatste tijd doelbewust wil inzetten op complementaire netwerken, terwijl Fabuleus vroeger eerder met gelijkaardige organisaties werkte. Zo geeft hij aan dat ze ook beter willen samenwerken met wijkorganisaties en dit in functie van de instroom en doorstroom van deelnemers. Verschillende complementaire organisaties kunnen elkaar aanvullen.

Stimuleren van de doorstroom van de eigen broed- naar werkplaats

Sommige organisaties kennen een dubbele werking onder hetzelfde dak: ze vervullen een broedplaatsfunctie voor jongeren en een werkplaatsfunctie voor jonge makers. Organisaties als Espace Magh, Kopergieterij en Fabuleus behoren tot deze categorie. Voor wat de doorstroom betreft heeft dit samengaan van de twee functies heel wat potentieel:

jongeren en jonge makers delen dezelfde ruimte en kruisen elkaar, of gevestigde artiesten komen in residentie en worden gevraagd samen te werken met jongeren. Deze begeleiding door professionele kunstenaars geeft jongeren een inkijk in het werken in de kunstensector. Daarnaast zorgt het contact van kunstenaars met jongeren er ook voor dat zij nieuwe ideeën kunnen opdoen of geprikkeld geraken.

“Une des missions de l’Espace Magh consiste à jouer un rôle de lieu de diffusion et à offrir une vitrine aux nombreux artistes issus de l’immigration plutôt maghrébine. Parmi eux, on trouve des artistes confirmés ainsi que des jeunes débutants. Najib veut donner de la place aux jeunes car c’est en ayant l’occasion de pratiquer qu’ils deviendront un jour des artistes confirmés. Ces jeunes arrivent avec d’autres manières de faire du théâtre, d’autres points de vue, d’autres énergies... et cela peut être bénéfique pour tout le monde. J’ai ainsi vu des spectacles qui m’ont interpellé ou m’ont enthousiasmé!” (Rachid Hirchi, dramaturg en programmator Espace Magh)

Het samenbrengen van jong talent met jonge makers of professionals is een manier van werken met tal van voordelen inzake doorstroom: er ontstaan rolmodellen, netwerken, samenwerkingen... Jongeren leren door hun ervaringen en door de confrontaties die ze aangaan met anderen binnen en buiten hun directe omgeving. Inzetten op deze interactie tussen broedplaats en werkplaats voor de organisaties die beide functies opnemen kan beide werkingen versterken en inspireren.

2.4.5 TOT SLOT

Uit onze focus op de doorstroom vanuit broedplaatsen naar organisaties of opleidingen die zich binnen de formele of niet-formele kunstensector bevinden, zou kunnen afgeleid worden dat we enkel geïnteresseerd zijn in de professionalisering van talentvolle jongeren. Zoals we reeds aanhaalden, gaat het ons niet zozeer om het verhogen van de doorstroom van talentvolle jongeren naar een artistieke carrière, maar eerder om het verzekeren dat verschillende deuren openstaan en dat verscheidene kansen geboden worden, zodat elke jongere een plek kan vinden die bij zijn wensen, noden en ambities past. Het blijft vervolgens de individuele keuze van elke deelnemer of hij door die deur loopt en welke kans hij grijpt. Dit lijkt ons een absolute voorwaarde om van een dynamische en evoluerende kunstensector te kunnen spreken. Een geïnformeerde keuze van deelnemers om een stap niet te zetten is in die zin gezonder dan een stap in het ongewisse. Dat er talent aanwezig is in de broedplaatsen staat buiten kijf, de opdracht bestaat er dan ook in om ervoor te zorgen dat dit talent een correct beeld heeft van zijn mogelijkheden en de nodige ondersteuning aangeboden krijgt om op goed geïnformeerde wijze een keuze te maken. Die keuzes zullen niet altijd die zijn die we verwachten, wensen of begrijpen, maar ze zullen tenminste met kennis van zaken genomen zijn.

3. WERKPLAATSEN



3.1 INLEIDING

Na het verhaal van de broedplaatsen besteden we in de volgende hoofdstukken ruim aandacht aan de werkplaatsen, volgens eenzelfde stramien. In deze inleiding zetten we de definitie van werkplaats in de context van dit onderzoek nog eens uiteen en geven we inkijk in de doelstellingen die onze cases als werkplaatsen kenmerken. In wat volgt komen vervolgens de instroom, het aanbod van de organisaties en de doorstroom richting vervolgtraject aan bod.

3.1.1 OMSCHRIJVING EN CASES

In dit onderzoek omschrijven we werkplaatsen als organisaties die een aanbod ontwikkelen voor professionele kunstenaars om hun in- en doorstroom in de sector te helpen realiseren en hun artistieke plannen waar te maken. Vaak, maar zeker niet exclusief, gaat het om kunstenaars met relatief jonge carrières of zij die net van school komen.

Of organisaties in ons onderzoek als werkplaats worden geïdentificeerd, hangt af van de functie die ze opnemen in het artistieke veld en dus van hun eigenlijke werking, niet van de formele categorieën waarin ze door beleidsmakers of financiers worden geplaatst. Daarom is het van belang te verduidelijken dat de groep organisaties die de werkplaatsfunctie opnemen in het kunstenveld heel wat ruimer is dan de organisaties die via het Kunstendecreet officieel als ‘werkplaats’ erkend zijn. Volgens de categorie van het Kunstendecreet is een werkplaats een organisatie die zich voornamelijk toelegt op de ondersteuning van de creatie, ontwikkeling, reflectie of zakelijke dienstverlening aan kunstenaars. Werkplaatsen zijn humusplekken waar een kunstenaar zijn of haar artistieke denkwijze kan ontwikkelen en risico's kan nemen en waar eerder proces- dan resultaatgericht gewerkt kan worden. De

organisaties die via het Kunstendecreet subsidies ontvangen als werkplaats, vallen uiteraard binnen ons interesseveld. Daarnaast nemen echter ook verschillende andere organisaties de werkplaatsfunctie op in de kunstensector. In onze selectie zitten bijgevolg organisaties die erkend zijn als gezelschaps- of productiestructuur (officieel ‘organisatie voor Nederlandstalige dramatische kunst’), als een sociaal-artistieke werking of als kunstencentrum.

Concreet gaat het over de volgende organisaties. Van de via het Kunstendecreet als werkplaats gesteunde organisaties werd de werking van detheatermaker en WorkSpace Brussels doorgelicht, twee relatief jonge organisaties die exclusief inzetten op de ondersteuning en omkadering van kunstenaars in hun artistieke onderzoek en creaties. De kunstencentra die in ons onderzoek figureren zijn Campo, STUK en Recyclart. Kunstencentra zijn, ook volgens het Kunstendecreet, organisaties die een receptieve werking combineren met een productieve opdracht en die een uitgesproken rol te spelen hebben in de artistieke vernieuwing en internationalisering van de kunstensector. Vanuit die productieve en vernieuwingsopdracht zetten de kunstencentra elk op hun manier ook in op de introductie en omkadering van jonge en minder jonge kunstenaars in hun artistiek traject. Verschillende theater- en dansgezelschappen functioneren vandaag minder als een structuur rondom een vast gezelschap en meer als een productiehuis waarin een ruimere groep kunstenaars enige tijd hun werk kunnen ontwikkelen. Op die manier komen Fabuleus en Kopergieterij en ook ’t Arsenaal met het project GEN2020 de lijst van de werkplaatsen vervoegen. KunstZ verenigt een tewerkstellingspool, een theaterwerkplaats en de kunstZ Academie, en ziet dit werk onder het Kunstendecreet erkend als een sociaal-artistieke werking. Het collectief Hakims of Comedy, dat reeds bij de broedplaatsen figureerde, nemen we ook mee als werkplaats, aangezien de trekkers van het collectief niet enkel een aanbod vormgeven voor jongeren, maar ook zichzelf van coaching en begeleiding voorzien. Aan Franstalige zijde in Brussel selecteerden we drie organisaties. Espace Magh kwam reeds aan bod in vorige hoofdstukken en komt in dit deel terug vanuit zijn werkplaatsfunctie. Daarnaast kozen we voor Brocoli Théâtre, een gezelschap gespecialiseerd in théâtre action (wat in Vlaanderen deel zou uitmaken van het sociaal-artistiek werk), en Lezarts Urbains, een werkplaats rond *urban dans* en muziek.

De breedte van onze selectie neemt niet weg dat we verschillende zones van het artistieke veld niet hebben kunnen afdekken. Zo zijn er cultuurcentra die zich niet enkel een receptieve werking aanmeten, maar die hun faciliteiten en expertise ook beginnen in te zetten voor enkele *artists in residence*. Ook hebben we geen enkel alternatief managementbureau opgenomen in de selectie, terwijl zij voor heel wat kunstenaars belangrijk zijn om hun projecten en trajecten administratief rond te krijgen. Hoewel we een uitzondering maakten voor een enkele informele organisatie, de Hakims of Comedy, is onze scope beperkt tot het formele veld. De geselecteerde cases zijn organisaties met een specifiek aanbod dat erkend en gesubsidieerd wordt door een overheid. Informele collectieven en initiatieven van kunstenaars die voor zichzelf en collega’s antwoorden formuleren op de vraag hoe

artistiek werk en een carrière vorm te geven, zijn in onze ogen erg interessant en noodzakelijk, maar blijven in dit onderzoek buiten beeld.

Ook is het belangrijk te stellen dat de organisaties die we wel onderzochten niet zomaar representatief zijn voor de categorie van organisaties waaronder ze net omschreven werden. Zo leert de theatermaker niet hoe kunstwerkplaatsen wip Zimmer of Bains::Connective werken, zegt de case CAMPO niets over Kunstencentrum Vooruit of het Kaaitheater en heeft kunstZ ons niet noodzakelijk wat te leren over de sociaal-artistieke werkingen van Tutti Fratelli of Zinneke. Zo heeft onze gehele selectie van cases ook niet de bedoeling om representatief te zijn voor het geheel van het aanbod aan talentontwikkeling in de podiumkunstensector. Wel hebben we een steekproef gemaakt die zo divers mogelijk is samengesteld, omdat we veronderstellen dat we van een brede waaier aan benaderingen en praktijken meer kunnen leren dan uit een beperkte, homogene set van voorbeelden.

3.1.2 DOELSTELLINGEN VAN WERKPLAATSEN

Zoals de volgende hoofdstukken zullen uitwijzen, verschillen de onderzochte werkplaatsen beduidend van elkaar wat hun doelgroep, doelstelling, aanpak en aanbod betreft. Die verschillen gaan onder andere terug op verschillen in visies op de noden van kunstenaars, een diversiteit aan artistieke verhalen en specialisaties, en op de stad waarin de organisatie gevestigd is, met het culturele veld in de naaste omgeving. Ook het feit of talentontwikkeling al dan niet ingebed zit in een organisatie die meerdere functies vervult en de financiële mogelijkheden van de organisaties bepalen de manier waarop de praktijk vorm krijgt. Toch stelden we enkele terugkerende elementen vast in de visies en benadering van de werkplaatsen uit deze studie.

Projecten en trajecten

Wat consistent terugkomt in de doelstellingen van het gros van de werkplaatsen is dat ze de wens en ambitie hebben om met de kunstenaars die ze ondersteunen een traject aan te gaan. Ze bieden niet enkel concrete hulp in de vorm van bijvoorbeeld een werkruimte of een coproductiesom in functie van een project, maar begeleiden de kunstenaars in hun werkprocessen en gaan enkele stappen mee in hun kunstenaarstraject. De ontwikkeling van de kunstenaar gaat vooraf aan de ontwikkeling van de artistieke productie.

“Wat een gefaald traject zou zijn? Als je je realiseert dat de samenwerking voor de artiest puur opportunistisch is en de samenwerking enkel gaat om het doorgeven van subsidies, het louter investeren van centen. De kracht is immers de meerwaarde die Campo kan geven. Mee een stap zetten in het hele verhaal.” (Pol Heyvaert, artistiek team Campo)

“L’artiste en résidence filme, enregistre et vient me voir pour me montrer ses captations. J’assiste à ses répétitions. Je l’accompagne dans la conception: au niveau de la scénographie, de la chorégraphie... On discute beaucoup, on cherche de nouvelles idées

ensemble. En plus du soutien financier, je suis donc à ses côtés tout au long du processus. Je considère cela comme un véritable accompagnement: je crois en lui, il a besoin qu'on croie en lui... Et même si le résultat n'est pas forcément toujours là, c'est un beau cheminement." (Najib Ghallale, directeur Espace Magh)

Bij jonge of onervaren makers gaat het deels om een proces van professionalisering, van het wegwijs maken in het functioneren van het professionele veld. Tijdens de artistieke opleidingen worden studenten immers in de eerste plaats op hun artistieke skills getraind. Pas bij de overstap naar de eigenlijke praktijk komen nieuwe vragen aanzetten over hoe je eigen werk georganiseerd, gesteund en gezien te krijgen. De werkplaatsen nemen hier bewust een belangrijke rol in op.

Op maat van de individuele kunstenaar

Hoewel elke organisatie eigen accenten legt en een verschillend aanbod ontwikkelt, ontwikkelt geen van de onderzochte cases een standaardpakket dat vervolgens uniform wordt aangeboden aan elke kunstenaar waarmee men in zee gaat. Werkplaatsen werken op maat van de individuele kunstenaars (of collectieven) waarmee ze samenwerken. Afhankelijk van de noden en vragen van de kunstenaars, wordt het meest geschikte antwoord geformuleerd.

"We vertrekken als organisatie vanuit de vraag van de kunstenaars. We faciliteren hen."
(Charlotte Vandevyver, artistiek coördinator Workspace Brussels)

Tussen proces en product

Eigen aan werkplaatswerk – en gelijkaardig aan broedplaatswerk – is het belang wat gehecht wordt aan een procesmatige aanpak. Bij aanvang van de samenwerkingen tussen de organisaties en de kunstenaars wordt niet meteen vastgepind wat de artistieke uitkomst van het werkproces zal zijn en wanneer resultaten geboekt moeten worden. De onderlinge verschillen in hoezeer proces- dan wel productgericht de organisaties kunnen werken, hangt onder meer samen met de aard van de organisatie. In de kunstencentra, die ook een presentatiefunctie vervullen, wordt bijvoorbeeld wat meer dan in de kunstenaar-werkplaatsen (volgens het onderscheid van het Kunstendecreet) uitgegaan van de verwachting dat de werkprocessen finaal leiden tot een presenteerbare uitkomst. Toch zijn de cases die wij onderzochten wat procesgerichtheid betreft eerder gelijkaardig. STUK en Campo hechten ook bijzonder belang aan de laboratoriumfunctie die ze kunnen vervullen en zowel Workspace Brussels als de theatermaker geven expliciet te kennen dat *"processen niet vrijblijvend zijn"* en dat de finaliteit uiteindelijk ligt in het creëren voor een publiek – ook al is de uitkomst en de weg ertoe niet meteen gegeven.

3.2 INSTROOM NAAR WERKPLAATSEN

Net als bij de broedplaatsen bekijken we eerst de instroom van kunstenaars in de werkplaatsen van naderbij. De eerste vraag die wordt beantwoord is via welke wegen kunstenaars bij de organisaties terecht komen. In tweede instantie bekijken we op welke manier de selectie aan de deuren van de werkplaatsen gebeurt. Niet elke kunstenaar die de wens uitdrukt om samen te werken met een organisatie kan er immers ook meteen aan de slag. Tot slot volgt een reflectie over de mogelijke drempels die in de organisatie van de instroom liggen ingebouwd voor jonge makers van andere origine, en waar mogelijkheden tot antwoorden liggen.

Alvorens we de selectiekanalen en -criteria bespreken, benadrukken we nogmaals dat de verschillende soorten organisaties, zoals kunstencentra, productiehuzen en werkplaatsen (in termen van het Kunstendecreet) een andere positie innemen in het veld en soms ook diverse doelen hebben. Wanneer we in dit hoofdstuk schrijven over prospectie en de selectie van kunstenaars, gaat het telkens enkel over hun werkplaatswerking, dus over het deel van hun werking waarin ze met kunstenaars een ruimer ontwikkelingstraject aangaan.

3.2.1 SELECTIEKANALEN: TWEERICHTINGSVERKEER MET KOPPELAARS

Werkplaats zoekt kunstenaar

De organisaties die we onderzochten en die in de sector een werkplaatsfunctie opnemen, zetten allen zelf actief stappen richting kunstenaars die mogelijk interessant zijn om mee te werken. In de eerste plaats zijn er de kunstschole als de ideale plaats om jong talent vroeg te spotten. De verschillende kunstopleidingen in theater en dans die Vlaanderen rijk is, werden vermeld doorheen de interviews als plekken waar geprospecteerd wordt: KASK (Gent), Erasmushogeschool - afdeling RITS (Brussel), Lemmensinstituut (Leuven), het Conservatorium in Antwerpen met theater en dans, P.A.R.T.S. (Brussel), maar ook scholen in het zuidelijke landsdeel en het buitenland komen hier en daar op de radar. De kunstopleidingen tonen afstudeerwerk of toonmomenten van projecten aan het publiek, maar nodigen soms ook professionelen uit om in jury's te zetelen. Campo zet nog een stap verder en organiseert bovendien jaarlijks zelf het kleine festival *Mayday Mayday*, waar afgevaardigde studenten van de kunstopleidingen werk aan elkaar tonen.

“We zoeken naar mensen uit verschillende opleidingen om iets te presenteren – een voorstelling die al af is, of een work in progress. Het is een festival waarin ze werk aan elkaar presenteren. Zo ontmoet bijvoorbeeld de drama-afdeling van KASK Gent die van RITS in Brussel eens. Wij zijn geïnteresseerd in die mensen, het is een manier om te ontdekken. En het is goed voor hen om contact te maken met mensen uit andere opleidingen en scholen. Het is een eerste stap voor hen om in een professioneel circuit te opereren, buiten de school. We moedigen hen aan om dingen uit te proberen. Publiek en programmatoren

zijn welkom, maar we proberen daar niet te veel aandacht aan te geven. Theater Aan Zee komt jaarlijks wel kijken. Het is echter een uitprobeerplek, geen plek om te scouten. Maar heb je een goed idee, of een goede productie, ook al is die nog niet af, dan word je opgepikt. Iedereen is immers op zoek naar nieuw talent. Er is altijd plaats voor nieuw talent.” (Pol Heyvaert, artistiek team Campo)

Naast de scholen zijn ook de festivals die jonge makers in de kijker zetten, zoals Bâtard (Brussel), Theater Aan Zee (Oostende) of Mestizo Arts Festival (Antwerpen), ideale plekken om nieuwe namen te ontdekken. Ook toonmomenten of *work in progress* georganiseerd door werkplaatsen vormen momenten van prospectie voor de collega-werkplaatsen.

Enkele van de organisaties die we onderzochten nemen zowel een broedplaats- als een werkplaatsfunctie op in de sector. Zij spreken regelmatig jonge deelnemers aan hun broedplaatswerking met professionele ambities aan, die ze vervolgens meenemen op een traject richting de ontwikkeling van hun eigen werk. Fabuleus en Kopergieterij hebben zo verschillende kunstenaars mee de podiumkunstensector binnengeleid.

De verkenning van de organisaties die expliciet inzetten op een intercultureel bereik en op minder georganiseerde genres, zoals *urban dance* of *slam poetry*, zoeken andere dan voorgaande kanalen op om deelnemers te vinden. Sociaal-culturele werkingen, cultuur- en gemeenschapscentra, jeugdhuizen of ‘achterafzaaltjes’ (dixit Michael De Cock, artistiek leider van ’t Arsenal en initiator van GEN2020) herbergen vaak heel wat creativiteit van mensen die de ambitie hebben om daarmee meer dan hun vrije tijd te beleven. KunstZ gaat zijn werking toelichten bij onder andere de VDAB, het Huis van het Nederlands en allochtone zelforganisaties, zodat nieuwkomers met artistieke ervaring of ambities weet hebben van hun aanbod. Zij zetten dus bewust stappen buiten het artistieke en culturele circuit om contact te vinden met hun doelgroep.

De artistiek verantwoordelijken van werkplaatsen prospecteren dus op verschillende manieren om nieuw werk van nieuwe kunstenaars te leren kennen. Soms leidt dit gauw tot contacten en samenwerkingen, vaker zit er een hele periode tussen een allereerste kennismaking met het werk van een jonge kunstenaar en een eigenlijke samenwerking. Het eerste doel van prospectie is dus vooral kennis nemen van wat en wie zich aandient. Pas als de vragen en noden van de kunstenaars zelf uitgekristalliseerd zijn, volgt mogelijk een volgende stap.

Kunstenaar zoekt werkplaats

De werkplaatsen ontvangen uiteraard vragen tot ondersteuning die uitgaan van de kunstenaars zelf. Het gaat zowel over de pas afgestudeerde kunstenaars die aan het begin van hun parcours staan als kunstenaars die al langer aan de slag zijn en vertrouwd zijn met het aanbod van de werkplaatsen. Ze leren over het bestaan en de eigenheid van elke plek via de

school, via andere kunstenaars, door mee te werken aan projecten geïnitieerd door anderen en door als publiek kennis te maken met de sfeer en het artistieke aanbod van de huizen. Kunstenaars contacteren de artistieke coördinatoren of programmatoren per e-mail of telefoon of ze spreken ze persoonlijk aan na voorstellingen of op andere evenementen.

“Soms is het een kunstenaar die net van school is die alle huizen en centra aanschrijft voor ondersteuning. Maar meestal gebeurt het contact via persoonlijke ontmoetingen. Dat ontstaat op verschillende manieren. Je ziet een voorstelling en denkt dat je huis een betekenisvolle plek kan zijn.” (Kristof Blom, artistiek leider Campo)

Via een derde partij

Kunstenaars komen ook bij organisaties terecht via doorverwijzing. Of een ontmoeting tussen een kunstenaar en een andere artistieke speler uiteindelijk tot een samenwerking leidt is telkens afhankelijk van een aantal selectiecriteria en mechanismen. Wanneer het niet tot een partnerschap komt, betekent dit niet zomaar dat het werk van de kunstenaar wordt afgewezen. Vaak wordt er door faciliterende organisaties, na een gesprek waarin de plannen en wensen van de kunstenaar naast de mogelijkheden en visies van de organisatie zijn gelegd, doorverwezen naar andere organisaties die mogelijk beter geplaatst zijn om het werk te begeleiden. Volgens deze logica komen kunstenaars bij werkplaatsen terecht en verwijzen werkplaatsen ook weer door naar andere organisaties.

“Soms is het werk beter in een andere context, zoals een cultuurcentrum. Maar als ik weet dat de kwaliteit gewoon tekortschiet, dan zal mijn collega van het cultuurcentrum het gewoon ook niet interessant vinden. Dus ik probeer niet zomaar door te verwijzen en mij er op die manier gemakkelijk van af te maken, want dan schuif ik alleen de problematiek door natuurlijk. (...) Het is belangrijk om het gesprek te verdiepen om toch een beetje een pad te kunnen bieden, in plaats van een doodlopende steeg.” (Marijn Lems, programmator, STUK)

De organisaties in de podiumkunstensector zijn sterk met elkaar verbonden en zeker de werkplekken die een actieve rol spelen in de omkadering van jonge kunstenaars, zetten bewust in op het leren kennen van elkaars profiel, aanpak en interesses, zodat elke kunstenaar op het meest geschikte moment op de meest geschikte plek kan terechtkomen.

“Ik ga naar Theater Aan Zee en Bâtard kijken, naar eindwerken in Maastricht, het Mestizo Arts Festival... Maar vaker krijg ik tips en doorverwijzingen. Er is een grote toeloop, maar je voelt wel wie er uiteindelijk bij de theatermaker komt aankloppen en wie bijvoorbeeld best zit bij WorkSpace Brussels. (...) Ook Villanella, Fabuleus en Scheld'apen, plaatsen waar mensen op jongere leeftijd werken, sturen door naar hier.” (Elsemieke Scholte, coördinator de theatermaker)

3.2.2 SELECTIECRITERIA

De vraag van kunstenaars naar allerhande vormen van steun – logistiek, artistiek, zakelijk, financieel is aanzienlijk groter dan het aanbod. Om een idee te geven: Workspace Brussels heeft per jaar veertig à vijftig kunstenaars in residentie, terwijl de organisatie jaarlijks een 300-tal aanvragen van kunstenaars ontvangt, daarnaast ook aan prospectie doet en een instroom kent via uitwisselingen binnen o.a. de Europese netwerken waarin ze actief is. Campo ontvangt dagelijks verschillende e-mails met vragen naar ondersteuning, terwijl er ten tijde van het veldwerk zeven projecten lopende waren.

De werkplaatsen – zeker zij die in de eerste plaats met beginnende makers werken – proberen laagdrempelig te zijn en hun werking bij een breed kunstenaarspubliek bekend te maken. Ze trachten in de mate van het mogelijke alle vragen te beantwoorden, maar gezien de grote vraag is dit geen evidentie. Het is voor de organisaties balanceren tussen aanspreekbaar zijn en de aanvragen met een zekere efficiëntie verwerken. Het antwoord van Workspace Brussels op deze uitdaging bestaat erin om kunstenaars uit te nodigen een aanvraagformulier in te dienen via de website, waarin ze hun basisideeën of project en hun vragen voor Workspace Brussels reeds formuleren. Ook Espace Magh vraagt een notitie op papier als voorbereiding op een eerste gesprek: *“Je demande toujours un projet écrit ou quelque chose de tangible. L'artiste doit faire un effort pour exprimer ses idées.”* (Najib Ghalalle, directeur Espace Magh)

Het is moeilijk formuleren welke aspecten meespelen bij de selectie van de kunstenaars. Als eerste spontane antwoord op die vraag in de interviews luidde het vaak: “Het is een buikgevoel, dat kan je moeilijk omschrijven.” Op basis van wat daar als verduidelijking op volgde, kunnen we echter enkele parameters of criteria bovenhalen die systematisch blijken mee te spelen in de keuzes die de werkplaatsen maken. Het gaat om vier principes die door de verschillende organisaties en in elke ontmoeting met een kunstenaar weer op een verschillende manier aan bod kunnen komen. De vier principes – of aspecten – zijn:

- Geloof in het artistieke kunnen.
- De ‘noodzaak’ om te maken en een persoonlijke klik.
- Artistieke en praktische match met het aanbod van de werkplaats.
- Het juiste aanbod per fase in de loopbaan.

Geloof in het artistieke kunnen

“Het artistieke concept primeert bij de selectie. Maar het curriculum vitae speelt ook mee. Ik kijk waar de kunstenaar vandaan komt, welke opleiding hij heeft gevolgd, wat hij al gedaan heeft, met wie hij samengewerkt heeft. Het netwerkidee speelt: als hij samengewerkt heeft met of doorgestuurd is via een persoon of organisatie waar ik vertrouwen in heb, kan dit doorslaggevend zijn in het selecteren van iemand.” (Charlotte Vandevyver, Workspace Brussels).

Voorgaande quote schuift twee belangrijke elementen naar voor: enerzijds staat het artistieke concept of plan dat de kunstenaar wil realiseren voorop. De plannen zelf die via een dossier en een eerste gesprek op tafel gelegd worden, moeten interessant en prikkelend zijn. Anderzijds wordt ook gezocht naar elementen in het *track record* van de kunstenaar die artistieke kwaliteit kunnen signaleren. Eigen aan werkplaatsen is dat ze een engagement aangaan met kunstenaars voor werk dat nog gerealiseerd moet worden. Deze positie is dus wezenlijk anders dan die van een programmator, die een reeds gemaakte voorstelling boekt nadat hij of zij een opvoering heeft gezien. Artistieke medewerkers van de werkplaatsen gaan daarom ook op zoek naar elementen die vertrouwen schenken in de competentie van de kunstenaar om de interessante plannen ook om te zetten in werk dat op een podium de nodige kwaliteit zal hebben.

Wanneer een kunstenaar reeds eerder werk heeft gemaakt, vormt dat voorgaande werk de eerste evidente toetssteen voor het potentieel van die kunstenaar. Dansers of acteurs die na jaren ervaring als medewerker in producties van anderen hun eerste stappen zetten richting eigen werk, kunnen doorgaans bouwen op die eerste referenties. Eigen aan jonge of beginnende kunstenaars is echter net dat ze vaak nog weinig voor te leggen hebben, en dat het dus niet evident is om effectief te kunnen terugvallen op een ruim artistieke cv. (Net om daarop te anticiperen, gaan de verantwoordelijken van de werkplaatsen dus actief op prospectie bij scholen en jonge makersfestivals – zie hoger).

Wanneer geen of weinig artistiek werk is gezien, zoeken de werkplaatsen daarom naar externe referentiepunten die als kwaliteitslabels kunnen werken.

Diploma's van de gekende kunstopleidingen kunnen kwaliteit op dergelijke manier signaleren. De kunstopleidingen, ook de buitenlandse, zijn gekend bij de artistieke coördinatoren en programmatoren, die weten waar elke opleiding zijn klemtoon legt en welke bagage studenten meekrijgen die aan die of deze opleiding afstuderen.

“L’expérience, c’est important, mais la formation, c’est également essentiel ! Je demande toujours aux artistes par quelle école ou quelle structure de formation ils sont passés. Je connais bien ces écoles et je peux donc tout de suite avoir confiance (ou non). Rachid a par exemple fait le conservatoire de Paris: une école très exigeante qui ne retient que 15 personnes sur 1000 candidatures !” (Najib Ghalalle, directeur Espace Magh)

Niet alleen hebben de kunstscholen zelf al vaak strenge kwaliteitsselecties gemaakt voor en tijdens de opleidingen, tijdens hun studies hebben de jonge kunstenaars uiteraard heel wat *tools*, methodieken en inzichten meegekregen en al enkele jaren fulltime werk geleverd voor ze hun eerste stappen in het werkveld zetten.

Een ander referentiepunt om het potentieel van jonge kunstenaars in te schatten ligt bij collega's uit de podiumkunstensector die wel al werk hebben gezien, of die succesvol met hen hebben samengewerkt. Uiteraard gaat het dan om collega's waarin men vertrouwen heeft en wier artistieke referentiekaders men kan delen of inschatten.

De 'noodzaak' om te maken en een persoonlijke klik

Van groot belang is ook de overtuigingskracht of *drive* die de kunstenaars in hun gesprekken met de werkplaatsen aan de dag leggen. 'De noodzaak om iets te maken' en sterk gemotiveerd zijn om dat ene werk te realiseren, zijn elementen die een belangrijke rol spelen in het geloof in de kunstenaar. Zonder motivatie en doorzettingsvermogen zal een artistiek proces niet slagen.

“Er is tijd, energie en motivatie nodig om te professionaliseren. Op dat vlak denk ik dat er een natuurlijke selectie is gemaakt bij de mensen met wie wij werken. Ze zijn ook niet meer piepjong. Als ze al op dat punt gekomen zijn waar ze studies achter de rug hebben, maar toch nog steeds met theater bezig zijn, dan getuigt dat van een motivatie.” (Kristin Rogghe, coördinator GEN2020)

Eerder haalden we al aan dat werkplaatsen moeten beslissen over samenwerkingen op basis van artistiek werk dat nog niet gerealiseerd is, en dat de keuze maken voor een kunstenaar en diens werk kiezen is voor het aangaan van een traject van zekere duur. Om dergelijke samenwerking te kunnen aangaan, moet een persoonlijke affiniteit aanwezig zijn. Daarom spelen termen als vertrouwen een belangrijke rol. Een kennismakingsgesprek is bovendien een ontmoeting tussen twee mensen, en zoals bij elke sociale interactie speelt de dynamiek en de indruk die men als persoon van elkaar krijgt altijd in zekere mate mee.

“Er moet altijd een gevoel van vertrouwen, een persoonlijke band zijn bij het eerste contact.” (Griet Verstraelen, programmator STUK)

“Beide partijen moeten het gevoel hebben tegen elkaar opgewassen te zijn. Samenwerken kan er soms hard aan toegaan, je moet het gevoel hebben dat je door dezelfde deur het pand zal kunnen verlaten.” (Elsemieke Scholte, coördinator detheatermaker)

Artistieke en praktische match met het aanbod van de werkplaats

“Il faut qu'on adhère à ce qu'il fait. Il doit y avoir une certaine reconnaissance de notre part: qu'on y lise soit un potentiel, soit un propos que l'on juge intéressant et important.” (Rosa Gasquet, stafmedewerker muziek en *urban text*, Lezarts Urbains)

De artistieke affiniteit gaat over de overeenkomst tussen de artistieke profilering van de werkplaats (en zijn partners) en het voorgestelde project. Elke organisatie heeft een eigen

artistieke identiteit die afgelijnd kan worden op basis van disciplines of genres (theater, dans, muziek...), maar ook op basis van artistieke lijnen of ontwikkelingen binnen genres. Kopergieterij en Fabuleus zetten bijvoorbeeld in hoofdzaak in op werk voor kinderen en jongeren, en Lezarts Urbains werkt binnen de *urban* genres. Detheatermaker profileert zich op teksttheater en veel minder op beweging – een keuze die de organisatie bij opstart maakte, ingegeven door de aanwezigheid van wp Zimmer in Antwerpen, een werkplaats die reeds rond dans en beweging werkte. WorkSpace Brussels werkt met dans, beeldend theater en performance. Binnen het artistieke genre van de hedendaagse dans zet STUK de laatste jaren sterk in op het ‘dansante’, eerder dan op performance of danstheater.

“Als kunstencentrum moet je zorgen dat je de artistieke lijn die je wil volgen gaat benoemen. Dat moet je doen voor het publiek (...) Wat mij heel erg interesseert is het ontwikkelen van een fysiek dansvocabulary. Hoe ontstaat beweging? En wat is beweging om een voorstelling mee te gaan maken? Hoe bouw je dat op? Het dansante is de focus in het dansprogramma binnen STUK.” (Griet Verstraelen, programmator STUK)

Zoals voorgaande quote aangeeft, speelt voor een kunstencentrum de eigen profielbepaling sterker mee in de selectie van de kunstenaars waarmee gewerkt wordt, aangezien de kunstenaars in residentie in principe werk zullen ontwikkelen dat ook in eigen huis aan het publiek getoond zal worden. Ook gezelschappen die opereren als productiehuis, zoals Fabuleus of Kopergieterij, hebben een eigen gedefinieerd artistiek verhaal dat voorafgaat aan de keuze voor de individuele kunstenaars. Als Fabuleus inzet op werk voor kinderen of jongeren, zal de organisatie evident ook kunstenaars aanzoeken om te ondersteunen waarvan ze vinden dat *“de beeldtaal de kracht of energie bezit om jonge kinderen aan te spreken”*, aldus Dirk De Lathauwer, artistiek leider van de Leuvense organisatie. De kunstencentra die geen eigen publieksprogramma of productie hebben en die meer op pril werk inzetten, kunnen met nog meer openheid vertrekken vanuit de propositie van de kunstenaars zelf.

Toch kent ook de ‘openheid’ van elke organisatie grenzen die minder met artistieke profilering en meer met expertise te maken hebben. De huizen worden immers verondersteld om een degelijke omkadering te kunnen geven aan de kunstenaars. Die noodzaak bepaalt dat niet elke artistieke medewerker elk podiumwerk gepast kan omkaderen.

“Teksttheater spreekt me niet aan. Ik heb voor teksttheater ook niet het juiste netwerk noch de kennis, dus de samenwerking stukt zeer snel. Ik kan niet de juiste omkadering geven en dat leidt tot frustraties aan beide kanten, zo merk ik uit ervaring.” (Charlotte Vandevyver, artistiek coördinator WorkSpace Brussel)

In artistieke selecties speelt artistieke profilering en expertise dus een belangrijke rol. Maar bij de vraag naar de aard van een kwaliteitsoordeel komt ook de vraag naar ‘smaak’ ter

tafel. Wanneer het werk van een kunstenaar niet in de smaak valt, hoeft het niet noodzakelijk zonder kwaliteit te zijn. Enkele werkplaatsen gaven expliciet te kennen dat ze voorzichtig trachten om te gaan met smaakoordelen. Een persoonlijke smaak bepaalt ongetwijfeld de aard van het artistiek werk waarin men zich verdiept en dat tot de zone van expertise zal behoren en bepaalt dus ongetwijfeld deels welk werk men wil en kan ondersteunen. Maar die grenzen hoeven niet absoluut te zijn.

“Smaak speelt een belangrijke rol, maar is niet alleen richtinggevend. Het is ook belangrijk als kunstwerkplaats om ruimte te geven aan artiesten waar je potentieel in ziet, ondanks dat het niet jouw persoonlijke smaak is. Ik heb bijvoorbeeld minder affiniteit met danstheater, dat narratiever is, maar we hebben wel al mensen gehad die binnen dat circuit goed werk maken. Die geven we ook een residentie. We geven vijftig residenties per jaar en mogen niet enkel daar zijn voor de happy few.” (Charlotte Vandevyver, artistiek coördinator WorkSpace Brussels)

Niet alleen moet er artistiek overeenstemming zijn tussen de plannen van de kunstenaar en het aanbod van de werkplaats, ook praktisch moet de werkplaats een antwoord kunnen geven op de noden van de kunstenaar. Is men op zoek naar administratieve hulp? Artistieke ondersteuning? Repetitieruimte? De werkplaats zal uiteraard steeds eerst kijken of de gevraagde of nodige ondersteuning overeenkomt met wat de werkplaats zelf kan aanbieden. Sommige werkplaatsen zijn sterk uitgerust in het bieden van artistieke ondersteuning, andere faciliteren werk op technische en zakelijke aspecten. Ook het stadium in het werkproces van een project is een bepalende factor. Waar een aantal werkplaatsen een meerwaarde kan bieden in de ontwikkelingsfase van een project, zullen andere werkplaatsen projecten ondersteunen die meer gerijpt zijn en al tot de productiefase van een voorstelling gekomen zijn.

Het juiste aanbod per fase in de loopbaan

In het vorige hoofdstuk benoemden we al dat werkplaatsen zich niet enkel voor projecten, maar ook voor trajecten van kunstenaars engageren. Dat houdt enerzijds in dat ze de ambitie hebben om met de kunstenaars die ze ondersteunen een langer traject aan te gaan, maar ook dat ze individuele projecten en acties proberen kaderen in een visie op de ruimere loopbaan van een kunstenaar. Daarom maken ze niet enkel de afweging of ze over het juiste aanbod beschikken om de noden van de kunstenaar te beantwoorden, maar ook of dat aanbod op het geschikte moment komt in het traject van de kunstenaar. Indien het voorgestelde werk ‘te pril’ of net ‘te sterk’ bevonden wordt voor de betreffende werkplaats, gaan de verantwoordelijken in de werkplaatsen mee op zoek naar een alternatief waar de kunstenaar beter geholpen kan zijn.

“In het eerste gesprek kijk ik naar de achtergrond van de mensen, de situatie waarin ze zich bevinden. Waar willen ze naartoe? Ik vraag dan ook meestal wat ze al gezien

hebben in de podiumkunsten hier in Vlaanderen dat ze aanspreekt. Samen gaan we dan een richting bepalen. Ik geef de mogelijkheden die er zijn binnen onze eigen werking en dan maken we afspraken die we opvolgen in de weken die komen. Als we bijvoorbeeld afgesproken hadden dat ze eerst zouden gaan horen voor een opleiding, laten ze weten of ze dat gedaan hebben of niet. Wanneer ik iemand heb die interessant lijkt voor een project binnen onze theaterwerkplaats, dan praat ik met mijn collega Greet.” (Eline Van Hoye, coördinator kunstZ)

Over het belang van gesprekken in artistieke samenwerkingen

Zoals uit voorgaande paragrafen over de criteria in de selectie mag blijken, spelen gesprekken een belangrijke rol in het aangaan van samenwerkingen en dus in de processen van instroom in de sector. Vaak bepaalt de kwaliteit van een tekst op papier of van een gesprek de inschatting van de kwaliteit van toekomstig artistiek werk. Zoals eerder gesteld: bij jongere kunstenaars die nog weinig zichtbaarheid genoten, stelt zich dit het scherpst. Heel wat van onze gesprekspartners zijn zich echter terdege bewust van de kloof die ligt tussen spreken over werk en het werk zelf. De betere kunstenaar is immers niet altijd de vlotste babbelaar, net zoals de vlotste babbelaar niet vanzelfsprekend interessante of goede voorstellingen maakt. Ze proberen dan ook op zoek te gaan naar zo veel mogelijk extra input om, voorbij het gesprek, het werk zelf zo veel mogelijk te laten spreken.

“Je kan een goed dossier krijgen en die persoon kan heel goed vertellen en je denkt: dit is het volgende ding! En dan ben je teleurgesteld in het resultaat. Of omgekeerd. (...) Het gesprek is altijd de eerste stap en daarna wil ik iets zien, hoewel mijn agenda vrij bezet is. Maar het kan dus ook op video of cd, dan weet je toch beter wat voor artiest je voor je hebt staan.” (Dirk Seghers, coördinator kunstencentrum Recyclart)

De programmatoren van kunstcentra en artistieke verantwoordelijken van kunstwerkplaatsen gaan geregeld naar toonmomenten, waardoor ze ervaring hebben opgebouwd in het zien van werk in een vroeg stadium en dit kunnen inschatten (zie opnieuw: prospectie). Via deze strategieën vermijdt men zo veel mogelijk enkel koers te moeten varen op gesprekken. Ook video-opnames worden gebruikt om kennis te maken met het werk. Waar kunstenaars tot niet zo lang geleden nog over een camera en montagefaciliteiten moesten kunnen beschikken, zijn de digitale technologieën vandaag toegankelijk voor een ruimere groep spelers en is het maken van beeldmateriaal meer evident.

Het is echter onmogelijk om overleg en taal te bannen uit selectie- en werkprocessen, integendeel. Samenwerken betekent samen communiceren, en dat doorheen artistieke projecten en een hele carrière als kunstenaar.

“Je kan dus niet in quarantaine gaan werken. Je moet je in het veld zetten. Het gevolg hiervan is dat je je idee aan vele verschillende actoren moet vertellen: aan mij, aan de techniker, aan de communicatiedienst... Iedere keer ontwikkelt het idee zich opnieuw. Het wordt geconcretiseerd. Leren zit in de communicatie. Het is vreemd om te zien hoe jonge kunstenaars vertrekken vanuit een idee, vanuit hun verhaal, maar dat verhaal is niet gerijpt en zeker niet communicatief. Het heeft te maken met ervaring en ook met het leren benoemen van dat waar anderen mee aan de slag moeten. De basisingrediënten. Vaak benoemen jonge kunstenaars enkel dat wat nog niet bestaat, eerder dan wat wel al daar is. Detheatermaker helpt hen om alles in te delen in hapjes en alles inzichtelijk te maken. Samen met andere theaters.” (Elsemieke Scholte, coördinator detheatermaker)

Elsemieke Scholte verwoordt treffend hoe de realisatie van een kunstwerk in de podiumkunsten bouwt op vele gesprekken met allerlei partners die elk hun steentje moeten bijdragen tot het welslagen van het project. Ook van belang in wat ze zegt, is dat het kunnen voeren van dergelijke gesprekken aangeleerd kan en moet worden. Welke informatie moet je meegeven aan wie en op welk moment? Maar ook: hoe overtuigd of kritisch stel je je op ten aanzien van je eigen plannen? Hoe motivatie en *drive* tentoonspreiden en toch voldoende afstand nemen van je eigen verhaal? Formuleer je vooral vragen als uitgangspunt of net sterke antwoorden? Voor heel wat kunstenaars is een gesprek voeren over hun eigen artistieke plannen geen evidente opdracht. Voor de werkplaatsen (maar ook voor andere organisaties in de sector) is het daarom van belang om te beseffen hoezeer gesprekken met kunstenaars tegelijk momenten van selectie zijn als momenten waarop een kunstenaar de stiel aan het leren is. En hoe deze beide aspecten met elkaar in spanning staan.

3.2.3 VERDOKEN DREMPELS IN DE INSTROOM

De wegen langs dewelke artistiek coördinatoren van werkplaatsen op zoek gaan naar interessante jonge kunstenaars lopen voornamelijk langs gevestigde organisaties en instituties zoals scholen en presentatieplekken, en via collega-professionals. Die collega-professionals verlaten zich op hun beurt ook voornamelijk op gelijkaardige circuits. Wie via deze kanalen wil kennismaken met jonge kunstenaars, verwacht er een zeker niveau van artistieke kwaliteit te vinden. De scholen leiden intensief op en de collega's maakten reeds selecties vanuit hun deskundigheid.

Aangezien vooral de scholen belangrijke 'leveranciers' van jong talent vormen, zijn het onmiskenbaar de autodidacten die het extra moeilijk krijgen om toegang te vinden tot een netwerk van mogelijke partners – iets wat sowieso een moeilijke opdracht is voor vele kunstenaars. De kunstopleiding vormt voor velen de eerste omgeving waar men allianties smeedt met medeleerlingen en docenten die kunnen leiden tot werk, maar is dus meteen ook de context waar andere professionals uit de sector komen prospecteren.

“In het verleden hadden we heel veel autodidacten. Het was een traditie om atypische mensen aan het werk te zetten. Alain Platel werkte met mensen zonder ervaring, die op zich weer aan het werk gingen en bleven hangen in de sector. Veel mensen die meededen aan voorstellingen zijn zelf maker geworden. Maar dit is nu minder aan de hand. Er zijn veel meer opleidingen. Het palet aan opleidingen is breder. Je verwacht dat mensen met talent in een opleiding zullen zitten.” (Pol Heyvaert, artistiek team van Campo)

Vlaanderen telt meer en meer diverse kunstopleidingen waar heel wat fris talent zich aandient. Aan instroom dus geen gebrek. Ondanks het ruime aanbod aan opleidingen blijft de vraag of er zich buiten die opleidingen niet nog altijd een potentieel bevindt dat niet aangeboord wordt, en of we zo als sector niet het risico lopen dat iets verloren gaat wat kenmerkend en zeer waardevol is. We hebben in de podiumkunstensector zelfs een traditie van oorspronkelijk werk dat vanuit niet-artistiek geschoolde geesten is ontstaan. Hoe meer we exclusief inzetten op de geijkte, georganiseerde, erkende wegen, hoe meer kans we lopen deze eigenheid wat kwijt te spelen.

Door de gekende wegen van de huidige sector te bewandelen, ontnemen we onszelf ook systematisch de kans om voorstellingen tegen te komen die zijn ontstaan vanuit een andere canon.

Wanneer een kunstenaar met een andere culturele achtergrond toch in contact is geraakt met een kunstinstelling, is het bovendien niet evident om de artistieke overeenstemming te vinden in een kennismakingsgesprek, wanneer men op een andere manier spreekt over artistiek werk, wanneer andere inhouden het werk voeden en wanneer andere codes en esthetieken in het spel zijn. Zoals Michaël De Cock van 't Arsenal het stelt: “Het gebeurt evengoed dat iemand met een buitenlands diploma veel achtergrond heeft, veel theorieën kent, en er toch geen gemeenschappelijk referentiekader is om te praten. De klassiekers die Mauricio Ramirez (een Colombiaanse deelnemer aan GEN2020, nvdr) kent, worden bijvoorbeeld niet gedeeld door de programmatoren die een Vlaamse opleiding genoten hebben.”

Niet alleen de artistiek-inhoudelijke referentiekaders kunnen verschillen, maar ook de manieren van werken. Elsemieke Scholte van detheatermaker en Ahmed Khaled, een Iraakse regisseur, getuigden in hun interviews dat hun samenwerking niet meteen vlot liep. Veel daarvan bleek te maken te hebben met het feit dat ze een verschillend begrip hadden over hoe werken in ‘een collectief’ eraan toegaat. Waar Elsemieke verwachtte dat de verschillende leden van het collectief van Iraakse kunstenaars waarin Ahmed Khaled actief was in gelijke mate beslissingsrecht hadden, bleek hun manier van werken eruit te bestaan dat bij elk project een ander lid van het collectief de rol van regisseur op zich neemt. Daardoor liep de communicatie tussen beiden enige tijd mis.

De verschillende ‘culturele achtergrond’ hoeft overigens niet noodzakelijk afkomstig te zijn uit verre buitenland. Ook een ander uitgangspunt, bijvoorbeeld een sociaal-artistieke doelstelling, creëert andere kaders en mogelijk onbegrip. Wanneer niet de inspanning wordt gedaan om doorheen deze verschillen te zoeken naar een gemeenschappelijke grond, is er weinig kans op samenwerking.

“Bij autodidacten kan het voorkomen dat het moeilijker is om over het werk te praten. De mensen van het collectief SIN praten vanuit een sociaal-artistiek verhaal, terwijl ’t Arsenaal praat vanuit een artistiek verhaal. En dat terwijl we het verhaal vanuit dezelfde maatschappelijke idee vertellen.” (Michaël De Cock, artistiek leider van ’t Arsenaal)

Heel wat verdoken drempels in de instroom in de sector houden zich ook schuil in het feit dat de podiumkunsten wezenlijk bouwen op samenwerken, en dus op allerlei vormen van intermenselijk verkeer. Het gesprek mag dan wel de meest open en dialogische methode lijken om mensen kansen te bieden in de sector, maar conversatie en taal zijn tegelijk sterk sociaal en cultureel gecodeerd. Die codering ligt op een fundamenteeler niveau dan dat van taalvaardigheid of de noodzaak om artistieke plannen effectief te leren formuleren.

“Te enthousiast zijn is een afknapper! Dan slaat de balans door naar wantrouwen. Bij sommige mensen heb je het vertrouwen dat ze er serieus mee bezig zijn, ook al kunnen ze het niet goed formuleren.” (Anoniem)

Eerder stelden we dat het voor de geïnterviewden soms erg moeilijk te formuleren was wat nu net de doorslag geeft in de keuze voor een kunstenaar, en dat ‘vertrouwen’, ‘buikgevoel’ en een ‘persoonlijke klik’ een belangrijke rol spelen. Of deze aspecten aanwezig zijn in een persoonlijk gesprek is niet alleen sterk afhankelijk van artistieke overeenstemming (zie hoger), maar ook van de sociale geplogenheden en persoonlijke gelijkenissen of verschillen tussen de gesprekspartners. Ook stereotypen en vooroordelen spelen onvermijdelijk een rol. Vertrouwen geven is makkelijker wanneer men zich herkent in de andere en wanneer iets zich aandient wat lijkt op wat er reeds was. Ook in een kunstensector die zichzelf definieert als vernieuwend en gericht op het onbekende, spelen deze intermenselijke aspecten hun rol.

3.2.4 ANTWOORDEN VOOR EEN MEER DIVERSE INSTROOM

Bewustzijn voor de valkuilen van de ‘persoonlijke en artistieke affiniteit’

Een eerste stap in het diversifiëren van de instroom ligt in een bewustzijn bij wie artistieke selecties maakt over hoezeer een ‘open gesprek’ sociaal, cultureel en artistiek gecodeerd is, en hoe de zoektocht naar artistieke en persoonlijke affiniteit wat niet herkenbaar is dreigt uit te sluiten. Hoewel ‘niet herkenbaar’ niet gelijk staat met ‘niet interessant’ of ‘niet

kwaliteitsvol'. Ook is het voor 'eerstelijnspeelers' van belang om te beseffen dat het leren formuleren van artistieke plannen een leerproces is voor elke kunstenaar. Voor sommigen start dat leerproces in de omgeving van de school, voor anderen komt dat pas later op gang, wanneer hij of zij ook meteen op de kwaliteit van die formulering kan worden afgerekend. Tijd nemen om jezelf en je observaties of oordelen te bevragen kan al leerzaam zijn: waarom precies heb ik geen vertrouwen in dit project of in deze kunstenaar? De waarde van dit soort zelfreflectie geldt overigens in artistieke selecties in het algemeen, en niet enkel in termen van de diversificatie van de instroom.

Diversiteit in expertise van het artistiek personeel

Zonder expertise is het onmogelijk om een kwaliteitsoordeel te vellen en ook om de juiste omkadering te bieden aan een kunstenaar. Willen we in onze sector meer verschillende culturele invloeden en werk uit andere tradities of uitingsvormen, dan zullen we ook het artistiek personeel dat instaat voor artistieke selecties in werkplaatsen of presentatieplekken meer divers moeten samenstellen. Dit niet enkel om meer divers artistiek werk tot stand te zien komen, maar tevens om ervaren brugfiguren te hebben die ook de vertaling naar het publiek kunnen maken.

Diversificatie van prospectiekanalen

Alle prospectiekanalen hebben hun beperkingen. Wie een meer diverse instroom wil genereren, investeert best in het aanboren van andere prospectiekanalen. Werkplaatsen kunnen zelf op zoek gaan naar alternatieve circuits in de eigen omgeving, maar ook bouwen op het werk dat organisaties zoals GEN2020, kunstZ en het Mestizo Arts Festival leveren. Zij investeren in het vinden en omkaderen van Belgen van niet-westerse origine en nieuwkomers die de ambitie hebben om professioneel aan de slag te gaan in de Vlaamse podiumkunstensector en die niet (meer) kunnen deelnemen aan het hoger kunstonderwijs. Zij fungeren als opstap richting kunstensector. Dit impliceert dat deze nog jonge initiatieven de kans moeten krijgen om al doende te leren en de nodige middelen krijgen om door te groeien.

Een gefaseerde werking

Verschillende van onze gesprekspartners gaven aan dat ze strategieën ontwikkelen om niet enkel koers te moeten varen op gesprekken met kunstenaars. Soms gebeurt dat door reeds bestaand materiaal aan te spreken (voorstellingen of video-opnames), maar dit kan ook door bij twijfels toch de sprong te wagen en een eerste korte samenwerking aan te gaan. Enkele van onze cases spraken over een dergelijke gefaseerde aanpak. Zij bieden kennismakingsresidenties aan, waarbij beginnende kunstenaars één of enkele weken aan de slag kunnen, en de werkplaats zo inzicht kan krijgen in de werkprocessen en vooruitgang van die kunstenaar. Op basis daarvan kan dan beslist worden of men zich al dan niet engageert voor een vervolg. Van de vijftig residenties bij WorkSpace Brussels, bijvoorbeeld,

zijn er jaarlijks een tiental kennismakingsresidenties. Kopergieterij gaat met beginnende makers eerst een beperkte samenwerking aan, een ‘tussenmoment’ waarin de maker over een beperkt budget, repetitieruimte, technische en artistieke ondersteuning kan beschikken. Pas na een presentatie wordt in overleg met de kunstenaar beslist of de samenwerking wordt verdergezet. Fabuleus hanteert een gelijkaardige strategie. Ook kunstencentrum STUK grijpt hier en daar mogelijkheden aan om mensen kansen te geven, zonder al te veel drempels te laten spelen, wanneer ze ongebruikte studiotijd toewijzen aan mensen die op dat moment net aan de deur kloppen. Op die manier kan men kansen bieden aan jonge makers en in kleine stapjes tijd nemen voor een nadere kennismaking.

‘Risico’s nemen’

Werkplaatsen werken niet uitsluitend product- maar ook procesgericht. Dat betekent dat kunstenaars moeten kunnen experimenteren, dat de ontwikkeling van artistiek werk de nodige tijd en ruimte moet krijgen en niet mag gedwongen worden door al teveel vooraf bestaande verwachtingen. We spreken dan vaak over het belang van ‘risico’s nemen’. Wat de uitkomst zal zijn van deze processen is immers niet bij voorbaat gekend. Het is echter de vraag hoe groot de risico’s zijn die genomen kunnen worden in een sterk geprofessionaliseerde sector. Gaat het erover dat een werkproces niet meteen zal leiden tot een voorstelling, tot een resultaat dat aan een publiek getoond kan worden? Gaat het over het risico om de premièredatum niet te halen? Of over een uitkomst die niet interessant of van voldoende kwaliteit zal blijken te zijn, waardoor het werk ook niet verder opgepikt zal worden?

Bij kunstZ zien we een meer fundamentele houding. De organisatie ontwikkelt een aanbod voor mensen van een andere origine. Vaak gaat het om nieuwkomers, dus mensen uit andere landen, die in hun thuisland een artistieke kunstpraktijk ontwikkelden. Omdat prospectie bij hen vaak onmogelijk is, gebeurt bij kunstZ eenvoudigweg geen selectie vooraf.

“We zijn open bij de start en proberen iedereen kansen te geven om de eigen capaciteiten te ontwikkelen. We geven het goede vertrouwen en lanceren iedereen met gelijke kansen. Door het traject heen zien we wel waar ze naartoe gaan. Als ze zelf geloven in hun talent gaan we daar in mee, al weet je dat niet iedereen het zal halen. (...) Niet alle mensen in ons traject hebben het talent om effectief in de sector terecht te komen. Maar we geven ze dus een kans om het te laten zien. Stel dat we met selectie zouden willen werken, hoe moeten we dat dan doen, op welke basis? Als je zo weinig gezien hebt of het gaat om nieuwkomers die in een moeilijke persoonlijke situatie zitten: kan je hen dan vragen om zich te bewijzen? Dat doen we liever niet. We zien het wel gaandeweg.” (Eline Van Hoye, coördinator kunstZ)

Het aanbod van kunstZ is gediversificeerd. Niet elke deelnemer wordt meteen geëngageerd om mee in een productie te stappen, maar via onder meer workshops en de kunstZ

Academie krijgen mensen de kans zich, al spelend, te laten zien. Soms is dit de enige manier om kunstenaars of kunstenaars in spe kansen te geven. Dit soort aanpak impliceert dat op een gerichte manier meer tijd en geld besteed wordt, waarvan bij voorbaat geweten is dat de succesvolle uitkomsten schaars zullen zijn. In die zin is deze aanpak hoegenaamd niet zo ‘efficiënt’ als die van de andere werkplaatsen waar wel artistieke selecties plaatsvinden voor er wordt gewerkt. We zijn in Vlaanderen gezegend met zo’n ruim en kwalitatief aanbod dat de middelen in de podiumsector te schaars zijn om al het werk dat het waard is om ontwikkeld te worden ook te ontwikkelen. Maar willen we het aanbod diversifiëren, dan zullen we toch een deel van die schaarse middelen moeten inzetten op projecten waarvan de slaagkansen waarschijnlijk kleiner zijn dan projecten van pas afgestudeerden aan een sterke Vlaamse kunstopleiding.

Uiteraard kan en moet niet elke werkplaats in de sector een aanpak zoals die van kunstZ huldigen. Maar willen we collectief een meer diverse instroom van kunstenaars in de podiumkunstensector realiseren, dan heeft de sector als geheel projecten nodig zoals kunstZ, die op deze manier ‘risico’s nemen’.

3.3 HET AANBOD IN WERKPLAATSEN

In dit hoofdstuk komt het aanbod van de werkplaatsen in beeld. Daaronder verstaan we de instrumenten en aanpak waarmee kunstenaars omkaderd worden in de door ons onderzochte organisaties. In een eerste stap geven we een beknopte omschrijving van de verschillende facetten van het totale aanbod, gespreid over verschillende organisaties, en staan we kort stil bij de manier waarop ze gecombineerd worden. Vervolgens duiden we enkele brede spanningsvelden die we in de gesprekken met de mensen uit organisaties hebben ontwaard. Een laatste paragraaf behandelt de specifieke aandachtspunten bij de ontwikkeling van een aanbod voor een gediversifieerde instroom van kunstenaars.

3.3.1 EEN BREEDTEZICHT

In de inleiding formuleerden we enkele noemers die terugkomen in de formulering van de doelstellingen van de werkplaatsen die we onderzochten: ze zetten niet enkel in op projecten, maar ook op trajecten van kunstenaars, er wordt ruimte gecreëerd voor de ontwikkeling en het procesmatige, en het aanbod wordt op maat van elk individueel traject herdacht of aangepast. Hoewel deze elementen terugkwamen bij zowat elke organisatie met werkplaatsfunctie – zij het met andere accenten – verschillen de werkplaatsen ook beduidend van elkaar wat hun doelgroep, aanbod en aanpak betreft.

Die verschillen gaan terug op een aantal verschillende factoren. In de eerste plaats is er een verschil in expertise en specialisatie. Waar de ene werkplaats meer inzet op inhoudelijk-dramaturgische omkadering, is de andere sterk in de technische ondersteuning van

het productieproces. In die specialisatie speelt enerzijds de zoektocht naar complementariteit met andere organisaties in de omgeving een voorname rol. Anderzijds dwingt ook de financiële context tot keuzes maken: wie weinig middelen heeft, kan geen breed palet ontwikkelen ter ondersteuning van alle aspecten van het kunstenaarschap. De manier waarop het aanbod van de werkplaats vormgegeven wordt, hangt ook sterk af van het gegeven of de werkplaatsfunctie een van meerdere functies is die een organisatie vervult in de sector. Gezelschappen of productiehuizen en kunstencentra met een eigen zaal en programmering kunnen werk geproduceerd in eigen huis ook presenteren aan een publiek, waar dat voor werkplaatsen zonder eigen ruimte of publieksinfrastructuur niet mogelijk is. Zoals al eerder vermeld, bepaalt deze faciliteit mee (maar niet volledig) hoezeer een huis ruimte zal bieden aan experimenten. Het is vanzelfsprekend dat de finaliteit om vanuit een werkplaatswerking te komen tot toonbare producties prominenter aanwezig zal zijn in huizen die over een eigen zaal beschikken. Ook de doelgroep van kunstenaars bepaalt uiteraard de aard van het aanbod. Wie werkt met beginnende kunstenaars of met autodidacten moet andere *tools* inzetten om een aanbod op maat aan te bieden dan wie voornamelijk werkt met ervaren rotten.

Werkplaatsen werken ‘op maat van het individu’. Dat wil zeggen dat ze niet voor elke kunstenaar op dezelfde manier al hun middelen inzetten. Campo biedt verschillende van ‘haar’ kunstenaars allround ondersteuning, maar zet bijvoorbeeld enkel haar productie- onele knowhow in als de zakelijke ondersteuning elders verzekerd is en de kunstenaar voldoende bagage heeft om geen extra dramaturgische ondersteuning nodig te hebben. De flexibiliteit is dus groot. Toch bestaan er verschillen in de mate van flexibiliteit of ‘rekbaarheid’ van hoezeer men ‘op maat van’ de kunstenaar werkt. In onze gesprekken met kunstenaars kwam aan bod dat sommige huizen misschien wel een waaier aan ondersteuningsmogelijkheden hebben, maar dat die elk op een eerder vast omliggende manier toegepast worden. Andere huizen slagen erin om ook de manier waarop naar antwoorden gezocht wordt op vragen van kunstenaars telkens weer te herdenken.

In wat volgt sommen we de verschillende elementen op waaruit het aanbod van een werkplaats kan bestaan. Waar de ene werkplaats er slechts één opneemt, neemt de andere werkplaats zowat het hele spectrum op.

Infrastructuur - studioruimte

Een eerste niveau waarop steun wordt geboden, is infrastructuur. Podiumkunstenaars hebben studio- of repetitieruimte nodig om hun werk te realiseren. Verschillende van onze cases, zoals Campo, Espace Magh, 't Arsenaal/GEN2020 en Fabuleus, beschikken over een eigen infrastructuur. Detheatermaker en Workspace Brussels hebben als werkplaats geen eigen ruimtes, maar kunnen vanuit hun structurele samenwerkingsverbanden met kunstencentra en gezelschappen toch ruimte aanbieden. Recyclart vormt de orga-

nisatie in onze steekproef voor wie studioruimte het voornaamste aspect in haar aanbod voor kunstenaars vormt.

Trajectcoaching

Een belangrijk aspect van het aanbod van heel wat werkplaatsen bestaat uit het voeren van gesprekken over de aanpak en voortgang van artistieke projecten en van de loopbaan van de kunstenaar. Bij het moment van instroom is de blik op het traject al van belang – zo zagen we in vorig hoofdstuk – maar doorheen de samenwerking blijft de opvolging via gesprekken verzorgd. Door middel van vragen kan bijvoorbeeld overwogen worden welke de beste partners zijn om te betrekken, of een subsidieaanvraag indienen aangewezen is, en indien ja, voor welke ondersteuning en wanneer precies.

Artistieke begeleiding - dramaturgie

Artistieke ruggensteun wordt door verschillende werkplaatsen aangeboden. Ook hier verschilt de aanpak van huis tot huis: waar sommige werkplaatsen dit enkel voorzien door middel van artistiek-inhoudelijke gesprekken, voorzien andere een budget voor een dramaturg. Ook de mate waarin het artistieke gesprek op aanzet van de werkplaats, dan wel op aanzet van de kunstenaar gebeurt, hangt af van huis tot huis.

Werkplaatsen zoals detheatermaker of Workspace Brussels die vaker werken met beginnende kunstenaars, zien het bijvoorbeeld uitdrukkelijker als hun taak om de kunstenaars in huis aan te sporen hun visie en processen verder in interactie te articuleren. Begeleiding door middel van dialoog is daarom niet enkel een methodiek om het traject (van instroom tot doorstroom) mee te begeleiden, maar ook om het artistieke werk zelf te helpen vormen.

“Het proces van elke maker gaat erom om iets van binnenuit uiterlijk te maken en vorm te geven. Het middel daartoe is dialoog. De maker moet iets vertellen, in alle stappen van het proces. Hij moet als het ware taal maken van een idee. Voor zichzelf en voor anderen.” (Elsemieke Scholte, coördinator detheatermaker)

STUK heeft een andere aanpak. Programmator Marijn Lems gaf al aan dat artistieke coaching eerder op vraag van de artiest plaatsvindt. Nadat het project uitvoerig besproken is bij de intake, is het eerder aan de kunstenaar om in te schatten wanneer de artistieke ploeg van de organisatie als klankbord kan dienen door te komen kijken, samen te reflecteren en feedback te geven.

“De mate waarin we een kunstenaar opvolgen hangt heel erg af van de behoefte van de kunstenaar zelf. Daarbij gaat het vooral over hoe we dat opvolgen. We gaan sowieso kijken hoe het werk is als het hier staat, maar hoe ze feedback willen en of ze feedback willen, dat hangt van de kunstenaar af.” (Marijn Lems, programmator theater, STUK)

WorkSpace Brussels zet uitdrukkelijk in op de inhoudelijk-dramaturgische begeleiding van de kunstenaars in huis. Aangezien beginnende makers vaak niet beschikken over de middelen om voor de duur van een project een dramaturg te engageren, terwijl net zij die steun kunnen gebruiken, voorziet WorkSpace Brussels soms een dramaturg of inhoudelijke coach.

“Wij voorzien indien nodig dramaturgische ondersteuning op maat, voor het hele project, dus niet enkel voor de periode hier, maar ook in aansluitende residentie elders. We blijven die dramaturg ook betalen. We proberen ook samen met de artiest te formuleren wat hij of zij verwacht van die persoon, in welke fase van het project die moet presteren. We hebben dus geen standaardformule.” (Charlotte Vandevyver, artistiek coördinator, WorkSpace Brussels)

Productionele ondersteuning

De mate waarin productionele ondersteuning geboden wordt door de werkplaats zelf, hangt sterk af van de mogelijkheden van de organisaties. Kleine spelers die slechts bemand zijn door één of twee medewerkers, kunnen zelf geen productie dragen. Hun strategie bestaat erin met de kunstenaars die klaar zijn om een productie aan te gaan mee op zoek te gaan naar partners die de realisatie mee kunnen dragen. De gezelschappen zoals Fabuleus, Kopergieterij, 't Arsenaal (met GEN2020) en Broccoli Théâtre, of kunstencentra zoals Campo, STUK of Espace Magh kunnen vanuit de eigen structuur een grotere productionele begeleiding voor de projecten van makers op zich nemen. Vaak zetten ze daarvoor niet enkel eigen infrastructuur, technische en/of financiële middelen in, maar beschikken ze over een team met productiemedewerkers en technici waardoor ze als producent kunnen optreden.

Zakelijke ondersteuning

Sommige werkplaatsen nemen alle zakelijk aspecten van de projecten van kunstenaars op zich, andere kunnen hoogstens advies leveren. Kunstencentra STUK en Campo hebben bijvoorbeeld zakelijke medewerkers in dienst die (in sommige gevallen) de volledige zakelijke afhandeling van projecten op zich kunnen nemen.

“Nadat de jonge makers een aantal producties gemaakt hebben in Fabuleus en op eigen benen willen staan, komen ze terug met vragen over subsidiedossiers, vzw statuten, hoe ze programmatoren kunnen contacteren... Tijdens de productiefase binnen Fabuleus zijn ze te veel gefocust op het maken van de productie zelf. Pas achteraf zien ze wat er allemaal bij komt kijken. We zijn trouw en helpen hen graag verder na hun tijd hier.” (Filip Bilsen, communicatiemedewerker Fabuleus).

Voorgaand citaat suggereert dat de jonge makers die Fabuleus engageert tijdens het maakproces in hoofdzaak met het artistieke bezig kunnen zijn, en zich daarnaast weinig zorgen

moeten maken over de zakelijke aspecten of de financiële en juridische realiteit van het werk. Dit neemt niet weg dat ze daar later op hun traject ongetwijfeld wel mee geconfronteerd zullen worden. Daarom is Fabuleus bereid om zo veel als mogelijk later nog advies te leveren, en de makers die zij opvolg(d)en op die manier blijvend te ondersteunen. Vanuit de overtuiging dat kunstenaars in staat moeten zijn om zelfstandig hun weg te vervolgen, voeren enkele van de werkplaatsen die we onderzochten de zakelijke taken bewust niet uit voor de kunstenaars, maar proberen ze hen wel zo veel mogelijk bij te staan in hun leerproces doorheen het zakelijke en administratieve bos.

“Detheatermaker zet hen op weg. Soms heel cru: zo schrijven we geen subsidiedossiers in hun plaats. We schrijven alleen samen met hen, zodat ze het leren.” (Elsemieke Scholte, coördinator detheatermaker)

Voor verschillende kunstenaars die in de werkplaatsen actief zijn, verloopt de zakelijke en administratieve ondersteuning via managementkantoren. Enkele tientallen podiumkunstenaars die in Vlaanderen opereren en die geen eigen bemande productiestructuur hebben, zien hun werk gerealiseerd dankzij de productionele en zakelijke ondersteuning van organisaties zoals Caravan Production, Margarita Production, Mokum of Klein Verzet.

Verkoop of spreiding

De verkoop of spreiding van gerealiseerde voorstellingen maakt deel uit van het ruime geheel van de zakelijke aspecten van de podiumkunsten, maar wordt door verschillende organisaties afzonderlijk benoemd. De gezelschappen of productiestructuren in onze steekproef, zoals Fabuleus, Kopergieterij en 't Arsenaal/GEN2020 realiseren de premières en tournees van de nieuwe producties die door de geëngageerde makers in hun huis gerealiseerd worden. Kunstencentrum Campo neemt bewust de volledige processen van pre- tot postproductie op in de eigen werking.

“Voor onze creaties doen we veel. Dat komt voort uit het feit dat we ontstaan zijn uit een fusie tussen een productiehuis en een presentatieplek. We willen het ganse pakket van de productie coveren, tot en met verkoop. We gaan nooit iets maken zonder aandacht te besteden aan alles wat na de première komt en vice versa.” (Pol Heyvaert, artistiek team Campo)

De werkplaatsen die niet toekomen aan de zakelijke en administratieve ondersteuning, leggen zich ook niet toe op de verkoop van werk.

Netwerking

Een belangrijk aspect in het creëren van speel- en ontwikkelingskansen voor kunstenaars is het netwerken. Werkplaatsen zetten daar bewust op in en vervullen een rol als ‘make-

laar' die kunstenaars in contact brengt met andere organisaties of professionals die mogelijk geïnteresseerd kunnen zijn om op hun beurt een rol te spelen in het traject van de kunstenaar. Ze spelen zo ook pleitbezorger voor het werk van jonge makers.

“Achter elke maker krijg je een treintje van organisaties. Dat is het doel: per maker andere namen verbinden, die kloppen bij zijn project en traject.” (Elsemieke Scholte, coördinator detheatermaker)

WorkSpace Brussels en detheatermaker zijn ‘nomadische werkplaatsen’, in die zin dat ze niet in het bezit zijn van een eigen presentatie-en werkruimte, maar met een aantal partnerorganisaties werken. Ze zijn beide ontstaan op initiatief van enkele reeds bestaande organisaties die hun eigen ruimtes en mogelijkheden ter beschikking wilden stellen van beginnende kunstenaars of makers zonder eigen structuur. Deze partners van het eerste uur – voor detheatermaker zijn dat Monty, Troubleyn, deSingel, Aïsthesis en A.pass, voor WorkSpace Brussels Rosas en het Kaaitheater – blijven belangrijke eerste aanspreekpunten, maar de kring van organisaties rondom is intussen een heel pak uitgebreider en meer divers. Hun ogenschijnlijke zwakte, namelijk niet in het bezit zijn van een eigen ruimte, wordt zo tot een sterkte gemaakt: deze werkplaatsen gaan inzetten op het uitbouwen van een netwerk rondom de kunstenaar. Ook kunstZ is ontstaan uit een engagement van tien Antwerpse theaterorganisaties, namelijk Laïka, Villanella, Rataplan, Luxemburg, De Roovers, Froefroe, Bad van Marie, MartHa!tentatief, De Maan en Kaïet. In 2012 voegden Toneelhuis en Muziektheater Transparant deze groep. Niet alleen voor de doorstroom van deelnemers aan kunstZ, maar ook voor de realisatie van de eigen projecten is die structurele verankering van groot belang. GEN2020 is een initiatief van 't Arsenal in Mechelen, maar zocht van bij aanvang partners uit het veld die zich zouden engageren om de deelnemers mee te introduceren in de verschillende aspecten van het theater maken, onder meer via master classes. Partners van het eerste uur zijn Moussem, Zomer Van Antwerpen, Mestizo Arts Festival, NTGent en Theater Aan Zee.

Werkplaatsen helpen bij het engageren van partners in het creatieproces, maar via toonmomenten en voorstellingen in eigen huis worden ook programmatoren uitgenodigd om kennis te maken met het werk van kunstenaars. In het volgende hoofdstuk over doorstroom gaan we daar verder op in.

Artistieke scholing en kennismaking met de sector

In de meeste werkplaatsen wordt verondersteld dat de kunstenaars waarmee gewerkt wordt zelf voldoende artistieke scholing hebben genoten – via opleidingen of vanuit praktijkervaring. Lessen of workshops maken in deze organisaties dan ook geen deel uit van het aanbod voor jonge makers. Uitzondering op die regel zijn de werkplaatsen die zich net tot doel stellen om autodidacten en aspirant-kunstenaars van niet-westerse origine in te leiden in de professionele sector. Zo bieden kunstZ, GEN2020 en Espace Magh

vormingen aan in groep, die openstaan voor de kunstenaars zonder eerdere professionele kunstopleiding. GEN2020 organiseerde in het startjaar 2012 vier masterclasses met onder andere Sabri Saad El Hamus, Neske Beks en Michaël De Cock. In 2013 stonden masterclasses met onder meer Julie Van den Berghen en Franz Marijnen op het programma.

“We willen geen conservatorium licht zijn. We willen iets geven wat niet op het conservatorium gegeven wordt, iets waar afgestudeerden van daar zouden zeggen: ‘Wow, dit wil ik ook meemaken.’ Het is een soort van mondiaal masterclass-systeem. Volgend jaar werken we waarschijnlijk met Colombiaanse masters. Natuurlijk is het goed om les te krijgen van een Piet Arfeuille uit NTGent bijvoorbeeld, al was het maar voor het netwerk. Conservatoriumstudenten stromen vaak door naar de gezelschappen van de docenten. Het doel is in de eerste plaats met interessante theatermakers te werken. Je kan wel stellen dat als je tien à vijftien masterclasses volgt, je in de buurt komt van een eerste à tweede jaar conservatorium. Verder bieden we ook logopedie en voice coaching aan tijdens de workshops.” (Michaël De Cock, artistiek leider van 't Arsenaal)

KunstZ koos voor een andere aanpak en richtte in 2012, in samenwerking met het Centrum Voor Volwassenenonderwijs (CVO), de kunstZ Academie op. Daarmee willen ze een deeltijdse theateropleiding kunnen aanbieden – op dit moment voor twee jaar, maar in de toekomst hopelijk voor vier jaar. Het aantal uren waarin wekelijks kan worden gewerkt is tot nog toe beperkt, maar de doelstelling is op termijn een meer continue opleidingstraject te kunnen bieden.

Najib Ghallale, artistiek leider van Espace Magh, verwoordt in onderstaand citaat treffend het belang van vorming voor kunstenaars. Een opleiding biedt in de eerste plaats een brede set van ervaringen en technieken die het voor een kunstenaar mogelijk maken om zichzelf project na project heruit te vinden of om als acteur of danser telkens weer een invulling te kunnen geven aan de visie en ideeën van een regisseur of choreograaf.

“Je suis très exigeant. Quand je vois qu’un jeune talentueux remporte un certain succès aujourd’hui, je lui dis: ‘Forme-toi... Sans formation solide, dans quelques années, ce sera fini!’ Une fois la fraîcheur de la jeunesse passée et l’énergie retombée, seul le métier perdure... Il est essentiel de connaître et maîtriser les outils et cela ne s’apprend que dans le cadre d’une formation! Le problème c’est qu’il n’y a pas d’autres options que le conservatoire et l’académie. Nous organisons donc nous-mêmes des stages d’écriture et des formations de comédien. C’est tout ce que nous pouvons faire.” (Najib Ghallale, directeur Espace Magh)

Een andere belangrijke manier om mensen met verschillende achtergronden vertrouwd te maken met het artistiek werk dat vandaag op de planken verschijnt, is met hen samen naar voorstellingen te gaan en achteraf het werk te bespreken. Zo leert men niet enkel

de aard van het werk kennen dat voor het publiek en de professionelen in deze sector als referentiekader geldt, maar oefent men ook in het kijken, analyseren en verwoorden. Kunstenaar Ahmed Khaled stelde het als volgt in zijn interview:

“Als je hier niet gestudeerd hebt of de taal niet kent, dan heb je een achterstand. Je moet met mensen praten en kunnen lezen en dingen zien van andere kunstenaars. Je moet bezig zijn met het culturele leven. Je moet veel naar theater gaan kijken, andere stukken zien, van STAN, De Roovers... Je moet veel boeken lezen. Je moet je eigen projecten kunnen uitleggen en je kan best ook weten hoe de scholen werken. Dat hangt allemaal samen. Je kan geen goed werk maken als je niets kent van de Vlaamse kunstsector. Je moet weten hoe de oude generatie werkt en hoe de jonge generatie werkt om je eigen plaats hierin te kennen.” (Ahmed Khaled, kunstenaar)

3.3.2 TWEE SPANNINGSVELDEN EN EEN LEEMTE

Zelfredzaamheid of volledige omkadering?

“Je ziet het veld evolueren richting kunstenaar-manager. De skills die hiervoor vereist zijn, zijn overtuiging om je werk aan de man te brengen, je werk documenteren, doorzettingsvermogen, overredingskracht... Dit heb je allemaal nodig, zelfs om een residentie aan te vragen in een werkplaats. Het competitie-element is zo belangrijk nu.” (Charlotte Vandevyver, coördinator Workspace Brussels)

Beginnende maar ook oudere kunstenaars die werk willen realiseren buiten een eigen zelfstandige productiestructuur, moeten niet enkel artistiek straf werk leveren, maar zijn best ook bedreven in het verkopen van zichzelf aan allerlei organisatoren die als partner kunnen optreden. Ze zijn ook sociaal, flexibel en organisatorisch sterk genoeg om verschillende jobs binnen en buiten de kunsten te kunnen aantrekken en combineren, want overleven vanuit de realisatie van eigen werk is slechts weinigen gegeven. Een zekere ‘zelfredzaamheid’ bij de kunstenaar is daarom een vereiste om het te kunnen maken in de sector. Daarom stimuleren verschillende werkplaatsen bewust die zelfredzaamheid van de kunstenaar. Zoals uit eerdere citaten van de artistiek coördinator mag blijken, vormt detheatermaker een voorbeeld van een organisatie die expliciet gaat voor het coachen en sterken van kunstenaars, niet alleen op artistiek vlak, maar ook door hen vertrouwd te maken met alle organisatorische aspecten van de zaak. Kunstencentrum Campo is een voorbeeld van een organisatie wiens werking tot aan de andere kant van het spectrum reikt. Campo biedt een aantal artiesten in residentie een ‘allround omkadering’ aan.

“Neen, we kijken zeker niet naar zelfredzaamheid. Sommige artiesten in huis zijn artistiek inhoudelijk zeer sterk, maar kunnen de hulp om tot een productie te komen en alles wat daar komt bij kijken goed gebruiken. Er zijn nu eenmaal ook artiesten ‘pur

sang' die niet uitblinken omwille van hun organisatorische kwaliteiten. Het klopt dat Campo voor sommige artiesten veel doet, maar zelfstandigheid gaan we steeds stimuleren." (Kristof Blom, artistiek leider Campo)

De organisaties in onze steekproef die erg expliciet inzetten op de zelfredzaamheid van de kunstenaar, zijn waarschijnlijk niet toevallig ook de kleine organisaties die eenvoudigweg niet over de tijd en middelen beschikken om hele producties te dragen en voor wie het een evidentie is dat de nodige middelen en omkadering niet meteen klaarstaan. Zij zien vanuit hun eigen realiteit dagelijks de noodzaak van zelfredzaamheid. Grotere huizen hebben net een volledig team ter beschikking met als opdracht de artistieke plannen van de kunstenaar tot uitvoer te helpen brengen. Zij zullen de mogelijkheden van dat team ook inzetten waar nodig.

Toch spelen hierin niet enkel de praktische omstandigheden een rol, maar ook een visie op het kunstenaarschap. In sommige gesprekken dook het woord 'pamperen' op in verwijzing naar de situatie waarin een kunstenaar volledig omkaderd wordt en zich van productie of zakelijke aspecten amper iets moet aantrekken. Een kunstenaar die zich enkel met het artistieke bezighoudt, wordt in dergelijke visie 'te veel in de watten gelegd'. Dergelijke negatieve inschatting van een situatie waarin de kunstenaar enkel artistiek werk levert, dreigt van de kunstenaar-manager niet enkel een figuur te maken die handelt uit pure noodzaak, maar werkt impliciet ook als een na te streven ideaal. Kunstenaars kunnen inderdaad maar beter enig inzicht verwerven in de verschillende soorten middelen en inspanningen die allemaal moeten samenkomen in de realisatie van één productie, om te begrijpen welk werk ze aansturen. Anderzijds willen we ook vraagtekens plaatsen bij de kunstenaar-manager als streefdoel. Het is immers in de eerste plaats de taak van omkaderende organisaties om te omkaderen.

Niet alleen de organisaties, maar ook de kunstenaars die we bevroegen, hebben verschillende visies op het vraagstuk van de zelfredzaamheid. Volgend citaat uit het interview met een kunstenaar wijst op een ander bijzonder belangrijk aspect van de zelfredzaamheid, namelijk de ontwikkeling van een autonome positie.

"Organisatie X vertrekt vanuit het idee dat de kunstenaar niet veel zelf moet doen, buiten het artistieke. Ik denk echter dat deze methode niet erg constructief werkt. Ook niet op artistiek, inhoudelijk vlak. (...) Bovendien leer je op die manier ook niet hoe het zelf te doen. Zo krijg je geen inzicht in het zakelijke, heb je geen idee over het budget. (...) Het zorgzame aspect is tevens paternalistisch. Ze laten je niet naar autonomie groeien."
(Kunstenaar)

De positie van autonomie waarnaar deze kunstenaar verwijst, betekent niet zozeer het creëren van onafhankelijkheid door 'alles zelf te doen', maar het creëren van een zelfbewuste,

autonome positie binnen de afhankelijkheid, als individueel kunstenaar, van organisaties. Heel wat podiumkunstenaars opereren vandaag in organisaties die er in wezen wel zijn voor de realisatie van hun artistiek werk, maar waarover ze zelf niet de leiding hebben, zoals regisseurs of choreografen met een eigen gezelschap. Podium-werk blijft altijd samen-werk, en in de afhankelijkheid van sterke institutionele spelers dreigt altijd het risico dat de kunstenaar onderhevig wordt aan de eigen processen van de organisatie, eerder dan dat de organisatie de visie van de kunstenaar vertaalt. Daarom is het van belang dat een kunstenaar zich kan positioneren en articuleren tegenover de organisaties in de sector waarmee hij of zij samenwerkingen aangaat.

Tegenover dit ‘pleidooi’ voor zelfredzame kunstenaars staat dat we collectief veel waardevols dreigen te verliezen als elke kunstenaar door dezelfde mal van de assertieve, flexibele, sociale kunstenaar-manager moet en de zelfredzaamheid een doel op zich wordt. Welke kunst haalt nooit de podia, doordat zijn maker geen extraverte *allrounder* bleek? Het zich kunnen concentreren op het artistieke en het artistieke alleen geeft ook simpelweg vleugels.

“Het is fantastisch hoe ze je ondersteunen. Het is de eerste keer in mijn carrière dat een groot team volledig ter beschikking staat voor mij. In andere huizen moet je steeds aan de deur kloppen en vragen: ‘Ik heb dit nodig, zou dat kunnen?’ Hier heb ik het hele huis ter beschikking.” (Kunstenaar)

Niet elke kunstenaar is gediend met dezelfde aanpak en niet elke fase van een carrière heeft dezelfde omkadering nodig. Het is echter de verantwoordelijkheid van de ervaren organisaties in het veld om bewust en met de nodige gevoeligheid kunstenaars tegelijk met de voeten op de grond te houden én ze vleugels te bieden.

Individen of een *scene* ondersteunen?

Al vaker werd benadrukt dat werkplaatsen ‘op maat van individuele noden’ werken. Naast dit werk in functie van individuele kunstenaars en projecten zetten enkele organisaties echter ook bewust in op het ondersteunen van een *scene* of een gemeenschap van kunstenaars. WorkSpace Brussels ontwikkelt bewust een aanbod dat gericht is op het ondersteunen van de dans *community* in Brussel.

“Meer en meer gaan we mensen die de werkplaats ontgroeid zijn blijven betrekken bij onze werking en voor andere dingen terugvragen. Eleanor Bauer heeft bijvoorbeeld al een aantal workshops gegeven bij ons. We laten nagesprekken leiden door kunstenaars die wat verder staan of laten ze een researchlab inrichten. Het is iets nieuws voor hen en zorgt voor een continuïteit. WorkSpace Brussels ondersteunt heel wat individuele projecten, maar hecht evenzeer belang aan het voeden van een artistieke community. Onderzoek, uitwisseling en reflectie die het individuele werkproces overstijgt, is cruciaal

voor de ontwikkeling van een evenwichtig kunstenlandschap. We zwengelen uitwisseling aan via informele ontmoetingen, workshops en artistieke laboratoria waarin het delen van kennis en verantwoordelijkheid centraal staat.” (Charlotte Vandevyver, coördinator WorkSpace Brussels)

Wanneer er geen spontane ontmoetingen mogelijk zijn, bijvoorbeeld wanneer kunstenaars elk apart aan hun eigen project werken, kan een organisator dus ontmoeting faciliteren. Ook de collectieve feedbacksessie na toonmomenten tijdens het festival Working Title Platform, valt te lezen vanuit dezelfde optiek.

Ook GEN2020 zet bewust in op het ondersteunen van een *scene*. Dat door het groepsgebonden traject van de masterclasses de deelnemers elkaar versterken, is een van de effecten waar Kristin Rogghe, coördinator van het platform, vroeger niet bij stilstond. Tegenwoordig ligt daar een zwaartepunt in de werking.

“Binnen een opleiding is dat ook een van de grote opstokers, dat je mensen ontmoet met dezelfde fascinaties en interesses, en dat je goesting krijgt om samen na te denken en te werken. Het groepstraject zorgt voor een klankbord voor artistieke ideeën, voor een werkproces met een echte uitwisseling tussen mensen met andere artistieke achtergronden. Een danser die in de hedendaagse dansscene circuleert, iemand uit een sociaal-artistiek milieu en iemand met een buitenlands diploma ontmoeten elkaar.” (Kristin Rogghe, coördinator GEN2020)

In de woorden van Michaël De Cock: *“We willen geen nieuwe niche ontwikkelen, maar een nieuwe scene.”* Het inzetten op een collectief van kunstenaars creëert mogelijkheden voor makers en spelers om contacten te leggen met medespelers en –makers, om zo hun netwerk uit te breiden en nieuwe samenwerkingen mogelijk te maken.

Dit belang van het ondersteunen van een collectief van kunstenaars sluit aan bij het eerder besproken aspect van zelfredzaamheid. Kunstenaars moeten apart en samen hun autonomie en sense of entitlement ontwikkelen. Zoals kunstenaar Myriam Van Imschoot het in een van de focusgroepen stelde: *“De beste hulpverleners zijn medeartisten.”* Het is vanuit dit inzicht dat vandaag nieuwe initiatieven ontstaan van kunstenaars die collectief op zoek gaan naar manieren om samen hun individuele trajecten te realiseren in een context die door henzelf aangestuurd wordt. En om van daaruit uit een meer autonome positie de relaties met de faciliterende organisaties in het veld aan te gaan.

Een aanbod voor spelers?

Werkplaatsen gaan in de eerste plaats gesprekken aan met makers, dus met kunstenaars die zelf projecten initiëren, individueel of collectief. Wie zich enkel als ‘speler’ en niet

als ‘maker’ beschouwt, heeft geen onmiddellijk aanspreekpunt in de werkplaatsen. Voor spelers is het echter veel moeilijker om eigen werkgelegenheid te ‘maken’ dan als maker, en is het zo moeilijker om in de hand te hebben wat je morgen aan werk kan doen. Heel wat kunstenaars die eerder als acteur of danser in andermans werk speelden, wagen zich op een bepaald moment in hun traject aan eigen werk. Dit gebeurt in de eerste plaats vanuit artistieke ambities en hangt samen met de manier waarop in de podiumkunsten vandaag werk tot stand komt. In creatieprocessen wordt werk immers gerealiseerd vanuit de artistieke input van alle deelnemers. ‘Spelers’ zijn dus niet zomaar ‘uitvoerende’ kunstenaars, maar mede-creërende kunstenaars. Niet toevallig wordt ook in opleidingen het onderscheid tussen maker en acteur of danser niet altijd meer zo uitdrukkelijk gemaakt. Wat echter ook gebeurt is dat men eigen werk begint te ontwikkelen, minder vanuit de artistieke overtuiging, dan wel om bezig en zichtbaar te blijven. De sector heeft immers heel wat ondersteunend aanbod ontwikkeld voor jonge makers, terwijl dat aanbod er niet rechtstreeks is voor spelers.

Binnen onze cases zetten enkel kunstZ en GEN2020 duidelijk ook in op spelers. Ze ontwikkelen een aanbod van workshops (zie hoger) of zetten zelf eigen creaties op, waarin hun deelnemers dan als acteur of danser kunnen meespelen. Hun aanbod is echter enkel toegankelijk voor spelers met een niet-westerse origine. Uit onze interviews met kunstenaars bleek echter dat ook spelers met Vlaamse roots de behoefte voelen tot een eigen aanbod, een context waarin zij hun eigen metier verder kunnen ontwikkelen buiten producties en die meteen ook fungeert als ontmoetingsplaats waar ze nieuwe allianties kunnen aangaan.

“Als je jong bent droom je er misschien van om performer te worden, vast verbonden met een huis of gezelschap. Maar als je een ander parcours gevolgd hebt of bijvoorbeeld in Maastricht gestudeerd hebt, is dit geen evidentie. In tegenstelling tot Vlaanderen, waar er spelers-makers worden opgeleid, kies je in Maastricht voor speler óf maker. Wanneer je opgeleid wordt tot speler is het moeilijk om aansluiting te vinden in Vlaanderen, zo ondervind ik. De succesvolle collectieven zoals STAN en FC Bergman werden opgericht door enkele medestudenten van het conservatorium. En je kan ook niet zomaar in zo’n bestaand collectief stappen. Ze zijn niet zo open. Ik heb niet de kans gehad om mee te stappen in een collectief. Mijn vraag nu is: kies ik om zelf richting te geven aan mijn carrière? Ik wil graag werken met grote regisseurs, waar ik uitgedaagd word om mijn grenzen te verleggen. Maar waar zijn ze? Hoe vind je ingang om met hen te werken? Ik zie geen audities bij hen. Je hebt bijvoorbeeld wel het Toneelhuis, maar zij trekken makers aan. Het veld bestaat voornamelijk uit spelers-makerscollectieven.” (Kunstenaar)

3.3.3 EEN AANBOD OP MAAT VAN DIVERSE TRAJECTEN

Opleiding en tijd

Doorheen hogere kunstopleidingen leren jonge mensen niet enkel hoe op een scène te staan, hoe te spreken of bewegen, welke verschillende technieken bestaan en welke klassiekers en hedendaags werk de ontwikkeling van hun veld bepalen. In een opleiding speelt het impliciete curriculum ook altijd een voorname rol. In de jaren die kunststudenten samen in de conservatoria en scholen doorbrengen, leren ze al doende het jargon van het vak, leren ze samenwerken, geven en nemen, artistieke processen aangaan en problemen benoemen. Op school leren ze bovendien niet alleen kritiek formuleren, maar ook omgaan met kritiek op hun eigen werk. Ze leren de afstand te verkennen tussen ‘wat je bent’ en ‘wat je maakt’ en leren reflectief omgaan met hun werk. Hoewel dit capaciteiten zijn die zich doorheen een heel kunstenaarstraject ontwikkelen (dus ook na de school), geeft de school dus veel bagage mee op dit niveau.

Autodidacten zijn ook ‘didacten’ en hebben vaak via de praktijk hun eigen ervaringen reeds opgedaan, maar de ruime bagage die een langdurige opleiding vooral ook op dit meer impliciete niveau meegeeft, hebben ze aan het begin van hun traject vaak nog niet vergaard. Daarbij komt dat het feit zelf van het ontbreken van een officiële opleiding voor velen ook meespeelt in het zelfvertrouwen dat ze aan de dag kunnen leggen. De organisaties en initiatieven in onze steekproef die zich richten op autodidacten van andere origine zijn zich daarvan bewust en spelen daar ook op in. Mohamed Ouachen, betrokken bij Espace Magh, formuleert als volgt hoe hij feedback geven aanpakt, vanuit zijn ervaring dat autodidacten het vaak erg moeilijk hebben om met kritiek om te gaan.

“L'autodidacte est très réceptif aux critiques, pour autant qu'elles soient constructives. En tant que formateur, tu ne dois pas lui dire: «à ce moment-là, tu étais mauvais». Mieux vaut lui demander: «comment t'es-tu senti à ce moment-là?». Il va alors lire ses émotions et répondra sans doute: «c'était un peu bizarre». Tu peux alors lui suggérer de changer les choses. Il faut donc faire preuve de pédagogie et faire comprendre les choses non pas à travers ton propre regard, mais à travers ses yeux à lui.” (Mohamed Ouachen, kunstenaar)

Een kunstopleiding is een uitzonderlijke tijd waarin in een periode van drie of vier jaar intensief kan worden geleerd, geprobeerd, gefaald en opnieuw begonnen. En dan nog is men aan het einde van de rit, met het diploma in handen, nog niet zomaar een professioneel kunstenaar – zoals gesteld in verschillende interviews en in de focusgroepen regelmatig herhaald. GEN2020 en kunstZ zullen het dan ook niet nalaten om deelnemers binnen hun eigen werking te stimuleren om deel te nemen aan de toelatingsexamens van de opleidingen, als hun leeftijd en eerdere diploma's dit toelaten. Wie zijn of haar diploma van het middelbaar onderwijs niet gehaald heeft, voor wie een voltijdse opleiding niet haalbaar is of wie het Nederlands niet machtig is, kan die stap echter niet zetten.

Het aanbod dat vanuit het veld ontwikkeld wordt voor autodidacten moet – om de woorden van Michaël De Cock te hernemen (zie hoger) – niet noodzakelijk gaan lijken op een “*conservatorium light*”, maar het zichzelf als kunstenaar ontwikkelen vraagt wel tijd. Veel tijd en dus veel kansen, zeker in het licht van de snelheid waarmee in de professionele sector gewerkt wordt en van de grote competitie die speelt tussen de vele kunstenaars.

“Zij die via onderwijsinstellingen komen, kunnen het aan. De zij-instromers zijn meer gehandicapt. Projecten van hen worden niet regelmatig afgetoetst en hebben een pakket van moeilijkheden die een kunstwerkplaats gewoon niet aankan. De afgelopen drie jaar heb ik drie ‘kleintjes’ meegenomen en heb ik het geprobeerd. Het is heel intens. De waarneming is anders. Na drie jaar halen zij de doorstroom niet. Ik voel me wel verantwoordelijk, maar als er geen overtocht mogelijk is, wordt het moeilijk om deze deelnemers erbij te nemen. ‘Ja’ zeggen aan een deelnemer is ook het waar moeten maken. En zij-instromers zijn moeilijker te realiseren.” (Elsemieke Scholte, detheatermaker)

“Autodidacten? Ik sta er voor open, maar heb er geen tijd voor. Het is een afwegen van kosten en baten. Je moet er veel tijd in steken en zal weinig opvissen.” (Anoniem)

Er bestaat *goodwill* in de sector om te werken rond interculturalisering en er is het bewustzijn van de noodzaak om kunstenaars van andere origine en/of autodidacten te ondersteunen, maar beperkte investeringen in tijd en middelen zullen niet volstaan om daadwerkelijk meer beweging te brengen. Eline Van Hoye, coördinator van kunstZ, licht vanuit haar ervaring in het theaterveld deze knelpunten toe.

“Er zijn heel veel projecten, maar weinig die een echt toekomstperspectief bieden. Projectmatig werken is eigen aan de sector, maar komt wel in conflict met het langere traject dat de meesten van hen nodig hebben. In theater moet alles heel snel gaan. Je bent een gerouleerde machine. Je weet hoe je een project afkrijgt binnen een beperkte tijd. Als er een onvoorspelbare factor binnenkomt, hebben mensen schrik: ‘Gaan we dat nog halen? Gaat dat nog goed genoeg zijn?’ Voor ik bij kunstZ kwam had ik geen gevoeligheid voor interculturalisering. Ik dacht er niet bij na. Nu heb ik die gevoeligheid ontwikkeld. Het is geen bewuste keuze om het niet te doen. Je hebt zo weinig tijd voor die projecten en je denkt er niet bij na. Het is hoog tijd dat de dingen veranderen.” (Eline Van Hoye, coördinator kunstZ)

Als we de sector vandaag verder willen diversifiëren, zonder te wachten op toekomstige generaties die eventueel of hopelijk van de kunstscholen zullen afstuderen, moeten we aan de slag kunnen met de generatie van jonge makers en collectieven die al jaren aan een weg aan het timmeren zijn en die in andere circuits al stevige publieken hebben opgebouwd, zoals het SIN-collectief en Ras El Hanout. En dat vraagt om duurzame processen.

Uiteraard kan en moet niet elke organisatie dezelfde inspanningen leveren op dit vlak en kunnen een aantal initiatieven zoals kunstZ of GEN2020 heel wat betekenen voor de sector als geheel. Alleen moeten de andere spelers in de sector en de overheid erkennen, tolereren én steunen dat er onvermijdelijk op andere snelheden en met minder ‘succes’ zal gewerkt worden. En ondanks dat toch mee investeren met de kennis en ervaring die in het ruimere veld zijn opgebouwd.

Een andere canon, een andere kijk

“Wat er de afgelopen twintig jaar in het Vlaamse theaterlandschap gebeurd is, dat draag ik met me mee, omdat ik daar in opgegroeid ben. En dat ik daardoor bepaalde verwachtingspatronen wel of niet heb, daar ben ik me bewust van en ik probeer dat te counteren. Maar ik kan niet doen alsof het niet bestaat.” (Dries Douibi, organisator Bâtard festival – deelnemer aan een focusgroep)

In het vorige hoofdstuk over de instroom verwezen we al naar de noodzaak om de artistieke expertise die in de sector aanwezig is te verbreden op de plekken waar artistieke selecties worden gemaakt en artistieke processen worden begeleid. Die verbreding zit in de eerste plaats in het aantrekken van nieuwe mensen op de sleutelposities. Zoals Dries Douibi in voorgaand citaat aangeeft, hebben alle actoren een eigen kader dat ze niet kunnen afleggen. Anderzijds is die verbreding ook mogelijk vanuit de bestaande spelers. Er is immers niet zoiets als ‘de interculturele expertise’, waarmee meteen alles wat niet ‘de westerse canon’ is kwalitatief gedekt is. Elk brengt zijn eigen specifieke bagage mee en moet daarmee aan de slag. Het kan dus ieders opdracht zijn om op zoek te gaan naar contactpunten met niet vertrouwde ideeën of manieren van werken – onvermijdelijk met vallen en opstaan en met het maken van pijnlijke fouten. Enkele citaten van gesprekspartners die reeds ‘intercultureel werken’, getuigen daarvan.

“Ik geef al jaren voorstellingsanalyse. Daardoor ben ik er hoe langer hoe meer van overtuigd dat we allemaal hetzelfde zien. We hebben wel andere referentiekaders om dingen aan op te hangen, de dingen die we zien zullen we anders verwoorden. Maar op een bepaald niveau zien we allemaal hetzelfde. Ik geef wel eens feedback aan dansgroepen in Congo. Dan is de uitdaging om een taal te ontwikkelen waarin je elkaar kan verstaan, kan volgen. Ik ben als dramaturg veel bezig met structuur. Wat met de Congolezen goed werkte, was de vergelijking maken tussen de voorstelling en een boek. Een boek heeft een bepaalde opbouw in hoofdstukken. Een boek heeft geen witte pagina’s. Wanneer ik dan kon uitleggen ‘dit deel is voor mij als een witte pagina in een boek’, dan begrepen ze dat als een gebrek aan coherentie. Of ik gebruikte het beeld van een pagina die twee keer afgedrukt is in een boek, dan begrepen ze dat als redundantie. Je hebt weinig gezamenlijke referentiepunten, je kan niet verwijzen naar voorstellingen uit de danscanon, maar dan moet je genoeg verbeelding hebben om het gezamenlijke

dat er wel is, in taal om te zetten.” (Hildegard De Vuyst, dramaturg bij KVS – deelnemer aan een focusgroep)

“We hebben ooit gewerkt met een Egyptenaar die erg ambitieus en ongeduldig was. In Egypte was hij bekend binnen theater en film, maar hij is getrouwd met een meisje van hier en zo naar Antwerpen gekomen. Hij kon hier moeilijk aarden, voelde zich niet welkom. Hij wou werken aan een project waaraan hij in Egypte nog gewerkt had. We hebben hem dan in contact gebracht met twee goede Iraakse acteurs. We dachten dat dit in hun voordeel zou zijn, maar dat was naïef van ons. Irakezen vinden dit Egyptisch ‘seutig’, te klassiek. Dat kan je niet voorzien. De tekst sprak hen helemaal niet aan.” (Eline Van Hoye, coördinator kunstZ)

De werking van kunstZ omvat een tewerkstellingspool en de kunstZ Academie, maar een andere manier waarop de organisatie artistieke ontmoetingen verkent is via eigen producties, doorgaans geregisseerd door Greet Vissers, artistiek leider en medeoprichter van de organisatie. Via deze producties kunnen de deelnemers enerzijds concrete theaterervaring opdoen en zichtbaarheid krijgen binnen het Vlaamse theaterveld, maar anderzijds zoekt Greet Vissers samen met de deelnemers ook naar nieuwe theatervormen, vanuit meerstaligheid.

“Samen met de deelnemers wordt gezocht naar methoden, vernieuwende manieren om met anderstaligen artistieke voorstellingen te maken. Ik ben bezig te zoeken naar theatervormen waarbij mensen die anderstalig zijn of een andere cultuur hebben samen aan iets kunnen werken en werkelijk overdracht hebben. Inhoudelijk ga ik bijvoorbeeld andere interpretaties geven aan teksten, klassiekers, waardoor hun universaliteit een andere interpretatie krijgt, via die verschillende culturen. Theater is voor ons via diversiteit naar gemeenschappelijkheid komen.” (Greet Vissers, artistiek leider kunstZ)

Samen of apart?

Initiatieven als GEN2020 en kunstZ richten zich exclusief op kunstenaars van niet-westerse origine, hetzij jonge Belgen wier ouders of grootouders migreerden, hetzij migranten die reeds elders een artistiek parcours liepen. Deze strategie heeft duidelijke voor- en nadelen.

GEN2020 werkt bewust en actief aan een *scene*, aan een collectief verhaal op basis van gedeelde ervaringen en zo aan een klein netwerk van spelers en makers die later hopelijk op elkaar kunnen terugvallen. Voor verschillende van de deelnemers creëert dit een context waarin ze zich erkend en veilig voelen en waarin ze durf en zelfvertrouwen kweken. Aminata Demba heeft de opleidingen eventmanagement en cultuurmanagement achter de rug en nam deel aan GEN2020 voordat ze in 2012 haar opleiding aan het RITS aanving. Zij gaf aan dat haar ervaring bij GEN2020 haar zelfvertrouwen als zwarte vrouw had gesterkt. Dit in de eerste plaats doordat ze een masterclass kon meemaken met haar

rolmodel Neske Beks, en daarnaast doordat ze met ‘mede-allochtonen’ een onmiddellijke verbondenheid voelde, wat een gemoedelijke sfeer teweegbracht waarin in vertrouwen gewerkt kon worden. Voor andere kunstenaars werkt deze exclusieve aanpak dan weer niet. Verschillende kunstenaars gaven ook aan dat het van essentieel belang is om met gemengde groepen te werken en als kunstenaar ‘gewoon’ onder kunstenaars-in-het-algemeen te werken. Ahmed Khaled, die in Irak reeds als theatermaker actief was, heeft via kunstZ zijn eerste contacten kunnen leggen in het Vlaamse kunstlandschap, maar stelde dat hij zich voor het eerst gewoon weer kunstenaar voelde tijdens een residentie in Scheld’apen waar hij als ‘kunstenaar’ was en niet ‘de Iraakse kunstenaar’.

Ook hier geldt dat een aanpak op maat van de noden van elk individu de enige juiste kan zijn. Waar de ene nood heeft aan dergelijke veilige context, neemt de ander liefst afstand van een exclusief aanbod. En ook binnen de werkingen zoals die van GEN2020 en kunstZ, voor kunstenaars van niet-westerse origine, is diversificatie nodig. Een gevluchte kunstenaar uit Namibië herkent zich niet zomaar in een gemigreerde Portugese actrice of in een Belgische jongen van Marokkaanse afkomst die aan *slam poetry* doet.

Wanneer een doelgroep gedefinieerd wordt op basis van de niet-westerse afkomst, komt dit kenmerk van de deelnemers onvermijdelijk prominent op de voorgrond, niet enkel in de werking, maar ook in de beeldvorming. De deelnemers verschijnen zo ook onder een gemeenschappelijk label, hoe divers ze onderling ook mogen zijn. Wat bedoeld is om emancipatorisch te werken, kan zo finaal eerder beklemmend worden. De deelnemers willen immers niet zomaar gereduceerd worden tot ‘niet-westerse kunstenaar’ en blootgesteld worden aan de bijhorende vooroordelen en verwachtingspatronen. Het is het klassieke dilemma van de integratiepolitiek dat geen heldere oplossing kent: definieert men categorieën en doelgroepen om een aanpak op maat te kunnen ontwikkelen, of laat men dergelijke categoriale benadering achterwege wegens te stigmatiserend, maar is het moeilijk om in te spelen op specifieke noden of problemen?

Een aanbod voor spelers (bis)?

Zoals we eerder noteerden, kent onze podiumkunstensector geen of amper masterclasses of workshops voor professionele acteurs of dansers. Wie een kunstschooltraject gemist heeft en zichzelf eerder als speler dan als maker wenst te ontwikkelen, vindt dus geen mogelijkheden om zichzelf verder te ontplooien in een context waar geen artistieke selecties worden doorgevoerd of netwerken spelen, maar waar men zich gewoon kan inschrijven. Heel wat deelnemers aan GEN2020 bevinden zich bijvoorbeeld in deze situatie.

“Ik zit tussen het heel professionele en het amateurniveau in. Ik kan niet deelnemen aan een Vandekeybus-niveau, maar heb ook niets aan een cursus van Wisper (een kunst-educatieve organisatie, nvdr). En dan vraag ik me af waarom er geen open masterclasses

gegeven worden voor iedereen? STAN geeft bijvoorbeeld workshops in Toulouse en Noorwegen, maar niet in België.” (Kunstenaar)

Voorgaand citaat is afkomstig van een kunstenaar van Belgische afkomst en wijst op een leemte in de sector. Mocht deze ingevuld worden met initiatieven die openstaan voor jonge kunstenaars van allerlei afkomst – niet exclusief Belgisch of Westers, maar ook niet exclusief niet-Westers – liggen ook hier kansen voor een meer diverse instroom.

3.4 DOORSTROOM NA WERKPLAATSEN

Waar komen kunstenaars terecht nadat hun samenwerking met een werkplaats tot een einde komt? Welke visie ontwikkelen de huizen over en hoe wordt actief ingezet op het vervolgetraject van de kunstenaars? Na een focus op de instroom en het aanbod zoomt dit hoofdstuk in op de doorstroom uit de werkplaatsen.

3.4.1 DOORSTROOM NAAR... DE VOLGENDE STAP

Werkplaatsen gaan bij voorkeur een traject aan met kunstenaars en engageren zich dus vaker wel dan niet voor meer dan één project met een kunstenaar. Maar ook aan dergelijke samenwerkingen komt een eind. Een vraag die zich bij de organisaties dan ook stelt is wanneer het moment van ‘loslaten’ daar is. Wanneer heeft een kunstenaar ten volle kunnen bouwen op wat de werkplaats te bieden heeft en wanneer heeft hij of zij meer baat bij een volgende stap, bij de ondersteuning van andere organisaties in het veld?

“Een traject ziet er zo uit: het eerste traject is er één binnen de kunstwerkplaats, op stedelijk niveau, met kleine samenwerkingen. Het tweede traject is in samenwerking met een kunstencentrum. Dat is een andere maat en een ander volume. Daarna volgt eventueel een samenwerking met twee kunstencentra. Op dit punt trekt detheatermaker zich terug.” (Elsemieke Scholte, coördinator detheatermaker)

“We willen steeds vleugels geven voor de volgende stappen van de jonge maker. En deze stappen hoeven niet binnen Kopergieterij gezet te worden. Dat is een verschil met vroeger: we hebben geen ambitie meer om de jonge maker in huis te houden. We motiveren makers om zelf met jongeren en kinderen te werken. Zo heeft Kabinet K eerst ateliers geleid bij Kopergieterij, dan een eigen project bij ons gemaakt en gaandeweg een signatuur ontwikkeld. Nu zijn ze een zelfstandig collectief, een belangrijke speler in het veld.” (Johan De Smet, artistiek leider Kopergieterij)

Waar organisaties zoals detheatermaker, WorkSpace Brussels of STUK makers ondersteunen als faciliterende organisatie, om ze meteen zo veel mogelijk te verankeren in een veld

en te verbinden met verschillende organisaties, treden gezelschappen of productiehuzen zoals Fabuleus, Kopergieterij, 't Arsenaal (met GEN2020), Lezarts Urbains of Espace Magh vaker op als uitvoerend producent die de gehele ondersteuning van een project van een jonge maker op zich kan nemen. Voor hen stelt de vraag naar de doorstroom tot in de rest van het veld zich bijgevolg mogelijk scherper. Zoals Johan De Smet van Kopergieterij het boven stelt, werken ook zij nu bewust aan het verzelfstandigen van de makers die ze onder de vleugels hebben genomen. Bij Fabuleus heeft een gelijkaardige evolutie plaatsgevonden.

Uiteraard is niet elk project of traject sterk genoeg om blijvend in te investeren of om door te spelen aan partners die samen met de kunstenaar weer een stap verder kunnen zetten. Dit wil echter niet zeggen dat alle projecten die niet tot een mooi afgerond of geslaagd geheel komen het einde moeten betekenen. Ook hier blijft de procesmatige aanpak immers gelden. De kwaliteit van de uitkomst van de werkprocessen is van belang, maar evenzeer het leerproces en de ontwikkeling van de maker en diens artistiek werk.

“Ik begeleid zo lang ik vind dat er uit die samenwerking iets groeit. Je kan kunstenaars niet eindeloos blijven ondersteunen. Je moet vooruitgang merken. Als iets problematisch blijft, zelfs na een tweede samenwerking, na het inzetten van een coach, dan wordt een gesprek aangegaan over het stopzetten van de samenwerking.” (Charlotte Vandevyver, coördinator WorkSpace Brussels)

Wanneer we peilden naar de visie van de werkplaatsen op de doorstroom van de kunstenaars en de manieren waarop samen met de kunstenaar gewerkt wordt aan de volgende stappen in de carrière, valt op dat steeds wordt gedacht op korte termijn. Werken aan doorstroom vanuit de werkplaatsen is werken aan de eerstvolgende stap. In het functioneren van deze zone in de podiumsector is er amper sprake van een carrièreplanning op langere termijn. In de eerste plaats moet het artistieke werk zich ontwikkelen en kan pas op basis daarvan stap voor stap ingeschat worden wat de concrete noden verderop in het traject zullen zijn. Ook kan enkel op basis van het werk zelf gewerkt worden aan een zekere erkenning en draagvlak in de ruimere sector. Of iemand als ‘kunstenaar’ erkend wordt en ondersteuning krijgt, hangt immers niet enkel af van formele kenmerken zoals diploma's, en is ook een gegeven dat niet gauw definitief beslecht wordt. Wat uiteraard ook speelt in de onmogelijkheid om een traject met een verre horizon uit te stippelen, is het feit dat de kansen en middelen in de kunstensector niet zomaar voor het grijpen liggen. ‘Doorstromen’ betekent kortom vooral een volgende stap in het traject gerealiseerd krijgen.

3.4.2 EEN LINEAIR CARRIÈREMODEL?

Hoewel de werkplaatsen samen met de kunstenaars moeilijk op lange termijn kunnen plannen, stelden we toch vast dat in hun ideeën over de carrières van kunstenaars een

enigszins gestandaardiseerd carrièremodel verondersteld wordt. Het gaat om een lineair, groeiend traject. Voorgaande citaten van detheatermaker en Kopergietery vormen daarbij illustraties. In dit modeltraject komen jonge makers van de kunsthogeschool, kunnen ze vervolgens terecht bij de werkplaatsen, die ze op hun beurt laten doorgroeien via steun van kunstencentra, om ze vervolgens onder dak te zien in een eigen zelfstandige structuur waarvoor men eigen subsidies kan genereren. Ook de radius van werken deint in dit beeld stap voor stap uit: eerst werken kunstenaars lokaal en met een beperkt aantal organisaties, om uiteindelijk in een internationaal en ruim netwerk te produceren en toeren.

De praktijk is echter niet zo eenduidig. Het klopt dat de sector verschillende platformen kent met een verschillend aanzien. Wie een aantal coproducties kan versieren bij de Vlaamse kunstencentra, wordt aanzien als een relevante speler, meer dan een jonge maker die enkel gefaciliteerd wordt door een handvol werkplaatsen ('werkplaats' hier in termen van het Kunstendecreet). Dat deze onderscheiden bestaan, betekent echter nog niet dat de parcours die individuen doorheen het veld afleggen lineair en immer groeiend verlopen en dat kunstenaars, eens de werkplaatsen 'ontgroeid', dit als afgesloten fase achter zich laten. Internationaal opereren is ook niet zomaar meer een teken van artistiek succes. Des te internationaler en mobieler de gemeenschap van kunstenaars – vooral in de dans en performance – des te vanzelfsprekender de zoektocht naar middelen en steun zich internationaal uitstrekt. Internationaal sprokkelen tussen residentie, festivals en workshops is dan ook een gegeven dat al van bij het prille begin voor veel kunstenaars realiteit is. Ook het uiteindelijk realiseren van een eigen structuur, met een structurele subsidie of regelmatige, stevige projectsubsidies, is slechts voor een handvol kunstenaars weggelegd. Dit komt omdat de overheidsmiddelen beperkt zijn en slechts uitzonderlijke spelers de structureel gesubsidieerde gezelschappen kunnen vervoegen, maar evenzeer omdat vandaag zeker niet elke podiumkunstenaar de ambitie koestert om een structuur op te zetten die exclusief gericht is op de ontwikkeling van eigen werk. Een andere vaststelling uit de realiteit die eveneens ingaat tegen de idee van permanente groei, is dat heel wat steun en mogelijkheden worden geboden aan jonge makers in een beginfase van hun carrière, maar dat die ondersteuning na verloop van tijd stilaan wegvalt en ingezet wordt op weer nieuwe instromers. Dit patroon toont zich structureel voor een brede groep van kunstenaars, en heeft daarom meer te maken met de manier waarop de sector zich organiseert, dan met de intrinsieke kwaliteit van het werk van de kunstenaars in kwestie. Wie niet meer de nieuwe ontdekking is, maar tegen die tijd geen eigen structuur heeft uitgebouwd en zich dus niet heeft ingeschakeld in het eerder beschreven ideaalmodel, botst daardoor op grenzen.

“Het is op de leeftijd van 35 à 40 jaar dat kunstenaars het moeilijk krijgen. Organisaties hebben hen losgelaten, ze krijgen geen ondersteuning meer. Logistiek, productioneel, organisatorisch wordt het dan zwaar. Ik wil echter niet denken aan een eigen structuur. Ik maak immers geen drie producties per jaar die toeren. Ik denk nu dus na hoe ik me

kan organiseren, samen met andere mensen. Ik wil graag de focus op inhoud kunnen leggen. Ik ben verwend, ik heb me nooit moeten toeleggen op subsidiedossiers en dergelijke. Daar ben ik dankbaar voor, maar ik moet een oplossing vinden voor de toekomst.”
(Kunstenaar)

Hoewel we observeerden dat het beeld van het lineaire carrièremodel sterk, maar vaak ook impliciet aanwezig is in de visies van de werkplaatsen, gaven de organisaties tegelijk ook regelmatig te kennen dat de dagelijkse praktijk anders loopt, met meer bochten en cycli. Kunstenwerkplaatsen zoals de theatermaker en WorkSpace Brussels werken niet enkel met kunstenaars aan het begin van hun carrière, maar faciliteren ook werk voor meer ervaren makers en ook organisaties als Fabuleus en Campo geven aan dat ze er blijvend willen zijn voor kunstenaars, ook al hebben ze hen al een hele tijd eerder ‘losgelaten’. Werken in werkplaatsen is dan ook niet zomaar een ‘fase’ die kunstenaars noodzakelijk ontgroeien wanneer ze langer bezig zijn.

“Miet Warlop, een van de artiesten waar we reeds lang mee samenwerken, is bijvoorbeeld klaar voor iets anders. Wij voelen dit, het komt natuurlijk. Zelden is een van beide partijen ongelukkig wanneer de samenwerking stopt. Miet heeft haar eindpunt bij ons voorlopig bereikt. Dat sluit echter niet uit dat ze later terugkomt. Zij is indertijd na school bij Campo (toen Victoria) terecht gekomen, heeft intussen stappen buitenshuis gezet en heeft nu een plan tot verzelfstandiging, waarbij Campo graag wil helpen. Mensen in zo’n tussenniveau kunnen gebaat zijn bij de know-how van Campo.” (Pol Heyvaert, artistieke kern Campo)

Ook in de focusgroepen die we organiseerden werd het lineaire groeiemodel van de carrière in vraag gesteld, maar werd evenzeer geconstateerd dat er een gebrek is aan alternatieve visies op een duurzame carrière. In de praktijk worden al doende wel nieuwe werkmodellen ontwikkeld. Onze cases illustreren dit, maar ook fenomenen zoals het ontstaan van alternatieve managementbureaus, die voor verschillende kunstenaars tegelijk een stevige grond willen bieden op langere termijn, geven aan dat gedurig gezocht wordt naar diverse antwoorden voor steeds meer divers wordende trajecten van kunstenaars. Zolang ook onze collectieve visievorming zich niet mee ontwikkelt, blijft het risico echter dat de lineaire, groeiende carrière blijft gelden als een norm waaraan wordt afgetoetst of kunstenaars al dan niet ‘succesvol’ zijn. En zo dreigt al wie geen eigen structuur uitbouwt of wie niet telkens méér partners vindt, met méér middelen werkt en ruimere tournees ontwikkelt, bewust of onbewust gezien te worden als iemand die ‘aanmoddert’ en ‘het niet haalt’ als kunstenaar.

3.4.3 HET BELANG VAN NETWERKEN

Zowel in het hoofdstuk over de instroom als in het stuk over het aanbod van de werkplaatsen kwam het belang van het netwerken aan bod. Om werk te realiseren en aan een

publiek te tonen als podiumkunstenaar, moeten heel wat mensen en organisaties gemobiliseerd worden. Hoe meer men erin slaagt zich kenbaar te maken en te verbinden met verschillende organisaties, hoe meer kansen.

De organisaties die we bestudeerden werken in de eerste plaats bewust aan de manier en breedte waarop ze zelf verknoopt zitten in de kunstensector. Ze zijn knoepjes in een stevig netwerk van organisaties die potentieel nieuwe partners zullen worden van de kunstenaars waar zij mee werken. De werkplaatsen spelen ambassadeur van het werk van kunstenaars waar ze in geloven, en proberen zo partnerschappen tot stand te brengen. De eigen netwerken uitbouwen is dus voor de werkplaatsen een belangrijke strategie om de doorstroom van kunstenaars te realiseren.

“Ik heb nu het gevoel dat we (als programmatoren, nvdr) onder elkaar goed weten wie waarvoor begint te staan. En dan weet je bijvoorbeeld ook: voor het werk van Cecilia Eliceche kan ik ook terecht bij Matthieu Goeury van Vooruit en bij Agnes Quackels van kunstencentrum Buda – ‘die programmator is wel geïnteresseerd in dat soort werk’. Het vraagt ook wel tijd om elkaar daarin te leren kennen, omdat er op veel plaatsen ook wel nieuwe mensen zitten. Zo gauw je dat weet, kan je dat wel samen een beetje verspreiden en krijgt alles wel zijn plek, denk ik. Maar dat vraagt wel veel tijd.” (Griet Verstraelen, programmator STUK).

“Ik zoek telkens organisaties die rond het project van de kunstenaar ingeschakeld worden. Ik probeer bij hen ruimte te creëren voor de maker, ruimte en aandacht. Ik ben afgevaardigde van de makers, maar tegelijkertijd bekijk ik ook of het past voor de organisaties. Het wordt een heel netwerk van organisaties waar de kunstenaar potentieel later op kan terugvallen.” (Elsemieke Scholte, coördinator detheatermaker)

In vorig hoofdstuk werd reeds besproken hoe verschillende organisaties of initiatieven uit onze steekproef structureel verankerd zitten in of zelfs ontstaan zijn uit een vast netwerk van organisaties. Workspace Brussels, detheatermaker, GEN2020 en kunstZ zijn zo vast verbonden met een reeks organisaties waar ze niet enkel op bouwen voor de realisatie van de huidige projecten, maar ook voor de doorstroom van hun kunstenaars.

Werkplaatsen proberen niet enkel kunstenaars in functie van hun doorstroom in contact te brengen met andere organisaties, maar ook met andere kunstenaars. Artistieke ontmoetingen zijn net zo belangrijk om de ontwikkeling van een kunstenaar te stimuleren, inspiratie te bieden en mogelijke nieuwe compagnons de route te ontdekken. Eerder beschreven we bijvoorbeeld al hoe GEN2020 en Workspace Brussels niet enkel inzetten op de omkadering van individuele kunstenaars, maar ook trachten een *scene* of een *community* te voeden. Campo geeft een ander voorbeeld van hoe het creëren van ontmoetingen

tussen kunstenaars nieuwe perspectieven kan genereren. Campo organiseert op geregelde momenten *showcases*, een formule waarbij jonge makers in contact worden gebracht met de sector, nationaal en internationaal.

“Dat is een moment waarop we beginnend werk aan kloeke dingen koppelen. Het is hét format van Campo: de grote namen, zoals Alain Platel, hebben altijd de kleintjes meegenomen.” (Pol Heyvaert, artistiek team Campo)

De werkplaatsen doen het netwerk-werk uiteraard niet alleen, maar aan de zijde van de kunstenaars. Zelf kunnen spreken over je artistieke plannen, spreken met programmatoren, met communicatiemedewerkers, techniekers en organisatoren is voor een kunstenaar onontbeerlijk om verdere stappen te kunnen zetten. Daarom hebben werkplaatsen daar aandacht voor en proberen ze de kunstenaars die bij hen aan de slag zijn daar in de mate van het mogelijke in te coachen of begeleiden.

3.4.4 SPELEN EN HET BELANG VAN ZICHTBAARHEID

Doordat organisaties investeren in het leren kennen van elkaars profiel, kunnen ze elkaar tips geven en op basis van vertrouwen in andermans inschattingen samenwerkingen aangaan met kunstenaars wier werk ze nog niet noodzakelijk (uitgebreid) gezien hebben. Maar de belangrijkste ‘ambassadeur’ voor een kunstenaar is nog steeds diens eigen artistiek werk. De grootste uitdaging voor kunstenaars en hun ondersteunende organisaties is daarom speelplekken vinden, om voorstellingen te tonen en zichtbaarheid te genereren voor het werk.

De kunstencentra Campo, STUK en Recyclart en productiehuzen zoals ‘t Arsenaal, Kopergieterij, Fabuleus en Espace Magh hebben een eigen zaal en kunnen het werk van kunstenaars in huis binnen het eigen programma tonen. Hun uitdaging ligt erin om zo veel mogelijk programmatoren en andere mogelijk geïnteresseerde partners in de zaal te krijgen. Dit is echter ook voor deze professionele spelers geen sinecure.

“Dat is het ideale verhaal: speelkansen en zichtbaarheid kunnen ontwikkelen. (...) Het is lastig om collega’s te overtuigen, want ze krijgen ook honderden andere uitnodigingen. Je weet ook niet altijd zelf helemaal of het stuk goed wordt en dan is het moeilijker om voor de volle honderd procent te overtuigen. Bij een voorstelling die je al gezien hebt, ligt dat makkelijker. Ik stuur dan een persoonlijke uitnodiging naar iedereen waarvan ik denk dat ze het interessant zouden kunnen vinden, maar dan komt zeker niet meer dan één op tien.” (Marijn Lems, programmator STUK)

Voor een werkplaats is het van belang om selectief die programmatoren uit te nodigen waarvan men weet dat ze mogelijk interesse betonen of affiniteit hebben met de voorstelling in kwestie. Op die manier worden de kansen op spelen voor de kunstenaar verhoogd,

maar wordt ook de waarde van de relatie tussen de organisaties herbevestigd. Wie een keer te veel opgetrommeld is voor werk van onvoldoende kwaliteit of dat niet binnen het interesseveld valt van de genodigde organisatie, kan het vertrouwen verliezen in de ‘neus’ van de programmator.

“Fabuleus is er voor het grote publiek. Het experiment is niet zo belangrijk in de productie. (Wat niet wil zeggen dat het experiment niet belangrijk is in het parcours van de jonge maker!) De producties van Fabuleus zullen dus eerder gespeeld worden in cultuurcentra. Soms is een kindervoorstelling van Fabuleus echter wel erg experimenteel en dus mogelijk interessant voor een kunstencentrum. Dan zal ik de programmator ook opbellen om te komen kijken.” (Filip Bilsen, communicatie en educatie bij Fabuleus)

Jong werk wordt niet vaak ‘blind’ geboekt door programmatoren. Anders dan bij gevestigde waarden doorgaans gebeurt, worden van jonge makers met andere woorden geen voorstellingen gekocht die nog niet gerealiseerd en gezien zijn. Een andere realiteit die in de podiumsector speelt, is dat voorstellingen lang op voorhand geboekt worden en dat een voorstelling die dit jaar gemaakt en voor het eerst getoond wordt, zo vaak pas volgend jaar op tournee kan. Om dat te vermijden en jonge makers sneller speelkansen te bieden, probeert een aantal kunstencentra binnen hun programma’s op verschillende snelheden te werken. Zo wordt een groot deel van het programma een jaar op voorhand vastgelegd, maar behouden ze enkele plekken in de kalender om op kortere termijn te kunnen inspelen op interessant werk dat zich pas later aandient. Zo kan een voorstelling nog binnen hetzelfde seizoen gezien, geboekt en getoond worden.

Werkplaatsen zorgen er niet alleen voor dat afgewerkte producties getoond kunnen worden, maar tonen ook *work in progress*. Het gaat dan om toonmomenten waarop tussen-tijdse resultaten van het werkproces publiek gemaakt worden. Het doel van dergelijke momenten is vaak dubbel. Enerzijds is het waardevol voor de ontwikkeling van het werk dat het kan worden getoetst aan een publiek. Anderzijds kunnen toonmomenten aangegrepen worden om programmatoren en andere potentiële partners uit te nodigen in functie van de doorstroom.

Work in progress tonen houdt risico’s in en het is dus telkens zoeken naar de juiste context. De kunstenaars bevinden zich soms in een pril stadium van hun onderzoek en werken binnen de werkplaats veelal autonoom. Het tonen van pril werk moet dan ook in een veilige omgeving gebeuren. Zo leert de ervaring van onze cases dat in de eerste plaats de heldere communicatie over het statuut van het toonmoment voldoende zorg moet krijgen. Bij de toonmomenten van WorkSpace Brussels worden de kunstenaars zelf ook zo veel mogelijk uitgenodigd om hun toonmoment te starten met het toespreken van het publiek. Daarin kunnen ze verduidelijken welk werkproces ze doormaken en wat ze graag met het publiek delen. In de nabesprekingen kan daarop dan teruggekomen worden.

WorkSpace Brussels kiest ervoor om twee maal per jaar *work in progress* te organiseren tijdens het Working Title Platform, een klein festival. Het festivalformat heeft het voordeel dat programmatoren niet voor één, maar meteen voor verschillende toonmomenten uitgenodigd worden, wat het voor hen mogelijk maakt om op korte tijd kennis te maken met verschillende vaak nieuwe namen. Vooral voor internationale spelers is het belangrijk dat ze niet voor één toonmoment naar België afzakken, maar ook Belgische partnerorganisaties met drukke agenda's worden zo over de streep getrokken. De festivalcontext faciliteert ook ontmoetingen tussen de deelnemende kunstenaars, die worden uitgenodigd om met elkaar in gesprek te gaan en feedback te geven op elkaars werk.

3.4.5 VERSCHIEDEN PLEKKEN IN VASTE SCHAKELINGEN

De afgelopen decennia heeft de podiumkunstensector zich ontwikkeld als een steeds meer uitgebreid en verscheiden netwerk van organisaties, groot en klein. Een deel van die beweging is dat verschillende functies in de sector zijn verzelfstandigd in kleine, afzonderlijke structuren. De werkplaatsen zoals gedefinieerd in het Kunstendecreet richten zich op onderzoek en ontwikkeling en hebben doorgaans geen presentatiefunctie. De alternatieve managementbureaus nemen de zakelijke ondersteuning van kunstenaars op zich. Een van de logica's die in deze evolutie meespeelt, is dat verschillende kunstenaars op hun eigen maat verschillende combinaties van 'diensten' kunnen samenbrengen, afhankelijk van hun noden. In theorie hebben we dus een ruim veld van organisaties met erg veel combinatiemogelijkheden en dus het potentieel om heel diverse trajecten van kunstenaars te steunen. In de praktijk zien we echter dat de schakelingen tussen de verschillende organisaties in het netwerk relatief vaste patronen vertonen, dat er artistieke circuits bestaan.

Het meest opvallende patroon dat we vaststelden is de sterke koppeling die bestaat tussen de Kunstendecreet-werkplaatsen en de kunstencentra. Ze vormen samen een circuit van wederzijdse erkenning vanuit een artistiek verhaal van vernieuwing en een horizon die internationaal strekt. In een van voorgaande citaten liet Elsemieke Scholte van detheatermaker bijvoorbeeld vallen dat de kunstencentra de typische of te verkiezen volgende stap zijn in het traject van een kunstenaar. Ook WorkSpace Brussels oriënteert zich voor samenwerkingen en doorstroom in de eerste plaats op de kunstencentra zoals Kaaitheater, STUK, Buda, Monty en Vooruit. De programmatoren van die huizen zullen met andere woorden vaak hoog op de genodigdenlijst staan voor toonmomenten. Ook omgekeerd is de erkenning groot. Zo gaf kunstencentrum STUK in haar schriftelijke enquête aan dat wp Zimmer en WorkSpace Brussels inspirerende voorbeelden zijn en dat "deze werkplaatsen werken volgens sterke modellen waarop een kunstencentrum aanvullend kan werken. Ze hebben een meer onderzoeksgerichte functie maar dankzij de sterke omkadering maken artiesten die door hen ondersteund worden een vloeiende overstap naar de kunstencentra en dus ook een stap richting het publiek voor de kunsten." Verschillende kunstenaars stelden in hun interviews dat het soms makkelijker lijkt om internationaal

op tournee te gaan, van de ene hoofdstad naar de andere, dan om langs de Vlaamse cultuurcentra in de provinciesteden te toeren.

Dit gegeven van de vaste schakelingen of de artistieke circuits is uiteraard niet verrassend gezien wat we al eerder bespraken, namelijk de rol die artistieke affiniteiten spelen in het actief netwerken om verdere mogelijkheden te creëren voor kunstenaars. De verschillende kunstplekken hebben hun eigen identiteit, hun eigen expertise en ook een publiek dat zich door die identiteit kan oriënteren op het aanbod. De vraag is echter of er niet heel wat mogelijke schakelingen die tussen de verschillende circuits zouden kunnen bestaan onbenut blijven. Zeker op het eerste niveau bij de werkplaatsen, waarin nieuw werk ontwikkeld wordt en nieuwe stemmen in de kunsten binnenkomen, mogen de verschillende circuits best wat poreuzer zijn.

3.4.6 TOONPLEKKEN VOOR HET ANDERE-CANON-WERK?

Enkele van de werkplaatsen in onze steekproef werken bewust aan het ondersteunen van jonge makers die werken in genres zoals *urban dans* en *slam poetry* of die ontmoetingen tussen verschillende canons tot stand willen brengen. Een probleem waar zij op botsen is een gebrek aan ‘afzetmarkt’ of toonplekken die dit werk binnen een professionele kunstcontext op de planken willen en kunnen brengen. De interculturaliseringsinitiatieven die we zo zien ontstaan in de zone van de werkplaatsen moeten zich dan ook verder kunnen doorzetten in de andere zones van de sector, wil hun werk ook vruchten afwerpen. Lezarts Urbains vormt zo’n voorbeeld. De organisatie gaat professionaliseringstrajecten aan met *urban dansers*. Omwille van de moeilijkheden om doorstroom te voorzien stellen ze hun hele professionaliseringsluik in vraag. Wat voor nut heeft het om een lang en intensief traject aan te gaan met kunstenaars als deze, eenmaal het vereiste niveau bereikt, geconfronteerd worden met een gebrek aan speelplekken?

“On est en train de tout remettre en question. Cela fait quatre ans qu’on y travaille et les conclusions deviennent claires: la grosse difficulté, ce ne sont pas les artistes mais la réalité belge francophone. A un moment donné, tu décides de produire un nombre d’efforts avec un artiste. Pendant un an et demi, tu lui demandes de bosser sérieusement et d’augmenter ses compétences. Cela engendre des coûts et représente un certain budget pour arriver à un bon niveau. Mais au final, le marché reste très frileux. Le flux est assez problématique car la danse urbaine n’est pas programmée fréquemment. Et à part Charleroi Danses, le Centre Culturel Jacques Franck et le Théâtre de Namur, il n’y a pas de producteurs en Belgique. Les artistes doivent être pris par des petits labels ou des structures qui les font tourner mais en arts urbains, il n’en existe pratiquement pas. Une fois que les artistes ont atteint un certain niveau, il n’y a aucun dispositif pour les recevoir.” (Rosa Gasquet, stafmedewerker muziek en *urban text*, Lezarts Urbains)

Lezarts Urbains geeft verder aan dat een van de conclusies uit hun zelfevaluatie was dat ze mogelijk te weinig verankerd zijn in de kunstensector en zich meer zouden moeten kunnen inschakelen in het netwerk. Anderzijds botsen ze op een eigenheid van het gesubsidieerde artistieke circuit, namelijk dat *urban* daarin nauwelijks of geen plek vindt.

3.4.7 SCHOUDERS ONDER DE WERKPLAATSEN GERICHT OP KUNSTENAARS VAN NIET-WESTERSE ORIGINE

“Er is een onderscheid tussen hoge en lage kunst. Indien er veel van deze ‘zij-instromers’ (autodidacten of instromers uit andere circuits, nvdr) effectief instromen zou dit ervoor kunnen zorgen dat er meer lage kunst en minder hoge kunst in het aanbod zit. Dat is de vrees van de sector. Dit neemt niet weg dat je regelmatig een uitzondering moet meenemen. Het enige wat je zou kunnen doen is een categoriewijziging, een echte koerswijziging aan te brengen om dit naar partners toe te forceren.” (Elsemieke Scholte, coördinator detheatermaker)

De ‘andere canon’-discussie raakt aan vragen rondom identiteit, expertise, kwaliteit en macht. Het is een complexe kwestie die niet gemakkelijk ontward wordt en waarvoor bijgevolg ook geen eenduidige antwoorden bestaan. Wel zeker is wat Elsemieke Scholte aanhaalt, namelijk dat een opening voor ‘ander’ werk op een aantal plekken een duidelijke categoriewijziging vraagt, een radicale shift in focus en geen tijdelijke inspanning of schuchtere poging.

Het vorige citaat verwijst ook naar een contaminatie tussen het in vraag stellen van de canon en de kwaliteitsdiscussie. Het proces van interculturalisering zoals we het vandaag in de sector ervaren, herbergt een dubbele dynamiek. Enerzijds spreken we over het kansen tot professionalisering geven aan jonge mensen van niet-westerse origine die vaak autodidact zijn, en over het vertrouwd maken van nieuwkomers met de manier van werken in onze sector. Anderzijds verwachten we van deze mensen dat ze de canonvernieuwing aanzwengelen. We verwachten met andere woorden dat de canonvernieuwing meteen gerealiseerd zal worden door mensen die eerst nog de kans moeten krijgen om zich te ontwikkelen. Dat we vandaag of morgen nog niet meteen de vruchten zullen plukken van de vele inspanningen van de professionaliseringstrajecten van organisaties zoals GEN2020, kunstZ, Espace Magh of Lezarts Urbains (en die we in vorig hoofdstuk besproken hebben), is dan ook niet verrassend en mag ook niet zomaar als probleem gezien worden. Het zijn wel deze organisaties die de ‘categoriewijziging’ au sérieux hebben genomen in hun werkplaatswerking. Als ze de kans krijgen zich verder te ontwikkelen, kunnen zij potentieel een reeks dominostenen doen omvallen die reiken tot in verschillende presentatieplekken in de verschillende circuits van de professionele kunsten. Dat vraagt niet enkel een inspanning van de overheid, maar ook van de kunstenuorganisaties die zich aan hun project hebben verbonden. Zij moeten deze werkplaatsen blijvend voeden met hun expertise, middelen, kritiek en vertrouwen, en de traagheid van de processen

niet als zwakte beschouwen. Enkel zo kunnen deze ‘interculturele plekken’ op termijn een stevige praktijk uitbouwen en als kwaliteitslabel gelden voor nieuw werk.

In de interviews hoorden we over enkele inspirerende realisaties, waarbij reeds gevestigde artiesten of organisaties die geloven in de missie en werking van de genoemde organisaties zich inzetten als ambassadeur – om mee projecten te realiseren, maar ook om het verhaal mee uit te dragen. Zo vroeg Espace Magh Rachid Benbouchta, een inmiddels ervaren acteur die zijn studies deed aan het conservatorium van Parijs, om mee te spelen in een van de stukken die door de organisatie geïnitieerd werden. Het bleek een geslaagde en intense samenwerking, waardoor Rachid Benbouchta zich engageerde om mee de schouders onder de organisatie te zetten.

“Les contacts qu’ils ont, c’est grâce à Najib (Ghalalle, directeur van Espace Magh, nvdr), mais aussi grâce à chacun d’entre nous, je pense. On motive les gens qu’on connaît à venir et on fait en sorte que les rencontres se fassent.” (Rachid Benbouchta, kunstenaar)

Netwerken bouwen gebeurt op basis van artistieke en persoonlijke affiniteit, en elke kunstenaar of professional die zich mee engageert voor de werkingen, kan een stukje helpen breien aan het netwerk van mogelijkheden.

Ahmed Khaled was als theatermaker aan het werk in Irak, toen de politieke situatie daar hem dwong het land te ontvluchten en naar België te komen. Zijn eerste contacten in het Vlaamse theater legde hij via kunstZ. Na een toonmoment op het Mestizo Arts Festival, waar Elsemieke Scholte al enkele jaren deel uitmaakt van de feedbackgroep, kon hij aan de slag met de theatermaker, waarna hij werkte met organisaties zoals de Scheld’apen, Monty en WorkSpace Brussels en werk toonde in onder meer Monty, Batârd en STUK. GEN2020, uitgebouwd vanuit ’t Arsenaal in Mechelen, heeft enkele structurele partners, waaronder Theater Aan Zee in Oostende. Dankzij deze samenwerking kon de productie IJdele Dagen, ontstaan vanuit GEN2020 en geregisseerd door Mesut Arslan, in 2013 getoond worden op het festival. Theater Aan Zee is een theaterfeest dat een breed publiek trekt, waardoor IJdele Dagen vier keer voor een uitverkochte zaal gespeeld werd.

Het lijkt een sterk scenario waarop verder kan worden gebouwd: in aparte, gespecialiseerde organisaties een veilige context realiseren om kennis te maken, te leren en experimenteren, maar dit vanuit een stevige verankering in het kunstencircuit, zodat kwalitatieve en boeiende projecten uitgedragen kunnen worden wanneer de tijd daar rijp voor is.

4. SLOTREFLECTIE: BRUGGEN NAAR DE TOEKOMST



Op basis van tientallen gesprekken met kunstenaars en bemiddelaars werpt deze studie licht op de voornaamste dynamieken die spelen op het vlak van instroom en doorstroming van kunstenaars en jonge makers, in de context van broedplaatsen en werkplaatsen. Een aantal onderzoeksresultaten willen we hieronder extra belichten, als kapstukken om zowel de praktijk als het beleid omtrent (diverse) talentontwikkeling te verdiepen en bij te sturen. Hoe kunnen we – verder bouwend op de inzichten uit dit boek – artistieke talentontwikkeling sterker maken én zorgen voor een meer divers kunstenveld?

Om te beginnen valt het op dat broedplaatsen en werkplaatsen – hoe verschillend ze vaak zijn in finaliteit, oorsprong en doelpubliek – toch belangrijke raakpunten hebben. Zo **vertrekt de coaching in beide omgevingen meestal van het individu**: kunstenaars of jongeren met elk een zeer specifieke achtergrond, ambities en noden. De begeleiding probeert telkens in te spelen op de specificiteit van elk individu, eerder dan dat ze vertrekt van een vooraf gegeven opleidingsaanbod. Dat laatste is bijvoorbeeld vaak het geval in een meer schoolse context, maar in broedplaatsen en werkplaatsen neemt het werken vanuit de eigen creativiteit – met het oog op het ontwikkelen van een sterke individuele ‘taal’ – een belangrijke plaats in. Dit kan evident lijken. We hebben het hier immers grotendeels over het artistieke circuit, waar de eigen artistieke ‘taal’ het belangrijkste handelsmerk is van een kunstenaar. Toch is de parallel opmerkelijk, omdat de finaliteit van het opzet van broed- en werkplaatsen sterk kan verschillen: nu eens artistiek, dan weer sociaal en niet zelden een combinatie van beide. Voorbij deze verschillen blijkt een gelijksoortige werkmethode, waarbij wordt vertrokken vanuit de creativiteit van de jongere of de kunstenaar, een beproefd recept om een breed spectrum van doelstellingen te realiseren. Die parallelle manier van werken kan dan ook meer actief geëxploreerd worden als een manier om bruggen te bouwen tussen praktijken met een sociale dan wel artistieke doelstelling.

Meestal is die individuele aanpak een bewuste strategie, die inspeelt op **leemtes in het aanbod**. Een aantal initiatieven wil zo iets doen aan de kloof die men waarneemt tussen enerzijds het ‘aanbod’ aan scholing en talentontwikkende initiatieven binnen de kunsten en het kunstonderwijs, en anderzijds de ‘vraag’ van mogelijke toekomstige kunstenaars (met heel diverse culturele achtergronden, interesses en voortrajecten). Voornamelijk in de broedplaatsen geven jongeren van diverse origine aan dat ze zich niet herkennen in het bestaande opleidingsaanbod richting de kunsten. Ze ervaren dit vaak als te schools. Het aanbod sluit niet aan bij hun leefwereld en creatieve affiniteiten en interesses. Of deze percepties legitiem zijn of niet, laten we in het midden. Feit is wel dat hier nog een groot onderbenut speelveld ligt: voor bepaalde jongeren kunnen broedplaatsen perfect fungeren als opstapje naar het deeltijds kunstonderwijs en andere opleidingen. Omgekeerd kan het kunstonderwijs ook bondgenoten zien in broedplaatsen en meer actief samenwerkingsverbanden opzetten. Dit gebeurt vandaag met mondjesmaat, maar te weinig. Misschien is er sprake van koudwatervrees, deels gebaseerd op wederzijdse percepties en vooroordelen en niet op concrete ervaringen en kennis van elkaars werking...?

Alleszins houden we een pleidooi voor dynamische lokale netwerken. Zeker op lokaal niveau zou een meer gelaagd en effectief aanbod van talentontwikkelingsinitiatieven gerealiseerd moeten kunnen worden: een netwerk van organisaties die elkaar kennen en dus kunnen samenwerken en doorverwijzen. Het lokale niveau is in deze cruciaal. Op hogere beleidsniveaus is het soms moeilijker om transversale beleidsdoelstellingen te realiseren. Op het lokale niveau wordt dit soort van discussies over diversiteit al snel minder abstract. Concrete noden kunnen, omwille van een gedeelde lokale relevantie, gemakkelijker leiden tot sectoroverschrijdende of transversale samenwerkingsverbanden.

Dit brengt ons bij een volgende constatering: **het nog steeds sterk doorwerkende effect van de grenzen tussen de verschillende ‘sectoren’**. Samenwerkingen worden door de beleidsmatige organisatie van de sectoren niet echt gestimuleerd, al komt daar met de nota's *Groeien in cultuur* en *Doorgroeien in cultuur* stilaan verandering in. Toch zijn innovatieve samenwerkingsverbanden tussen de verschillende sectoren (cultuur, jeugd, onderwijs, welzijn) nog te zeldzaam. Nochtans heeft het bovenlokale beleidsniveau wel een belangrijke rol te spelen, willen we echt een structureel antwoord bieden op de creatieve noden van jongeren. Dat is een belangrijke stap naar een meer divers kunstenaarslandschap.

Naast het beleid kunnen ook organisaties hier een meer actieve rol opnemen. Vaak oriënteren ze zich zins of zo, omdat hun subsidiebronnen deze of gene sectorspecifieke logica of beoordelingscriteria hanteren. Het praktijkveld structureert zich dus deels volgens de sectorgebonden grenzen. Ook praktijken die als ‘grensgevallen’ kunnen beschouwd worden, zijn onderhevig aan deze dynamiek. Moeten we, ook als organisaties, soms niet sterker durven te kiezen voor een sectoroverschrijdende aanpak en legitimering, om innovatief te blijven en kort op de bal te spelen? Of hoe ver gaan we mee in de onderscheiden sectordiscoursen? Staat dit een bredere maatschappelijke finaliteit niet in de weg?

Een beleidsdiscours heeft een grote impact op organisaties die eraan gelinkt zijn. De invloed van onderscheiden beleidsdiscoursen is vooral merkbaar in een Brusselse context, waar zowel de Franse als Vlaamse Gemeenschap een cultuurbeleid voeren. De manier waarop wordt gesproken en geschreven over interculturaliteit en diversiteit in het Franstalige en Nederlandstalige beleid verschilt, zoals we eerder aangaven. Dat kan soms de communicatie, het overleg en de **samenwerking tussen Nederlandstalige en Franstalige organisaties in Brussel** bemoeilijken. Maar ook hier zien we mogelijkheden om bruggen te bouwen. Want hoewel de Franstalige en Vlaamse beleidsdiscoursen over interculturaliteit en integratie verschillen vertonen, hebben we in de bevraging ook gemerkt dat op praktijkniveau de werkingen die we onderzochten nauw bij elkaar aansluiten. Ook hier geldt dat de praktijken voor talentontwikkeling telkens sterk vertrekken vanuit individuele vragen en interesses. Een eenzijdige focus op één van beide gemeenschappen in Brussel en gebrek aan overleg kan echter leiden tot gemiste kansen. Dat geldt niet alleen voor de organisaties onderling die elkaar niet of te weinig kennen, maar vooral ook voor jongeren en (beginnende) kunstenaars. Hun toekomstige parcours wordt namelijk vaak mede bepaald door de eerste organisatie waarbij ze aankloppen. Het netwerk dat deze (Nederlands- of Franstalige) organisatie zal aanbieden en de doorstroomopties die er worden voorgesteld, zullen meestal gericht zijn op één van beide gemeenschappen. Staat deze opdeling tussen gemeenschappen niet in groot contrast met de steeds meer hybride Brusselse samenleving?

Tegelijk zijn de zaken in Brussel en andere steden volop in ontwikkeling. Jongeren en kunstenaars blijven ook niet bij de pakken zitten en organiseren zichzelf. Naast de ‘officiële’, gesubsidieerde circuits **ontstaan er alternatieve circuits en netwerken voor talentontwikkeling**. Bij de onderzochte cases is Hakims of Comedy een voorbeeld, maar er zijn er vele andere (zie de bijdrage van Joachim Ben Yakoub in rekto:verso, december 2012). Vaak werkt dit soort van initiatieven in de marge. Dat is een bewuste strategie, omdat het zo mogelijk wordt om een duidelijke en uitgesproken eigen identiteit naar voor te schuiven. Allicht verklaren vele factoren het ontstaan van dergelijke alternatieve circuits van talentontwikkeling. Wat zeker een belangrijke rol speelt, is de drang naar erkenning van een andere canon, van culturele referentiekaders die in het meer geïnstitutionaliseerde circuit minder vaak aan bod komen. Ze bereiken ook een ander publiek dan de reguliere kunsthuizen, wat voor een stuk samenhangt met een andere positionering als kunstenaar binnen de samenleving.

Het non-conformisme bij bepaalde organisaties is groot: men wil professionaliseren en artistiek groeien, maar op eigen voorwaarden en vanuit eigen premissen. Men werkt samen met bestaande instituties, vooral op het vlak van presentatie. Tegelijk wil men een eigen stempel drukken: zowel qua vorm, inhoud als proces wil men zijn eigen weg zoeken. Gezien de drang om zich onafhankelijk te positioneren groot is, zullen echt structurele samenwerkingsverbanden met gevestigde kunsthuizen niet eenvoudig zijn: het vereist van deze huizen een verregaande ommezwaai in denken en werken.

Vraag is hoe het cultuurbeleid meer op dit soort van ontwikkelingen zou kunnen inspelen om te komen tot een meer divers veld. Het jongste decennium heeft het Vlaamse cultuurbeleid vooral ingezet op het meer divers maken van de gesubsidieerde circuits. Hierbij hanteerde Bert Anciaux met het Actieplan Interculturaliseren een meer sturende strategie, terwijl huidige minister Joke Schauvliege het initiatief bij de cultuursector zelf legt. We constateren evenwel dat het effect van dit Vlaamse beleid op de diversiteit in het landschap beperkt blijft. De vraag kan dan ook gesteld worden of een overheid, naast het kiezen voor het meer divers maken van bestaande huizen, ook niet meer zou moeten inzetten op het ondersteunen en versterken van deze alternatieve circuits. Op zijn minst zou er meer aandacht moeten zijn voor het feit dat ze bestaan.

Het is ook interessant om deze vormen van zelforganisatie vanuit een breder maatschappelijk perspectief te bekijken. Ook in andere sectoren stellen zich immers gelijksoortige uitdagingen met betrekking tot culturele diversiteit en participatie. Nog opmerkelijker is de constatering dat dit soort van dynamiek zich ook voordoet bij het emancipatieproces van andere deelgroepen in de samenleving. Ook de vrouwenbeweging, de arbeidersbeweging, de holebibeweging... schreven deels een sterk 'eigen' verhaal als opstap tot een dialoog met de gevestigde structuren. Misschien moeten we deze haast natuurlijke dynamiek van eigenheid en verschil dus anders omkaderen, en het alternatieve circuit de ruimte geven die ze verdienen om tot een mature tegenstem en dialoogpartner uit te groeien? Dit zou een hertekening van het gesubsidieerde landschap betekenen, want zonder financiële erkenning blijven deze afzonderlijke en 'eigen' initiatieven uiteraard te klein om een professionele werking te ontplooiën en van invloed te kunnen zijn op landschapsniveau. Tegelijk kunnen het beleid en de sector zeker verder werken op de strategie van het meer divers maken van bestaande kunstorganisaties. Beide pistes zijn in principe perfect complementair.

Het debat over interculturaliteit binnen de kunsten is – ook breder dan de kwestie van de meest gewenste beleidsmatige stimulansen – een erg beladen en gevoelige discussie. Uit de onderzoeksresultaten blijkt opnieuw dat die beladenheid soms gevoed wordt door foutieve connotaties. Met name **de kwaliteitsdiscussie in de kunsten en interculturaliteit** blijft een kluwen. De discussie over kwaliteit en professionalisme wordt namelijk vaak ten onrechte verward met het debat over canonisering en de erkenning van diverse culturele referentiekaders.

In de discussie over interculturaliteit in de kunsten is het een belangrijke uitdaging om de genres en canon die we vanuit een Westers perspectief als 'kunst' beschouwen, niet te bekijken als de enige mogelijke betekenis van 'kunst' of 'cultuur'. Nu is iets als een canon per definitie een dynamisch gegeven, altijd in beweging. Een canon staat altijd ter discussie. Dat ook vanuit andere culturele achtergronden en/of leefwerelden de canon, de waardering van specifieke genres of culturele referentiekaders worden bevraagd en geactualiseerd, is de normaalste zaak van de wereld. Het spreekt immers voor zich dat de beteke-

nis van kunst verschuift in een steeds veranderende maatschappelijke context. De laatste decennia heeft ook binnen de Vlaamse podiumkunsten het idee van wat een ‘canon’ zou kunnen zijn een nadrukkelijk andere invulling gekregen. Er zijn heel wat makers die hoog en laag ingeschaalde genres of diverse culturele referentiekaders met elkaar vermengen en die vanuit heel diverse creatieprocessen op zoek gaan naar nieuwe kruisbestuivingen. Als een kunstenaar een statement wil maken, kan hij daarvoor in principe putten uit een grenzeloos palet van tradities, vormen, discoursen, referentiekaders... Zo bekeken is het systeem van de podiumkunsten heel open.

Toch is er iets aan de hand, zo blijkt uit onze onderzoeksresultaten. Genre en canon blijven belangrijke aandachtspunten in de keuze voor/tegen werken met jongeren of kunstenaars van andere etnisch-culturele oorsprong. Wat de discussie vertroebelt, is dat genre en canon vaak in één adem genoemd worden met ‘kwaliteit’, in de betekenis van professionaliteit, binnen de kunsten. Het speelt vooral in negatieve zin, als uitsluitingsmechanisme. Het punt is dat genre of canon hier niet het echte issue is. Zoals gezegd zijn er wel makers die met groot succes genres kruisen, en vanuit diverse casts een nieuwsoortig repertoire ontwikkelen. Noodzakelijke voorwaarde om nieuwe impulsen te geven aan het kunstenveld is echter dat je de codes, conventies en vaak ongeschreven gebruiken in dat kunstenveld niet alleen kent, maar dat je er ook creatief mee kunt omspringen. Jongeren met etnisch-cultureel diverse roots hebben, overigens net als heel wat andere jongeren, vaak nog onvoldoende scholing in de kunsten en de kunstgeschiedenis. Het gaat niet enkel om encyclopedische kennis. Een belangrijke conclusie van dit boek is tevens net dat het belang van veel subtielere uitsluitingsmechanismen – taal, discours, sociaal en symbolisch kapitaal – bijzonder scherp en duidelijk naar voor komt. Voor wie geen opleiding in de kunsten heeft gehad, is dit een grote kloof om te overbruggen. Autodidacten hebben een lange weg af te leggen om op professioneel niveau mee te kunnen. Dit is volstrekt normaal, maar staat los van hun keuze om bijvoorbeeld voor hiphop te kiezen of elementen uit de Arabische kunsttraditie te vermengen met westerse aspecten. Met hen moet je een intensief traject kunnen afleggen, zodanig dat ze het kunstensysteem van binnenuit ter discussie kunnen stellen en vernieuwen.

Het is dus niet het genre of de canon die vanzelfsprekend zorgt voor lage kwaliteit, het is het gebrek aan scholing en ondersteuning van jonge mensen of autodidacten dat hiertoe leidt. De vaststelling dat mensen met andere etnisch-culturele roots onvoldoende bereikt worden met het actuele scholingsaanbod richting en binnen de kunsten, zet dan ook een rem op de mogelijkheden die er zijn voor canonvernieuwing en diversiteit van genres. Het beperkte landschap van zowel etnisch-cultureel diverse gesubsidieerde kunstorganisaties als talentontwikkelingsinitiatieven die met deze jongeren of kunstenaars werken, zorgt ervoor dat we vandaag canonvernieuwing verwachten van autodidacten of jonge mensen die om een of andere reden geen scholing in de kunsten hebben kunnen genieten. De processen van canonvernieuwing en genrediversiteit enerzijds en instroom van mensen met een ander parcours anderzijds raken soms aan mekaar, maar vergen

toch grotendeels onderscheiden antwoorden. Voor wat betreft instroom van mensen met andere voortrajecten is in de eerste plaats een beter uitgebouwd veld nodig van initiatieven die inzetten op talentontwikkeling.

Ten slotte zijn sommige problemen in het werken rond interculturaliteit ook veralgemeenbaar tot een bijna generiek probleem binnen de kunsten: **het slinkende gebrek aan tijd en ruimte voor experiment en risico in de kunsten**. Stappen vooruit zetten met jonge makers van etnisch-culturele origine vergt, zowel voor broedplaatsen als voor werkplaatsen, een intensieve investering en ruimte om te experimenteren. Voornamelijk tijdens de focusgroepen kwam naar voor dat dit een achillespees is van de professionele kunsten in het algemeen: er is weinig tijd om te experimenteren en eventueel dus ook te mislukken. In het kunstenland zijn er steeds meer spelers en slinkende middelen. Dat beperkt de ruimte voor risico's, experiment en langzame processen. Interculturaliteit is een van de dimensies die hieronder te lijden heeft. Organisaties die aan de slag gaan met kunstenaars/jongeren met andere voortrajecten werken tegelijk op vele fronten. Dit is onvermijdelijk traag werken.

Indien het moeilijk is om binnen de cultuur van de professionele kunstensector te komen tot een andere omgang met tijd, efficiëntie en ruimte voor experiment, dan zouden de professionele kunstenuorganisaties minstens mee kunnen investeren in die initiatieven die dit wel doen, door het aanbieden van omkadering (zoals communicatie en presentatie) of het opzoeken van complementaire samenwerkingsverbanden. De praktijk laat ook al een aantal initiatieven zien waarbij verschillende spelers samenwerken om ruimte te creëren voor diversiteit en interculturaliteit.

Maar het blijft een droom van vele ondervraagden dat de professionele kunstensector zelf op dit punt een meer radicale cultuurverandering kan ondergaan. Dat zou niet enkel leiden tot een betere instroom en doorstroom van kunstenaars met etnisch-cultureel diverse roots. Het zou ook resulteren in toenemende mogelijkheden en experimenteertijd voor alle kunstenaars en dus ook, bijgevolg, tot meer diverse en kwaliteitsvolle kunst.

REFERENTIES



- Bram Bogaerts (2011) Broodnodig, Interculturaliseren in kunst- en cultuurhuizen. Demos, Brussel
- Joachim Ben Yakoub (2012) Ongezien! Brussels got talent! rekto:verso nr.54, p.65-69
- An Van Dienderen, Joris Janssens en Katrien Smits (2007) Tracks, artistieke praktijk in een diverse samenleving. EPO, Berchem
- Jolien Gadeyne (2012) Actie en reactie rond diversiteit en interculturaliteit in de Brusselse kunstensector. Neerslag van het proces dat de Werkgroep Interculturaliteit van BKO/RAB in het kader van het Cultuurplan voor Brussel heeft afgelegd (2010-2012). Cahier-Interact nr 1. Publicatie van BKO en RAB, i.s.m. Lasso <http://www.brusselskunstenoverleg.be/nl/documentatie/bko-rab-cahier-interact-1>
- Erwin Jans (2006) Interculturele intoxicaties, over kunst, cultuur en verschil. EPO, Berchem
- VTi (Vlaams Theater Instituut), steunpunt voor de podiumkunsten (2013) Op het spoor. Trajecten en besognes van beginnende makers. Courant nr.106, p.54.

NOTEN



- 1 fABULEUS, KOPERGIETERY, CAMPO, d e t h e a t e r m a k e r en workspacebrussels gebruiken een bijzondere schrijfwijze voor hun naam die we hier meegeven. Voor de eenvoud zullen we deze in het vervolg van de tekst telkens als Fabuleus, Kopergietry, Campo, detheatermaker en WorkSpace Brussels neerschrijven.
- 2 <http://www.amsterdam.nl/gemeente/organisatie-diensten/bureau-broedplaatsen/ontstaan-organisatie/>
- 3 Onthaal Klassen Anderstalige Nieuwkomers
- 4 Buitengewoon Secundair Onderwijs
- 5 Kunstbende is een multidisciplinaire wedstrijd in kunst voor jongeren van 13 tot 19 jaar uit heel Vlaanderen. Het is een initiatief van het Antwerpse kunstencentrum Villanella.

BIJLAGE - BELEIDSCONTEXT



Waar deze publicatie vertrekt vanuit concrete praktijkvoorbeelden, schetsten we hier het regelgevend kader waarbinnen de onderzochte artistieke en culturele praktijken kaderen. De onderzochte cases worden in de tekst gesitueerd. De tekst zal noch een analyse, noch een evaluatie van de cultuurpolitiek maken, dan wel de huidige cultuurpolitieke structuren en regelgeving verduidelijken. Naast het beleidsdomein cultuur hebben we daarbij aandacht voor de domeinen jeugd en onderwijs, daar waar deze invloed hebben op het artistieke en culturele leven in België.

Gezien de focus van de publicatie op praktijken binnen de podiumkunstensector, zullen we ons hier tot deze sector beperken.¹ We gaan daarenboven enkel in op de regelgevende decretale kaders waaronder de cases uit het onderzoek vallen. De tekst is bijgevolg niet exhaustief, maar schetst de regelgevende ‘biotoop’ van de onderzochte organisaties. Daar cultuur (net als jeugd en onderwijs) in hoofdzaak gesubsidieerd wordt op gemeenschapsniveau, behandelen we in de twee eerste hoofdstukken de regelgeving van de Vlaamse Gemeenschap en die van de Franse Gemeenschap. Ook het tweetalige Brussels Hoofdstedelijk Gewest – waar zowel de Vlaamse Gemeenschap als de Franse Gemeenschap bevoegd is, elk voor de eigen taalgemeenschap – wordt besproken, daar waar de regelgeving van de gemeenschappen in Brussel wijzigingen ondervindt. In een laatste hoofdstuk kaderen we de positie en invulling van de thema’s interculturaliteit, culturele diversiteit en participatie binnen het cultuurbeleid van beide gemeenschappen.

GEN2020², dat projectsubsidies krijgt van het Federaal Impulsfonds Migranten (FIM) en de stad Mechelen, en de Hakims of Comedy, die er bewust voor kiezen om enkel met projectmiddelen te werken, zijn decretaal niet verankerd binnen de cultuur-, jeugd- of

onderwijssector. GEN2020 is als project wel ingebed in 't Arsenaal, dat als theaterorganisatie gesubsidieerd wordt binnen het Kunstendecreet.

1. PODIUMKUNSTENBELEID

a. VAN DE VLAAMSE GEMEENSCHAP

I. CULTUURBELEID

Voor de beleidsperiode 2004-2009 was Vlaams minister Bert Anciaux bevoegd voor cultuur, en toen eveneens minister voor de beleidsdomeinen jeugd, sport, media en Brussel. In zijn legislatuur vonden enkele hervormingen plaats die de structuur van het huidige culturele landschap tekenen. Onder het vernieuwingsproject Beter Bestuurlijk Beleid (BBB) van de Vlaamse overheid werden de domeinen cultuur, jeugd, sport en media geclusterd onder één beleidsdomein, afgekort CJSM. Ondanks deze clustering en de bedoeling om deze domeinen te laten samenkomen onder één minister, valt in de huidige beleidsperiode 2009-2014 elk beleidsveld onder de bevoegdheid van een andere minister. Zelf realiseerde minister Anciaux de totstandkoming van het Kunstendecreet, dat verschillende kunstdisciplines clustert onder één decreet.

Voor de beleidsperiode 2009-2014 zijn de bevoegdheden voor cultuur, jeugd en Brussel terug te vinden bij twee ministers: Vlaams minister van Onderwijs, Jeugd, Gelijke Kansen en Brussel, Pascal Smet, en Vlaams minister van Leefmilieu, Natuur en Cultuur, Joke Schauvliege.

We bespreken hieronder de decreten waarbinnen de cases uit het onderzoek subsidies krijgen. Het Erfgoeddecreet, het Topstukkendecreet³, het decreet Sociaal-Cultureel Volwassenenwerk⁴, het Amateurkunstendecreet en het Circusdecreet⁵ komen bijgevolg niet aan bod.

II. HET KUNSTENDECREET

Het Kunstendecreet ontstond in 2004 onder de legislatuur van toenmalig Vlaams minister van Cultuur, Jeugd, Sport en Brussel, Bert Anciaux. Met het decreet werden verschillende kunstdisciplines van één uniforme subsidieregeling voorzien. Het decreet richt zich tot organisaties en kunstenaars die actief zijn in volgende sectoren of mengvormen daarvan: theater, muziektheater, dans, kunstencentra⁶, werkplaatsen*, kunsteducatie*, muziek, audiovisuele kunsten, sociaal-artistiek*, architectuur en vormgeving⁷, beeldende kunsten, en nieuwe media. Ook de steunpunten* en de instellingen van de Vlaamse Gemeenschap werkzaam op deze disciplines worden via dit decreet gesubsidieerd. Uitzonderingen zijn literatuur en film: die behoren tot de bevoegdheid van respectievelijk het Vlaams Fonds voor de Letteren en het Vlaams Audiovisueel Fonds.

Binnen het Kunstendecreet krijgen bij 'De Vieze Gasten en de deelwerking Kopspel vzw van kunstZ middelen als sociaal-artistieke werking; Recyclart, Campo en STUK als multidisciplinaire organisaties met een erkenning als Kunstencentrum; WorkSpace Brussels als multidisciplinaire organisatie met een erkenning als werkplaats; detheatermaker als organisatie onder de discipline theater met een erkenning als werkplaats. Fabuleus en Kopergieterij worden erkend als organisatie onder de discipline theater.

Het Kunstendecreet formuleert criteria aan de hand waarvan de aanvragen worden beoordeeld. De beoordeling van de aanvragen gebeurt door de beoordelingscommissies⁸, die voor een specifieke discipline een inhoudelijk, artistiek advies geven, en door de administratie, die zakelijk advies geeft. Deze twee instanties schrijven een – niet bindend – advies uit aan de minister van Cultuur. In een tweede fase neemt de minister een definitieve beslissing, waarbij zij/hij de keuze heeft om de adviezen van de commissies al dan niet te volgen.

Organisaties kunnen via dit decreet project- of werkingsubsidies aanvragen. Projectsubsidies ondersteunen organisaties die een in tijd en opzet afgebakend project wensen te realiseren. Organisaties die al werkingsubsidies ontvangen, kunnen geen projectsubsidies aanvragen. Daarnaast zijn er binnen het Kunstendecreet ook instrumenten om individuele kunstenaars te ondersteunen. Waar voordien enkel beeldende kunstenaars beurzen konden aanvragen, kunnen sinds het Kunstendecreet individuele kunstenaars van alle binnen het Kunstendecreet erkende disciplines beurzen verkrijgen. Naast beurzen kunnen individuele kunstenaars ook projectmiddelen aanvragen. Het Kunstendecreet heeft bovendien de administratieve lasten voor de kunstenaar verminderd, doordat zij niet langer verplicht zijn om een vzw op te richten om beurzen of projectmiddelen aan te vragen.

III. EEN NIEUW KUNSTENDECREET

In 2013 wordt een nieuw Kunstendecreet geschreven en gestemd in het Vlaams Parlement. De belangrijkste veranderingen, in het licht van bovenstaande beschrijvingen en voor de organisaties die we bestudeerden, zijn de volgende. Organisaties en projecten zullen zich in de toekomst niet meer moeten identificeren in termen van hun organisatievorm of -type (kunstencentrum, werkplaats, organisatie voor dans...), maar in termen van de combinatie van de functie(s) die ze vervullen in de sector en de discipline(s) waarin ze opereren. Als mogelijke functies bepaalt het decreet: ontwikkeling, productie, presentatie, participatie en reflectie. Structurele werkingsubsidies zullen voortaan een looptijd hebben van vijf jaar, parallel aan de legislatuur van het Vlaamse Parlement. Waar projecten vandaag volgens het decreet een maximumduur van één jaar kennen, zullen gesubsidieerde projecten in de toekomst tot maximum drie jaar kunnen duren. Ook het beoordelingsstelsel wordt aangepast. Waar eerder in het Kunstendecreet een lijst beoordelingscriteria van toepassing was op het geheel van de organisatie, worden de kwaliteitscriteria in het nieuwe decreet specifiek geformuleerd per functie. Ook wordt geen beoordelingscom-

missie meer samengesteld voor een periode van vier jaar per discipline of werkvorm, maar zal per subsidieronde een groep beoordelaars samengeroepen worden uit een ruimere pool van beoordelaars. Daarbij zal telkens gezocht worden naar een goeie match tussen het profiel van de beoordelaars en van de indieners, in termen van de functies en disciplines waarin men thuis is.

IV. HET DECREET LOKAAL CULTUURBELEID

Het nieuwe decreet Lokaal Cultuurbeleid van 2012 bouwt verder op de basisidee van het decreet van 2001, en geeft gemeenten de kans een kwalitatief cultuurbeleid op maat van hun gemeente te ontwikkelen met middelen vanuit Vlaanderen. Het ontstaan van het decreet Lokaal Cultuurbeleid in 2001, en de vernieuwing ervan in 2012, kaderen binnen het toenemend belang dat de Vlaamse overheid hecht aan het lokale beleidsniveau en de daarmee gepaard gaande decentralisatie van bevoegdheden. Gemeenten kunnen in aanmerking komen voor subsidiëring, als ze via hun gemeentelijk cultuurbeleid (opgenomen in de strategische meerjarenplanning van de gemeente) een aantal Vlaamse beleidsprioriteiten inzake lokaal cultuurbeleid lokaal vertalen. Daarnaast zijn er ook enkele randvoorwaarden, zoals het voeren van een ondersteuningsbeleid voor verenigingen en het beschikken over een minimale culturele infrastructuur (met een beheersorgaan). Het decreet voorziet drie subsidiestromen, één per Vlaamse beleidsprioriteit. Zo kan een gemeente een subsidie verkrijgen voor het voeren van een kwalitatief en duurzaam gemeentelijk cultuurbeleid, voor de openbare bibliotheek, en (als de gemeente voorkomt op de lijst van steden en gemeenten die als bijlage bij het decreet is gevoegd) voor een cultuurcentrum. De gemeente kan hiervoor alleen te werk gaan, dan wel in een samenwerkingsverband met een of meer andere gemeenten.

Ook Brusselse gemeenten kunnen middelen krijgen van Vlaanderen om een Nederlandstalig lokaal cultuurbeleid uit te bouwen. Ze moeten hiertoe (nog steeds) een apart cultuurbeleidsplan indienen waarin ze invulling geven aan de Vlaamse beleidsprioriteiten voor lokaal cultuurbeleid, en onder andere over een cultuurbeleidscoördinator en een Nederlandstalige openbare bibliotheek beschikken.

Locus is het steunpunt voor het lokaal cultuurbeleid in Vlaanderen. Het ondersteunt de gemeenten bij de invulling van de Vlaamse beleidsprioriteiten, met het oog op de uitbouw van een kwalitatief en duurzaam gemeentelijk cultuurbeleid. De invulling van het lokaal cultuurbeleid binnen de strategische meerjarenplanning en de ondersteuning van de werking van cultuurcentra, openbare bibliotheken, gemeenschapscentra, lokale culturele professionals en adviesorganen voor cultuur staan daarbij centraal.

Na de verkiezingen in 2012 stelde elke Brusselse gemeente voor het eerst een Vlaamse schepen aan. Het decreet Lokaal Cultuurbeleid biedt hen een hefboom om een betekenisvol Nederlandstalig lokaal cultuurbeleid te kunnen voeren. De Franse Gemeenschap komt minder tussen op lokaal niveau. Er kunnen wel middelen verkregen worden voor de

uitbouw van een cultuurcentrum.⁹ In Brusselse gemeenten kunnen zo twee cultuurdiensten – aangestuurd door twee verschillende schepenen – ontstaan die, al dan niet, samen een cultuurbeleid voeren.

V. CULTUURBELEID IN DE JEUGDSECTOR

Organisaties die culturele en artistieke activiteiten opzetten met en voor kinderen en jongeren bouwen een brug tussen twee beleidsdomeinen: jeugd en cultuur. Op beleidsniveau betekent dit dat zij enerzijds vanuit cultuur – denken we aan het in het vorige hoofdstuk besproken decreet Lokaal Cultuurbeleid en de werkvelden kunsteducatie en sociaal-artistiek werk binnen het Kunstendecreet – of anderzijds vanuit jeugd kunnen worden erkend en gesubsidieerd. Het gaat hier om een *of/of* verhaal, aangezien subsidiëring vanuit beide beleidsdomeinen – ondanks de clustering van de beleidsdomeinen CJSJM – niet mogelijk is. Ter ondersteuning van de jeugdsector vormen het Steunpunt Jeugd, de Vlaamse Jeugdraad en VIP Jeugd sinds januari 2013 samen De Ambrassade. We bespreken hieronder de decreten binnen het beleidsdomein jeugd waarin kunst en cultuur een plaats krijgen.

In het decreet houdende het voeren van een Vlaams jeugd- en kinderrechtenbeleid komen **cultuureducatieve verenigingen** in aanmerking voor subsidies. In het gewijzigde decreet dat in januari 2013 in werking trad, wordt van een cultuureducatieve vereniging verwacht dat ze de artistieke creativiteit van de jeugd stimuleert en de jeugd de taal van de kunsten leert begrijpen en gebruiken.

Daarnaast is er het decreet houdende de ondersteuning en stimulering van het lokaal jeugdbeleid en de bepaling van het provinciaal jeugdbeleid. Op basis van dat decreet verleent de Vlaamse overheid subsidies aan Vlaamse gemeenten¹⁰ voor de uitvoering van een of meer Vlaamse **beleidsprioriteiten** binnen hun jeugdbeleid. Zowel voor de periode 2011-2013 als voor 2014-2019 werd **jeugdcultuur** als een prioriteit naar voren geschoven. Op die manier wil de overheid jeugdwerkingen, amateurkunstenorganisaties, werkingen voor maatschappelijk kwetsbare kinderen en jongeren en allochtone zelforganisaties stimuleren om de artistieke, expressieve uitingsvormen van kinderen en jongeren te ondersteunen en te ontwikkelen. De Vlaamse overheid vraagt dat de organisaties daartoe ook aansluiting zoeken bij andere beleidsdomeinen zoals cultuur (o.a. CC's, GC's, bibliotheken), onderwijs (o.a. DKO) en sociale zaken (o.a. OCMW's, buurtwerk).

Yawar is werkzaam als deelwerking van de vzw Gigos, een werking voor maatschappelijk kwetsbare jeugd op lokaal niveau die voor zijn werking middelen krijgt vanuit het jeugdbeleid van de stad Genk. De stad krijgt die middelen op zijn beurt van de Vlaamse Gemeenschap, volgens hetzelfde principe als het Lokaal Cultuurbeleid, hier dan met een focus op het ondersteuning van werkingen met maatschappelijk kwetsbare kinderen en jongeren.

VI. CULTURBELEID IN HET ONDERWIJS

Ook binnen het (leerplicht)onderwijs krijgen kunst en cultuur een plaats. Voor wat het basis- en secundair onderwijs betreft, worden kunst- en cultuureducatie opgenomen in de ontwikkelingsdoelen en eindtermen. Dat zijn door de overheid vastgelegde minimumdoelen die een leerling moet bereiken bij het afstuderen. De overheid formuleert geen verplichtingen over te gebruiken didactische methoden om die doelen te bereiken, wat de onderwijsinstellingen een grote autonomie geeft voor de invulling van de eindtermen. De leerplannen, opgesteld per onderwijsnet, geven wel al gedetailleerdere inhoudelijke richtlijnen.

In het **basisonderwijs** is **Muzische opvoeding** opgenomen als een van de leergebieden, naast onder andere Nederlands en Wiskunde. Doelstelling is de kinderen een basisvorming (en dus geen specialisatie in een bepaalde kunstvorm) te geven binnen de domeinen beeld, muziek, drama, beweging en media. Voor het **secundair onderwijs** worden binnen de eindtermen een aantal sleutelvaardigheden geformuleerd die op het einde van het curriculum moeten zijn bereikt. Scholen bepalen zelf hoe ze de sleutelvaardigheden concretiseren en uitwerken. Kunst- en cultuureducatie krijgen expliciet een plaats binnen de sleutelvaardigheden 'esthetische bekwaamheid en mediawijsheid', en in 'context socio-culturele samenleving'. De invulling gebeurt in de vakgebonden lessen en in vakoverschrijdende initiatieven of projecten – al dan niet in samenwerking met een externe partner zoals culturele centra, musea, kunstenaars, kunst- en cultuureducatieve organisaties, enzovoort. CANON Cultuurcel is de cel van het ministerie van Onderwijs die hierbij ondersteuning biedt. Ze stelt daartoe enerzijds haar expertise en anderzijds financiële middelen ter beschikking van de scholen.

In het secundair onderwijs kan men naast het algemene, technische of beroepssecundair onderwijs¹¹ kiezen voor het **secundair kunstonderwijs** (KSO). Het KSO is georganiseerd per discipline: podiumkunsten, beeldende en audiovisuele kunsten, dans, musical, muziek en architectuur. In het **hoger onderwijs** kan een student met een diploma secundair onderwijs voor een kunstopleiding kiezen. De leerlingen moeten daarvoor eerst slagen voor een toelatingsproef. In Vlaanderen kan men voor opleidingen binnen de podiumkunsten terecht bij de Erasmushogeschool – afdeling RITS (Brussel), P.A.R.T.S., het Lemmensinstituut (Leuven), KASK (Gent), het Koninklijk Conservatorium van de Artesis Hogeschool (Antwerpen) en A.pass (Brussel).

Naast het leerplichtonderwijs kan men ook binnen het **deeltijds kunstonderwijs**, afgekort DKO, artistiek aan de slag. Het DKO is 'aanvullend' onderwijs voor jongeren en volwassenen die hier vrijwillig aan deelnemen. Het DKO biedt artistieke vorming binnen vier studierichtingen: beeldende kunst, muziek, woordkunst en dans. Vanuit de vaststelling dat de regelgeving en decretale kaders voor het DKO onoverzichtelijk zijn en het DKO daardoor niet flexibel genoeg is om de evolutie van het kunstenlandschap te volgen, wordt momenteel gewerkt aan een hervorming van het DKO.¹² Om leerkrachten, directeurs, pedagogische begeleiders en lerarenopleiders de kans te geven zich voor te bereiden op deze hervormingen, gaan in september 2012 een aantal pilootprojecten van start, die de hervormingen die op til zijn, zullen toetsen aan de praktijk.

Cultuureducatie krijgt dus aandacht binnen zowel cultuur, als jeugd en onderwijs. Vanuit die vaststelling ondertekenden de Vlaamse ministers Joke Schauvliege en Pascal Smet in 2012 de **conceptnota ‘Groeien in cultuur’**, waarin ze een gedeelde visie, missie en doelstellingen uitwerken omtrent de ontwikkeling van creatief talent van kinderen en jongeren. Met deze nota willen de ministers de stap zetten naar een meer structurele samenwerking tussen Cultuur, Jeugd en Onderwijs op het vlak van cultuureducatie. De complementaire nota **‘Doorgroeien in cultuur’** focust op 18+’ers en de samenwerking afstemming en doorstroming tussen het deeltijds kunstonderwijs en de amateurkunsten-sector.

b. VAN DE FRANSE GEMEENSCHAP

I. ADMINISTRATIEVE ORGANISATIE VAN HET CULTURBELEID DOOR DE ADMINISTRATION GÉNÉRALE DE LA CULTURE

Het beleidsdomein cultuur¹³ wordt organisatorisch opgedeeld in vijf departementen: podiumkunsten, literatuur, jeugd en *éducation permanente*, erfgoed en beeldende kunsten en tenslotte een departement inspectie. Organisaties en projecten die een interdisciplinaire of intersectoriële werking opzetten kunnen terecht bij enkele instanties die niet opereren onder een van de vijf disciplinespecifieke departementen.

Voor de beleidsperiode 2009-2014 is minister van Cultuur, Media, Gezondheid en Gelijke Kansen, Fadila Laanan, na haar eerste ambtstermijn als minister van Cultuur van 2004 tot 2009, voor de tweede maal bevoegd voor het beleidsdomein cultuur. Evelyne Huytebroeck, minister voor Jeugd, Hulp aan Jeugd, Adoptie en Hulp aan Gedetineerden, is bevoegd voor het volledige jeugdbeleid. Binnen het beleidsdomein cultuur strekt deze bevoegdheid zich ook uit over jeugdorganisaties en jeugdhuizen, die administratief onder het departement jeugd en *éducation permanente* vallen. Beide ministers krijgen voor hun beslissingen advies van verschillende adviesorganen¹⁴, georganiseerd per thema, en van de administratie. Deze adviseren de minister over beslissingen tot subsidiëring en erkenning enerzijds en anderzijds over de decretale en reglementaire ontwikkelingen. Organisaties kunnen een meerjarige subsidiëring aanvragen door een *contrat-programme* of *convention* af te sluiten met de bevoegde minister. De inhoud (missie en opdracht, duur en budget) van deze *contrats-programme* en *conventions* wordt per organisatie onderhandeld tussen de bevoegde minister en de desbetreffende organisatie. Daarnaast is het ook mogelijk om projectsubsidies aan te vragen en kunnen binnen sommige disciplines ook individuele kunstenaars gesubsidieerd worden via beurzen.

We structureren de belangrijkste decreten volgens de organisatorische opdeling: podiumkunsten, jeugd en *éducation permanente* en de decreten en instanties met een intersectorieel of interdisciplinair karakter.

II. PODIUMKUNSTEN

De erkenning en subsidiëring van organisaties werkzaam binnen de podiumkunsten gebeurt op basis van het Decreet van 10 april 2003 houdende de erkenning en subsidiëring van de professionele podiumkunstensector. Enkel de subsidiëring van kinder- en jongerentheater valt onder een ander decreet, namelijk het Decreet kinder- en jongerentheater van 1994.

Organisaties kunnen erkend worden binnen de **afdeling theater, klassieke en hedendaagse muziek, niet-klassieke muziek**¹⁵, **dans** en tot slot **circuskunsten, kermiskunsten en straatkunst**. Onder de afdeling theater valt het theater voor volwassenen, het theater voor kinderen en jongeren, het semiprofessioneel theater, het amateurkunstentheater en het Actietheater*. Het is onder deze laatste categorie dat Brocoli Théâtre gesubsidieerd wordt. Onder podiumkunsten is er daarnaast een specifiek adviesorgaan ‘*aides aux projets théâtraux*’ dat kansen creëert voor beginnende kunstenaars. Tot slot is er voor discipline-overschrijdende projecten binnen de podiumkunsten de **afdeling interdisciplinaire projecten**. Organisaties of projecten die over de grenzen van de podiumkunsten heen werken, vallen onder de bevoegdheid van de pluridisciplinaire en intersectoriële dienst (zie verder).

In tegenstelling tot het Vlaamse cultuurbeleid worden binnen de podiumkunsten geen aparte categorieën voorzien voor steunpunten en werkplaatsen. Culturele instellingen kunnen daarentegen wel middelen krijgen als zij een dergelijke functie uitbouwen, al dan niet naast een creatie- of presentatiefunctie. Een erkenning als *résidence d'artiste* kan enkel binnen de podiumkunsten, de beeldende kunsten of als cultuurcentrum. Voorbeelden zijn Contredanse, dat een steunpuntfunctie opneemt voor dans, of L'L, erkend als *résidence d'artiste*.

III. JEUGD EN ÉDUCATION PERMANENTE

In tegenstelling tot de andere departementen vallen onder Jeugd en *éducation permanente* organisaties die niet specifiek op een of meerdere artistieke disciplines, noch op creatie of presentatie werken. Aangezien in het onderzoek geen cases zijn opgenomen die onder de afdeling Jeugd gesubsidieerd worden, gaan we hier enkel in op de afdeling *éducation permanente*.*

Het decreet van 17 juli 2003 regelt de erkenning en subsidiëring van organisaties die ‘acties ontwikkelen in het veld van de *éducation permanente*’. Education permanente is een visie, een werkmethode, volgens dewelke een organisatie kan werken, eerder dan een structurele realiteit.¹⁶ Basisidee is het stimuleren van de actieve participatie van, voor en met iedereen. Het begrip cultuur wordt onder dit departement gedefinieerd in de brede zin van het woord als ‘de culturele en sociale ontwikkeling van personen tot actieve burgers’. Artistieke ontwikkeling is daarbij één aspect, maar niet noodzakelijk de focus van alle onder dit departement gesubsidieerde en erkende organisaties. Lezarts Urbains wordt erkend en gesubsidieerd onder dit decreet.

Onder dit decreet wordt ook Culture et Démocratie gesubsidieerd, dat een netwerk- en onderzoeksfunctie op zich neemt, vergelijkbaar met de functie die Dēmos opnam toen het nog opereerde onder de naam Kunst en Democratie. Culture et Démocratie bundelt en verspreidt de kennis en expertise van haar leden rond de thema's cultuur en gevangenis, cultuur en onderwijs, kunst en gezondheidszorg, cultuur en sociaal werk en cultuur en interculturaliteit.

IV. INTERDISCIPLINAIR EN INTERSECTORIEEL

Voor interdisciplinaire, intersectoriële en vernieuwende praktijken (bijvoorbeeld de digitale kunsten) bieden de departementen gericht op een specifieke discipline, publiek of doelstelling geen geschikt kader. Organisaties en projecten die werken in en met verschillende culturele sectoren – zoals podiumkunsten, beeldende kunsten, jeugd... – kunnen een dossier indienen bij de *Commission Pluridisciplinaire et Intersectorielle de la Culture* (COPIC). Dit adviesorgaan bekijkt de mogelijkheid om een organisatie te subsidiëren vanuit verschillende departementen. Espace Magh krijgt op die manier middelen vanuit de afdeling *Affaires générales*, podiumkunsten en jeugd en *éducation permanente*. Recyclart wordt erkend vanuit de afdeling *Affaires générales*.

Het decreet 'betreffende de voorwaarden tot erkenning en subsidiëring van cultuurcentra' van 1992 biedt het kader waarbinnen het adviesorgaan cultuurcentra een beoordeling kan uitspreken over alle nieuwe erkenningsaanvragen en over elk geschil tussen een erkende speler en de administratie. Tot slot dienen we in dit kader nog het *Observatoire des Politiques Culturelles* (OPC) te vermelden. De rol van het OPC is een onderzoeksfunctie op te nemen voor de cultuursector. Het OPC is een dienst van de regering van de Franse Gemeenschap.

V. PLAATS VAN CULTUUR- EN KUNSTEDUCATIE IN HET ONDERWIJS

Voor de beleidsperiode 2009-2014 was minister Marie-Dominique Simonet bevoegd voor leerplichtonderwijs en *promotion sociale*, tot haar ambt in juni 2013 werd overgenomen door Marie-Martine Schyns. De missies van het basis- en secundair onderwijs worden geformuleerd in het decreet 'Missions' van 1997. Wat kunst- en cultuureducatie betreft worden de doelstellingen expressie, overdracht van cultureel erfgoed, creativiteit en participatie aan culturele activiteiten omschreven, maar niet opgenomen in de eindtermen. In het basisonderwijs zijn de programma's rond kunsteducatie ambitieus (muziek, beeldende kunsten, lichaamsexpressie), maar deze ambitie vertaalt zich niet altijd in de concrete uitvoering ervan. In het secundair onderwijs wordt in de eerste graad een wekelijkse lesperiode plastische en muzische opvoeding georganiseerd. In de tweede en derde graad is het een keuzevak en is niet elke school en/of richting verplicht dit aan te bieden.

In 2006 werd het decreet ter uitvoering, bevordering en ondersteuning van de samenwerking tussen Cultuur en Onderwijs, kortweg het decreet Cultuur-Onderwijs, goedge-

keurd. Doel van het decreet is enerzijds het initiëren en faciliteren van lange- en kortetermijnsamenwerkingen tussen de onderwijssector¹⁷ en de culturele sector en anderzijds het ondersteunen van culturele en artistieke activiteiten binnen de schoolmuren, gesubsidieerd door de Franse Gemeenschap. De Cel Cultuur-Onderwijs is de afdeling die belast is met de uitvoering van deze opdracht en het verdelen van de middelen via een projectoproep. De overheid kan binnen dit decreet daarnaast partnerschappen aangaan met culturele instellingen om hun pedagogische expertise ter beschikking te stellen van de Franse Gemeenschap. Voor het Brussels Hoofdstedelijk Gewest werkte de COCOF ter uitvoering van het decreet Cultuur-Onderwijs de subsidielijn *La culture a de la classe* uit. Dit programma financiert, na projectoproepen, de creatiemogelijkheden gericht op literatuur, kunst, wetenschap, cultuur en burgerschap.

In het hoger onderwijs zijn er zestien scholen van het korte of lange type binnen beeldende kunst en architectuur, muziek, theater en spreekvaardigheid; podiumkunsten, film, radio, tv en communicatie. Buiten het leerplichtonderwijs is er daarnaast nog het Deeltijds Kunstonderwijs (ESAHR - *Enseignement artistique à horaire réduit*), dat georganiseerd wordt via het decreet van 2 juni 1998. Het Deeltijds Kunstonderwijs telt 112 instellingen in de Franse Gemeenschap. Ze zijn beter gekend als de *academies*. De lessen die er worden aangeboden vallen onder vier artistieke domeinen: dans, spraakkunst en theater, muziek en beeldende kunsten, visuele kunsten en l'espace.

2. INTERCULTURALITEIT, CULTURELE DIVERSITEIT EN PARTICIPATIE

De toenemende diversiteit van de samenleving is een realiteit die ook op beleidsniveau aanpassingen vraagt. Thema's als 'interculturaliteit', 'culturele diversiteit' en 'participatie' werden daartoe de voorbije decennia geïntroduceerd. Ook binnen het cultuurbeleid van de Vlaamse en Franse Gemeenschap is deze evolutie – zij het op verschillende wijze – zichtbaar.

a. IN VLAANDEREN

Als reactie op de sterke electorale opkomst van het Vlaams Blok (1988-1991) werd integratie in de Vlaamse Gemeenschap prominent op de agenda geplaatst.¹⁸ De gevolgen van deze reactie zijn vandaag nog zichtbaar: interculturalisering, diversiteit en participatie worden opgenomen als aandachtspunten in het beleid, en dat is niet anders voor het cul-

tuurbeleid. Goede voorbeelden daarvan zijn het Actieplan Interculturalisering van, voor en door cultuur, jeugdwerk en sport (2006-2009) van minister Bert Anciaux, toenmalig minister van Cultuur, en het daaruit voortkomende Participatiedecreet.

I. HET ACTIEPLAN INTERCULTURALISERING

Het Actieplan ligt aan de basis van de verankering van het begrip ‘interculturaliteit’ in de culturele sector met de implementering van het beoordelingscriterium ‘de concretisering van de interculturaliteit op het vlak van programmering, participatie, personeelsbeleid en bestuur’ in het decreet Lokaal Cultuurbeleid (13 juli 2001), het Kunstendecreet, het decreet Sociaal-Cultureel Volwassenenwerk en het Participatiedecreet (2008). Dat impliceert dat sinds de beleidsperiode 2008-2009 organisaties en kunstenaars die subsidies aanvragen via deze decreten door de beoordelingscommissies ook op hun interculturele werking beoordeeld (moeten) worden. Het Actieplan formuleerde daarnaast ook quota voor personeel, bestuurs- en overheidsorganen, en de opstart van een kenniscentrum Interculturaliteit.

Het is dankzij het Actieplan dat de term interculturaliteit werd geïntroduceerd in de kunstensector en zo voor het eerst onder de aandacht werd gebracht. Naast die verwezenlijking werden met de evaluatie van het Actieplan ook heel wat kritische opmerkingen geformuleerd. De invoering van het beoordelingscriterium interculturaliteit en de quota, zo werd gesteld, bleven een formele aangelegenheid: in de praktijk brachten ze niet veel verandering teweeg. Het begrip interculturaliteit kreeg weinig concrete invulling op basis waarvan de beoordelingscommissies hun beoordeling konden uitvoeren, waardoor het nieuwe beoordelingscriterium niet veel invloed heeft op de beslissingen van de beoordelingscommissies. Bovendien moeten organisaties hun werking rond en aandacht voor interculturaliteit in een apart luik binnen hun subsidiedossier toelichten. Een verregaande herstructurering of herdenking van de organisatie werd op die manier niet gestimuleerd.

II. PARTICIPATIEDECREET

Het Participatiedecreet – voluit het Decreet houdende flankerende en stimulerende maatregelen ter bevordering van de participatie in cultuur, jeugdwerk en sport – wil de participatie bevorderen van een aantal specifieke doelgroepen die niet, zelden of moeilijker participeren. Personen in armoede, gedetineerden, personen met een handicap, mensen van etnisch-cultureel diverse afkomst en gezinnen met jonge kinderen zijn de doelgroepen waarvoor het Participatiedecreet extra aandacht vraagt. Deze uitgesproken doelgroepenbenadering is typisch Vlaams. Het decreet werkt aanvullend en ondersteunend voor de sectorale decreten. Cultuur-, jeugd- en sportorganisaties kunnen via dit decreet (extra) middelen aanvragen voor hun werking rond specifieke doelgroepen en het bevorderen van participatie.

Het decreet geeft structurele en projectmatige ondersteuning aan initiatieven gericht op de participatie van een breed publiek, of op de toeleiding van een specifieke doel-

groep. Met de opname van ‘mensen van etnisch-cultureel diverse afkomst’ in het lijstje van doelgroepen worden organisaties en projecten aangemoedigd om hun werking ook naar deze doelgroep te profileren. Binnen het Participatiedecreet werd het sectoroverschrijdend kenniscentrum Dēmos opgericht, dat inzet op de vernieuwing en uitdieping van de participatie van kansengroepen aan cultuur, jeugd en sport.

III. BELEIDSNOTA 2009-2014

In haar beleidsnota voor 2009-2014 neemt minister Joke Schauvliege participatie en diversiteit op als een van haar zeven strategische doelstellingen. De beleidslijn wordt op die manier een van de zeven thema’s binnen het Cultuurforum 2020.¹⁹ Op basis van de eerste resultaten van het Cultuurforum besliste de minister in 2011 om een initiatief op te zetten waarbij culturele instellingen een ‘engagementsverklaring etnisch-culturele diversiteit’ kunnen ondertekenen.

b. IN DE FRANSE GEMEENSCHAP

Aan Franstalige zijde kenden de extreem rechtse partijen geen grote verkiezingsoverwinningen. De noodzaak om een politiek ‘anti-rechts’ discours te ontwikkelen, waarbij sterk de focus wordt gelegd op culturele verschillen, drong zich er dan ook niet op.²⁰ In de Franse Gemeenschap gaat men ervan uit dat het expliciet benoemen van bepaalde doelgroepen of het voorbehouden van een welbepaalde behandeling voor doelgroepen alleen maar de culturele verschillen en de kloof tussen de verschillende gemeenschappen in stand houdt. De begrippen sociale cohesie, sociale integratie en diversiteit vertrekken vanuit de visie dat de ontwikkeling van iedere persoon in zijn totaliteit bekeken en ondersteund moet worden. Een persoon is steeds een samenloop van sociale, culturele en economische factoren, die onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Bijgevolg viel de term interculturaliteit zelden in het cultuurbeleid, al komt daar de laatste jaren wel verandering in. Voorbeeld is CBAI (*Centre Bruxellois d’Action Interculturelle*), werkzaam onder het departement Jeugd en *éducation permanente*. De organisatie zet specifiek in op de ondersteuning van Brusselse organisaties bij hun interculturele acties. Ze geven vormingen, begeleidingen op maat, organiseren projecten en informeren de sector.

De visie op het bevorderen van de sociale cohesie en de participatie aan cultuur is doorheen de jaren geëvolueerd. In de jaren 60 werd in eerste instantie ingezet op een brede toegankelijkheid van het bestaande aanbod, vanuit de idee van cultuur voor iedereen of de democratisering van cultuur. Later werd op deze visie gereageerd met het concept ‘cultuurdemocratie’, waarbij vertrokken werd van de idee dat naast cultuur voor iedereen er ook moest worden ingezet op ‘cultuur van iedereen en door iedereen’. Gesteld wordt dat toegang hebben tot cultuur enkel begrepen kan worden als actieve participatie van iedereen, waarbij rekening moet worden gehouden met de eigen cultuur. Sinds de Franse

Gemeenschap in 1970 de bevoegdheid kreeg om haar eigen cultuurbeleid te bepalen, werd cultuurdemocratie toegewezen aan de organisaties gesubsidieerd onder *éducation permanente*.

Het is minister Fadila Laanan, zelf van niet-westerse origine, die interculturaliteit op de agenda plaatste. Zo besteedde ze veel aandacht en middelen aan de organisatie van '50 jaar Marokkaanse immigratie'. Daarnaast werd met de heroriëntering van het cultuurbeleid met de *Etats Généraux de la Culture*²¹ (2005) diversifiëring en interculturalisering niet meer enkel toegeschreven aan organisaties gesubsidieerd onder *éducation permanente*, maar opgenomen in de doelstelling van het bredere culturele veld: "De heroriëntering van het cultuurbeleid richt zich op één groot doel: emancipatie. Het cultuurbeleid moet inzetten op het garanderen van diversiteit en toegankelijkheid. Om dat te bereiken worden zes basisprincipes vastgelegd: transversaliteit, kwaliteit, gelijkheid, interculturaliteit, participatie en samenhang." Zo worden gesubsidieerde theaters sinds 2005 verplicht deze heroriëntering op te nemen in hun missie en worden kunstinstellingen sterk aangeraden samen te werken met Article 27.²² Dat de term interculturaliteit steeds meer valt binnen het beleid van de Franse Gemeenschap betekent niet dat zij de idee van sociale cohesie en integratie en het belang van de koppeling met economische en sociale factoren loslaten en de voorkeur geven aan doelgroepgericht werken. Met betrekking tot interculturaliteit formuleert Fadila Laanan in de EGC namelijk: "Sommige projecten specifiek gericht op de migrantenbevolking verhogen de stigmatisering van die publieken. Om dit te vermijden moeten die projecten een universeel karakter hebben zodat ze alle publieken kunnen bereiken. De multiculturele realiteit van onze samenleving moet gezien worden als een opportuniteit en een verrijking voor de culturele sector, het publiek en de medewerkers, en er moet bewust rekening mee gehouden worden." Een heel aantal organisaties die onder *éducation permanente* vallen, jeugdorganisaties en bijna alle jeugdhuizen hebben deze visie geïntegreerd in hun praktijkwerking. Enkele van deze organisaties passen deze visie al sinds de jaren 90 toe.

REFERENTIES

- Ministère de la Communauté française, (2004). La culture dans la Communauté française, les politiques culturelles développées par la Direction générale de la Culture. SEFF.
- Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Administration Générale de la Culture, (2013). Focus Culture 2012, faits & tendances. Imprimerie Massoz.
- BKO/RAB, (2013). Cahier - Interact # 1, Actie en reactie rond diversiteit en interculturaliteit in de Brusselse kunstensector. Te raadplegen op <http://www.brusselskunstenoverleg.be/nl/interact/cahiers>.

BKO/RAB, (2013). Cahier - Interact # 3. Bemiddeling, plaats voor cultuur. Cultuurbemiddeling in beweging: context en uitdagingen. Te raadplegen op <http://www.brusselskunstenoverleg.be/nl/interact/cahiers>.

Ministère de la fédération Wallonie-Bruxelles, Service de la jeunesse, (2012). Panorama des politiques de jeunesse en fédération Wallonie-Bruxelles. Les Editions Européennes.

NOTEN

- 1 Een volledig en algemeen overzicht van het cultuurbeleid in België (met aandacht voor Vlaanderen, de Franstalige en de Duitse Gemeenschap) is te vinden in het Compendium for Cultural Policies and Trends in Europe op de website www.culturalpolicies.net/web/belgium.php. De tekst is uitsluitend in het Engels beschikbaar.
- 2 Voor meer uitleg over de vermelde cases, zie voorstellingsfiches in bijlage.
- 3 Meer informatie over het Erfgoeddecreet en het Topstukkendecreet is beschikbaar op www.kunstenenerfgoed.be en op de website van het Vlaams steunpunt voor cultureel erfgoed, www.faronet.be.
- 4 Meer informatie over het decreet Sociaal-cultureel volwassenenwerk is beschikbaar op www.sociaalcultureel.be.
- 5 Meer informatie over het Amateurkunstendecreet en het Circusdecreet is beschikbaar op www.sociaalcultureel.be.
- 6 Termen aangeduid met * worden beschreven in Annex I - Definities
- 7 Gericht op culturele aspecten van deze domeinen, niet de productie van architectuur of vormgeving.
- 8 De beoordelingscommissies architectuur en vormgeving, audiovisuele kunst, beeldende kunst, dans, kunsteducatie, muziek, muziektheater, publicaties, sociaal-artistiek, theater, de beoordelingscommissie multidisciplinaire kunstencentra, werkplaatsen en festivals en de ad-hoccommissie creatieopdrachten. Disciplinegebonden kunstencentra, werkplaatsen en steunpunten dienen hun aanvraag in bij de beoordelingscommissie van de desbetreffende discipline.
- 9 Meer hierover onder het hoofdstuk Podiumkunstenbeleid in de Franse Gemeenschap.
- 10 Voor Brussel gaan die middelen via de Vlaamse Gemeenschapscommissie.
- 11 Afgekort het ASO, TSO en BSO.
- 12 Uit de nota 'Hervorming DKO', op de website www.ond.vlaanderen.be.
- 13 Voor een historische schets van de cultuurpolitiek in de FWB, raadpleeg het tweede tijdschrift (november 2012) van de *Observatoire des Politiques Culturelles*, Repères 'Matières & politiques culturelles (1965 – 1971)', op hun website: www.opc.cfwb.be
In *Communauté Bruxelles-Wallonie. Quelles politiques culturelles* kan u een uitgebreide historische en kritische analyse van de cultuurpolitiek in de FWB lezen, geschreven door Alain de Wasseige.

- 14 Er zijn 34 adviesorganen, onderverdeeld volgens de departementen: Algemene Zaken (3), Podiumkunsten (11), Literatuur (8), jeugd en education permanente (4) en erfgoed en beeldende kunsten (8).
- 15 Rock, wereldmuziek, jazz, hiphop, folk...
- 16 Voor meer uitleg over het ontstaan van de term *éducation permanente*, zie Cahier #3 'Bemiddeling, plaats voor cultuur. Cultuurbemiddeling in beweging: context en uitdagingen'.
- 17 Leerplichtonderwijs en Buitengewoon Onderwijs.
- 18 Ilke Adam, 'Au-delà des modèles nationaux d'intégration? Analyse des politiques d'intégration des personnes issues de l'immigration des entités fédérées belges.' (VUB/ULB, 2010)
- 19 Met het Cultuurforum wil minister Joke Schauvliege het brede cultuurveld samen laten nadenken over hoe het cultuurbeleid er in 2020 zou moeten uitzien in Vlaanderen. Uitgangspunt van het cultuurforum zijn de zeven doelstellingen in de Beleidsnota Cultuur 2009-2014.
- 20 Ilke Adam, 'Au-delà des modèles nationaux d'intégration? Analyse des politiques d'intégration des personnes issues de l'immigration des entités fédérées belges.' (VUB/ULB, 2010)
- 21 Met haar *Etats Généraux de la Culture* bracht Fadila Laanan in 2005 een grote verscheidenheid aan actoren samen om na te denken over de heroriëntering van het cultuurbeleid.
- 22 Article 27 is een organisatie die de toegang tot cultuur voor personen in sociale en economisch minder goeie omstandigheden probeert te bevorderen. Article 27 bouwt daarvoor een netwerk uit met de sociale en culturele sector.
- 23 De definities zijn afkomstig uit de gecoördineerde decreetstekst voor het 'Decreet houdende de subsidiëring van kunstorganisaties, kunstenaars, organisaties voor kunsteducatie en organisaties voor sociaal-artistische werking, internationale initiatieven, publicaties en steunpunten' en de 'memorie van toelichting bij het Kunstendecreet'.

ANNEX I - DEFINITIES



CULTUURBELEID IN DE VLAAMSE GEMEENSCHAP

Kunstencentra - Kunstencentra worden in het Kunstendecreet gedefinieerd als: “organisaties die in hoofdzaak de opdracht hebben de ontwikkelingen in de nationale en/of internationale kunstproductie te volgen door middel van creatie, presentatie, reflectie en/of publiekswerking”.

Werkplaatsen - Het Kunstendecreet omschrijft werkplaatsen als “organisaties die zich in hoofdzaak toelagen op ondersteuning van creatie, ontwikkeling, reflectie of zakelijke dienstverlening aan kunstenaars”. Werkplaatsen bieden dus niet enkel artistieke, maar ook administratieve en zakelijke ondersteuning. Een erkenning als werkplaats binnen het Kunstendecreet is niet hetzelfde als de mogelijkheid voor bestaande culturele instellingen in de Franse Gemeenschap om een functie als *residence d’artiste* op te nemen in hun *convention* of *contrat-programme*. Van een als werkplaats erkende en gesubsidieerde organisatie wordt verwacht dat zij zich volledig toelagt op haar werkplaatsfunctie. Hoofddoel van een werkplaats is het ondersteunen van creatie, ontwikkeling en reflectie, waarbij eerder proces- dan resultaatgericht gewerkt wordt. Presentatie is bij een werkplaats bijgevolg van ondergeschikt belang, maar is niet uitgesloten. Sommige werkplaatsen beschouwen de relatie met het (toekomstige) publiek namelijk als een wezenlijk onderdeel van het artistieke proces.

Werkplaatsen kunnen voor hun werking een eigen locatie ter beschikking hebben of samenwerken met bestaande culturele instellingen voor het gebruik van ruimtes, administratief personeel en technische begeleiding voor hun kunstenaars.

Kunsteducatie - In het Kunstendecreet worden kunsteducatieve organisaties omschreven als “organisaties, met uitzondering van onderwijsinstellingen, die in hoofdzaak educatieve activiteiten opzetten waarbij men individueel of in groep leert omgaan met kunsten”. Kunsteducatieve initiatieven onderscheiden zich van educatieve initiatieven in het socio-culturele- of jeugdwerk door de centrale plaats die de kunsten krijgen in hun werking. “Kennismaking en beleving van de kunsten is het doel; alle educatieve activiteiten zijn erop gericht om tot een beter begrip van de kunsten te komen. Een belangrijk uitgangspunt is de link met het artistieke veld zelf. Basisvoorwaarde om in aanmerking te komen voor ondersteuning is de samenwerking met kunstenaars en organisaties geworteld in het professionele kunstenaarslandschap. Dit in tegenstelling tot socio-cultureel vormings- en jeugdwerk, waar persoonsvorming vooropstaat, maar die evenwel ook de term kunsteducatie gebruiken om hun werking te benoemen.

Sociaal-artistiek - Sociaal-artistieke organisaties worden in het Kunstendecreet omschreven als “organisaties die in hoofdzaak procesmatige werkingen opzetten met een sociale en artistieke dimensie”. Ze onderscheiden zich van kunsteducatieve werkingen doordat ze zich toeleggen op het ontwikkelen van artistieke projecten met een sterk sociale inslag. Betrokkenheid van de doelgroep en de procesmatige benadering zijn even belangrijk als het artistieke resultaat. De organisaties leggen zich met andere woorden niet enkel toe op het realiseren van artistieke projecten maar investeren vooral in het ontwikkelen van manieren/methodes om bepaalde doelgroepen te betrekken bij het artistieke proces.

Steunpunten - Steunpunten worden in het Kunstendecreet gedefinieerd als facilitaire organisaties die een intermediaire rol vervullen tussen het veld en de overheid, met als belangrijkste taken: praktijkondersteuning, praktijkontwikkeling, beeldvorming en communicatie. De steunpunten binnen het Kunstendecreet zijn: het Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst (BAM), het Muziekcentrum Vlaanderen (MCV), het Vlaams Architectuurinstituut (VAi) en het Vlaams Theaterinstituut (VTi). Ook in de andere culturele sectoren zijn er cultuursteunpunten actief. FARO, het steunpunt voor cultureel erfgoed, Socius, het steunpunt voor sociaal-cultureel volwassenenwerk, en Locus, het steunpunt voor bibliotheken, cultuur- en gemeenschapscentra en lokaal cultuurbeleid. Tot slot vermelden we nog Dēmos, werkzaam onder het Participatiedecreet, waar het als kenniscentrum benoemd wordt. Dēmos vervult, voor haar opdrachten met betrekking tot cultuur, een gelijkaardige rol als Culture et Démocratie.

Cultuurcentrum - Een cultuurcentrum wordt in het decreet Lokaal Cultuurbeleid omschreven als een culturele infrastructuur die de gemeente beheert met het oog op cultuurparticipatie, gemeenschapsvorming en cultuurspreiding ten behoeve van de lokale bevolking en met bijzondere aandacht voor de culturele diversiteit, met daarnaast een breed en eigen cultuurspreidingsaanbod, gericht op de bevolking van een streekgericht werkingsgebied.

CULTUURBELEID IN DE FRANSE GEMEENSCHAP

Actietheater - Het Actietheater is een beweging die wereldwijd ontstond in de jaren 60, vanuit de vaststelling dat het gesubsidieerde podiumkunstenveld enkel de geprivilegieerde lagen van de bevolking bereikte. De beweging pleitte voor het opnieuw tot leven wekken van theater, door theater te maken met en voor alle burgers, ongeacht hun sociale klasse. Actietheatergezelschappen gaan dagelijks op zoek naar nieuwe manieren om een relatie aan te gaan met hun publiek. Dat doen ze door collectieve creatieprocessen aan te gaan en soms het publiek zelf een stem te geven op het podium. Het Actietheater wil op die manier via theater een stem geven aan de meest kwetsbaren van de samenleving.

Education permanente - Het concept wordt in het decreet gedefinieerd als: “de kritische analyse van de maatschappij, het stimuleren van democratische en collectieve initiatieven, het ontwikkelen van actief burgerschap en het uitoefenen van de sociale, culturele, ecologische en economische rechten in het kader van de individuele en collectieve emancipatie van de publieken door in te zetten op de actieve participatie en culturele expressie – in de breedste betekenis van het woord – van de doelpublieken.” Letterlijk vertaald betekent *éducation permanente* permanente vorming. In de praktijk kunnen de organisaties die inzetten op *éducation permanente* het best vergeleken worden met de socio-culturele sector in Vlaanderen.

Cultuurcentra - Culturele centra worden in het decreet van 28 juli 1992 behoudende de erkenning en subsidiëring van de culturele centra gedefinieerd als centra die, met als doel het bevorderen van de culturele democratie, inzetten op de socio-culturele ontwikkeling van een afgebakende regio. Onder ‘socio-culturele ontwikkeling’ wordt verstaan: het geheel aan activiteiten gericht op het realiseren van culturele projecten en de ontwikkeling van een gemeenschap door een zo groot mogelijk aantal inwoners te laten participeren, daarbij extra aandacht bestedend aan kansengroepen. De werking van cultuurcentra is heel divers. Ze ondersteunen het verenigingsleven, bouwen mee aan de artistieke spreiding van producties en zetten in op *éducation permanente*, creatie en creativiteit.

ANNEX II - WEBSITES



- VTi - Vlaams Theaterinstituut - www.vti.be
- Dēmos - Vlaams kenniscentrum voor participatie en democratie - www.demos.be
- Brussels Kunstenoverleg - www.brusselskunstenoverleg.be
- Réseau des Arts à Bruxelles - www.reseaudesartsabruelles.be
- BAM - Vlaams instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst - www.bamart.be
- Muziekcentrum - Vlaams steunpunt voor de professionele muzieksector - www.muziekcentrum.be
- VAi - Vlaams Architectuurinstituut - www.vai.be
- Circuscentrum - Vlaams Centrum voor Circuskunsten - www.circuscentrum.be
- Faro - Vlaams steunpunt voor cultureel erfgoed - www.faronet.be
- Socius - Vlaams steunpunt voor sociaal-cultureel volwassenenwerk - www.socius.be
- Locus - Steunpunt voor bibliotheken, cultuur- en gemeenschapscentra en lokaal cultuurbeleid in Vlaanderen - www.locusnet.be
- Forum voor Amateurkunsten - Vlaams steunpunt ten behoeve van de amateurkunsten - www.amateurkunsten.be
- Canon Cultuurcel - De Cultuurcel van het beleidsdomein Onderwijs en Vorming - www.canoncultuurcel.be
- De Ambrassade - Vlaams steunpunt voor het jeugdwerk, jeugdinformatie en het jeugdbeleid - www.ambrassade.be
- Website van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest - www.brussel.irisnet.be
- Website van het Beleidsdomein Cultuur, Jeugd, Sport en Media - www.cjcm.be
- Website Agentschap Sociaal-Cultureel Werk voor Jeugd en Volwassenen - www.sociaalcultureel.be
- Website van het Agentschap Kunsten en Erfgoed - www.kunstenenerfgoed.be
- Website van het Vlaams ministerie van Onderwijs en Vorming - www.ond.vlaanderen.be

Contredanse - www.contredanse.org

L'L – Lieu de recherche et d'accompagnement pour la jeune creation – www.llasbl.be

Culture & Démocratie - www.cultureetdemocratie.be

Association des Centres culturels de la Communauté française de Belgique asbl -
www.centres-culturels.be

Centre Bruxellois d'Action Interculturelle - www.cbai.be

Article 27 asbl - www.article27.be

Website van het departement Cultuur van de Franse Gemeenschap - Administration générale de la
Culture - www.culture.be

Website van de Franse Gemeenschap - www.federation-wallonie-bruxelles.be

Website van het *Observatoire des Politiques Culturelles* van de Franse Gemeenschap -
www.opc.cfwb.be

Website van de Afdeling Podiumkunsten van de Franse Gemeenschap - Service général des Arts de
la Scène - www.artscene.cfwb.be

Website van de Afdeling *Education permanente* van de Franse Gemeenschap- Service de l'Education
permanente - www.educationpermanente.cfwb.be

Website van de Afdeling Jeugd van de Franse Gemeenschap - Service de la Jeunesse -
www.servicejeunesse.cfwb.be

BIJLAGE - SAMENSTELLING FOCUSGROEPEN EN GEÏNTERVIEWDEN



GEÏNTERVIEWDEN

Bij de vieze gasten: Mark Jeanty (artistiek leider) - Eline Vermeir (programmatrice theater) - Jamila Amadou (participatiemedewerker) - Molly Lwembaawo (deelnemer)

Brocoli Théâtre: Gennaro Pitisci (directeur/regisseur) - Abdelhamid Rahali Siha, (deelnemer)

Campo: Kristof Blom (artistiek leider) – Pol Heyvaert (artistiek team)

Detheatermaker: Elsemieke Scholte (coördinator)

Espace Magh: Najib Ghallale (directeur)

Fabuleus: Dirk Delathauwer (directeur) - Filip Bilzen (communicatiemedewerker)

Gen2020: Kristin Rogghe (coördinator Gen2020) - Michael De Cock (artistiek leider 't Arsenaal)

H30: Brien Coppens (coördinator) - Murad Echahbouni (deelnemer)

Hakims of Comedy: Arbi El Ayachi (oprichter)

Kopergietery: Johan De Smet (artistiek leider) - Seppe Baeyens (medewerker/kunstenaar)

KunstZ: Eline Van Hoyer (coördinator) - Greet Vissers (artistiek leiding)

Lezarts Urbains: Alain Lapiower (directeur) - Rosa Gasquet (medewerker)

Recyclart: Dirk Seghers (artistiek verantwoordelijke) - Stephane Damsin (medewerker architectuur en urbanisme)

Stuk: Griet Verstraelen (programmatrice dans) - Marijn Lems (programmatrice theater)

Workspace Brussels: Charlotte Vandevyver (artistiek coördinator)

Yawar: Georges Comhair (coördinator) - Leen Ruyters (medewerker Gigos vzw) - Ferhan Aktay (medewerker Gigos vzw)

Kunstenaars: Gorges Ocloo - Ahmed Khaled - Celia Fechas - Lotte Heijtenis - Georgia Vardarou - Khalid Koujili - Michiel Vandevelde - Rashif El Kaoui - Aminata Demba - Sarah Vanhee - Sofie Palmers - Benjamin Vandewalle - Seppe Baeyens - Deniz Polatoglu - Rachid Benbouchta - Ben Hamidou - Mohamed Ouachen - Angel Kaba - Antje Van Wichelen

FOCUSGROEPEN

Focusgroep ‘Broedplaatsen’: Frauke Seynaeve (Platform K) - Angela Tillieu (KVS) - Yasmina Dethioux (Jeugdhuys Chicago) - Marleen Platteau (CC Ternat) - Peter Van Rompaey (Muziekpublique) - Jeroen Goffings (Ultima Vez) - Els Van Effelterre (JES Brussel) - Pol Coussement (Passerelle)

Focusgroep ‘Werkplaatsen’: Katleen Van Langendonck (Kaaitheter) - Denis Van Laeken (Monty) - Steven de Belder (P.A.R.T.S.) - Wouter Bouchez (IAA) - Steffi Van Sanden (stagiair Globe Aroma) - Valérie Wolters (Margarita Production) - Hildegard De Vuyst (KVS)

Focusgroep ‘Diverse Trajecten’: Myriam Stoffen (Zinneke) - Charlotte Michils (Lasso) - Thaïs Haerens (FZO) - Dries Douibi (Bâtard) - Luc Mishalle (Met-X) - Karel Vanhaesebrouck (Erasmushogeschool RITS)

Focusgroep ‘Ideaal Landschap’: Anja Van Roy (Lasso) - Linda Suy (onafhankelijk) - Iris Verhoeyen (De Ambrassade) - Angelo de Simone (Foyer) - Myriam van Imschoot (kunstenares) - Karolien Derwael (Klein Verzet) - Amelie Aernaudts (Villanella, Kunstbende) - Carine Meulders (WP Zimmer)

BIJ' DE VIEZE GASTEN

*“Kunst is een methode om sociale vereenzaming te voorkomen.
Daarom werken we met laagdrempelige projecten.”*



BIJ' DE VIEZE GASTEN IS...

- Een sociaal-artistische werking gevestigd in de wijk Brugse Poort in Gent.
- Als werking 11 jaar actief, en ontstond in de schoot van het theatergezelschap De Vieze Gasten, dat van 1971 tot 2011 werkzaam was in Gent en Vlaanderen.
- Geëvolueerd naar een werking met een uniek profiel in het combineren van sociale beweging en buurtbetrokkenheid, een podium bieden aan jong divers talent, een ecologisch bewustzijn en een manier van werken die duurzaam is op alle vlakken.

BIJ' DE VIEZE GASTEN WIL...

kunst en cultuur als basisbehoefte waarmaken en werken aan meer sociale rechtvaardigheid.

Via **'Jamila nodigt uit'** creëert men een laagdrempelig podium voor jonge beginnende talenten en kunstenaars uit de buurt.

- Jamila stimuleert jonge talenten in hun artistieke creatie, door hen een veilig podium aan te bieden en hen in contact te brengen met andere kunstenaars en programmatoren.
- Talenten worden gescout door gerichte netwerking met bepaalde gemeenschappen, door middel van sociale media en door prospectie van andere laagdrempelige podia.
- Een 'laagdrempelig' podium betekent een toffe en ontspannen sfeer, een supportief publiek en een gastvrouw die erin slaagt te dialogeren met publiek en artiest.

- De artistieke kwaliteit is een selectiecriteria, maar niet het enige: ook het enthousiasme en potentieel van jonge talenten is belangrijk.
- Jonge talenten leren zich aanpassen aan een podiumcontext, leren uit de interactie met het publiek, en krijgen feedback van Jamila en andere Vieve Gasten.
- Individuele intensieve coaching is geen onderdeel van deze formule, al groeien sommige artiesten via regelmatige optredens hier uit tot (semi-)professionals.

Via deelnemersprojecten in diverse disciplines worden amateurs gestimuleerd om verder te groeien en gelijkgestemde zielen te ontmoeten.

- Uitgangspunt is dat ‘talent’ niet enkel een artistieke kwestie is: er zijn verschillende soorten ‘talenten’ en die zijn evenwaardig en verdienen ondersteuning: iemand die *goesting* heeft om te spelen kan perfect samen werken met de geoefende amateur of zelfs professional.
- Deelnemersprojecten worden georganiseerd in verschillende disciplines: fotografie (Fixatief), muziek (De Propere Fanfare), schrijven (De Schuunschreivers), theater (Plan General).
- De artistieke coaching en workshops staan garant voor een groei in kunsttechnische vaardigheden en visie, en de deelnemers krijgen ook meer zichtbaarheid met hun werk door de goed georganiseerde toonmomenten.
- De buurtgebonden insteek zorgt ervoor dat makkelijk sociale contacten worden gelegd en sociale cohesie bevorderen via kunst ook geen loze woorden blijven.
- Individuele begeleiding en intensievere coaching wordt geboden waar nodig en wenselijk, maar hier is geen vast stramien voor: afhankelijk van de unieke noden van een persoon en de manier waarop de lesgever hieraan tegemoet kan komen.

Via de buurtgerichte podiumprogrammatie worden professionele kunstenaars geprogrammeerd in de eigen theaterzaal.

- Deze voorstellingen maken deel uit van het bestaande professionele aanbod, en artistieke kwaliteit staat dan ook voorop.
- Een belangrijke afweging in de programmatie is de mate waarin deze voorstellingen toegankelijk zijn voor een breed publiek en een band hebben met de wijk.

DÉ UITDAGING VOOR DE BIJ' DE VIEZE GASTEN IS...

De doorstroom van deelnemers/talenten tussen de verschillende projecten mogelijk maken waar dit wenselijk is voor de deelnemers zelf én haalbaar is voor het deelproject.

In de kijker bij' **De Vieze Gasten**

BOMFESTIVAL

Het Bomfestival is een uniek platform van waaruit jonge, beginnende kunstenaars of artiesten in opleiding een serieus duwtje in de rug krijgen. De studenten van de Gentse School of Arts, zowel de drama- als muziekafdeling, worden goed vertegenwoordigd, net als jonge artiesten uit de Brugse Poort en Gent. De perfecte gelegenheid dus om jong, aanstormend talent van morgen te ontdekken.

Ook de projecten van bij' De Vieze Gasten zijn alom tegenwoordig. Straattheatergroep Koekoek komt op straat met een nieuwe productie. En verder trekken de reporters van fotocollectief Fixatief en schrijfclub de Schuunschgreivers er tijdens het festival op uit om al hun ervaringen in een interessante muurkrant te gieten.

De formule is even simpel als uniek: op een 50-tal locaties in de buurt -huiskamers, tuinen, zolders, kelders, winkels, pleinen, straten... alles kan - worden performances opgezet. Bereidwillige buurtbe-

woners stellen (een deel van) hun huis ter beschikking van een artiest. *"De Bom is een elegante manier om ons gezin op een vanzelfsprekende manier met cultuur in aanraking te brengen. Bovendien wonen wij recht tegenover bij' De Vieze Gasten, en willen we hen graag steunen in hun projecten."* (Riem, buurtbewoner en 'gastvrouw')

Die artiesten uit de meest uiteenlopende disciplines - theater, beeld, circus, muziek, performance, installatiekunst - spelen dan een korte voorstelling of concert voor een klein groepje publiek. "Je werkt zo dicht op de huid van de mensen, dat een dialoog bijna onvermijdelijk wordt. Ik vind dit een dankbare context - de kakofonie aan achtergronden en talen bevalt me meer dan een cleane blanke wijk. Ik denk ook dat mijn installatie iedereen kan aanspreken, of hij nu iets afweet van kunst of niet." (Pieter, beeldend kunstenaar)

Bovendien is Het Bomfestival volledig gratis.

Info en contactgegevens: www.deviezegasten.org

BROCOLI THÉÂTRE

“De zoektocht om gemeenschappen te verbinden via theater!”



BROCOLI THÉÂTRE IS...

- Een ‘actie-theater’-gezelschap, erkend en gesubsidieerd door de *Fédération Wallonie-Bruxelles - Service des Arts de la Scène*
- Ontstaan in de jaren ’70 uit de Brusselse universitaire beweging *théâtre-action*.
- In 1981 opgericht als vzw, en actief in Brussel en Henegouwen.
- Onder leiding van regisseur Gennaro Pitisci actief sinds 1991 tot heden.
- Overgeschakeld naar ‘gewone’ theatervoorstellingen maar bracht tot het eind van de jaren ’90 forumtheater.
- Sinds de jaren negentig werkzaam in een multicultureel Brussel. Acteurs van Maghrebijnse origine versterken de ploeg. Nieuwe sterren als Sam Touzani en Ben Hamidou maken furore in heel België met de voorstellingen ‘Gembloux’ en ‘Sainte Fatima de Molem’.

BROCOLI THÉÂTRE WIL...

theater gebruiken als een middel om tot persoonlijke ontwikkeling te komen door kleine, eenmalige voorstellingen te maken met scholieren en volwassenen.

- Deze voorstellingen zijn het resultaat van maandenlange ateliers, geleid door een animator die een maximum input van de deelnemers beoogt.
- De deelnemers hebben geen ervaring met theater en worden toegeleid door het verenigingsleven en welzijnsorganisaties.
- Het thema van de ateliers en de aanpak verschillen steeds. Zowel een bewerking van een ‘Brocoli-klassieker’ door Brusselse scholieren uit moeilijke wijken of een nieuwe voorstelling met nieuwkomers op basis van hun levenservaring behoren tot de mogelijkheden.

- Het doel van de ateliers is de deelnemers een inzicht in de eigen situatie te laten verwerven; de catharsis.
- De deelnemers worden niet gestimuleerd om na afloop van het atelier theater passief of actief te beoefenen.

BROCOLI THÉÂTRE WIL...

theatervoorstellingen maken waarin de bevolking met een migratie-achtergrond zich herkent en zo een venster zijn naar ‘de Andere’.

- Door voorstellingen te creëren die het grote publiek bereiken om (a) nieuwe publieken toe te leiden naar theater en (b) ‘de Andere’ kenbaar maken aan het regulier theaterpubliek. De ‘Andere’, dat is de medeburger die je niet vaak op scène ziet: de medeburger met een migratie-achtergrond, maar evengoed de medeburger die een andere sociale klasse bekleedt of de medeburger met de elektronische enkelband.
- Deze voorstellingen kunnen zowel een uitloper zijn van een succesvol atelier, dat beetje bij beetje een professioneel stuk wordt, als een voorstelling gemaakt door beroepsacteurs.

DÉ UITDAGING VOOR BROCOLI THÉÂTRE IS...

- Steeds nieuwe publieken te bereiken. Zo is de bevolking van Afrikaanse origine ondervertegenwoordigd in de theaterzalen en op de podia.
- Omgaan met artiesten van diverse origine die een andere boodschap verkondigen dan de läiciserende en verzoenende visie van Brocoli.

In de kijker **Brocoli Théâtre****INTERCULTURALISEREN VANUIT DE KERN**

Brocoli was een van de eerste theatergroepen in Brussel die acteurs van Maghrebijnse origine in de vaste kern had. Het idee om met deze acteurs te werken kwam vanuit de behoefte om het publiek van de Brocoli-voorstellingen te verruimen, opdat de Maghrebijnse Brusselaars zich zouden herkennen in de voorstellingen. Brocoli zocht aldus bewust naar acteurs van Maghrebijnse origine. De strategie werkte, het publiek werd gemengder. De 'nieuwe aanwinsten' Sam Touzani en Ben Hamidou betekenden echter nog veel meer voor Brocoli: ze brachten nieuwe thema's mee (Gembloux, over de Marokkaanse tirailleurs in de tweede wereldoorlog) en nieuwe vormen (zoals de Halqa, de traditionele verhaalvorm uit de Maghreb). Deze elementen werden geïncorporeerd in de voorstellingen van Brocoli en zorgden voor een nieuwe dynamiek bij het Brocoli theater.

Humor was ook een nieuw element, binnengebracht door Ben Hamidou, die in tegenstelling tot Sam Touzani geen conservatorium-opleiding gevolgd had. Ben was een echte autodidact. Ofschoon hij in zijn puberteit Deeltijds Kunstonderwijs volgde aan de academie van Brussel, heeft hij de stiel geleerd door sketches te spelen op Marokkaanse trouwfeesten. *“J'ai commencé à écrire mes premiers sketches et les ai joués dans des fêtes de mariages: tandis que ma grand-mère cuisinait, moi je montais sur scène et donnais des petits spectacles. L'avantage, c'est que j'avais un public parfois nombreux (jusqu'à 300 personnes) pour tester mes sketches. Puis, j'ai commen-*

cé à me produire dans des cafés-théâtres de Bruxelles. Je jouais au chapeau et recevais parfois 100 francs belges. Un jour, un directeur m'a remarqué et j'ai été engagé pour un rôle au Théâtre de la Place à Liège. Dans un premier temps, il est bon de pouvoir évoluer dans sa propre petite communauté. Cela permet de prendre confiance en soi pour aller plus loin.” (Ben Hamidou)

Ben Hamidou werd aangeworven door Brocoli en heeft zich bij Brocoli verder bekwaamd in zijn acteren, al doende. En in ruil bracht hij een frisse wind mee: de humor en thema's die hij in zijn periode als comediën in zijn sketches incorporeerde.

“Nous étions à la recherche de nouvelles formes. Ben et Sam avaient gardé une certaine fraîcheur, notamment liée à la période des sketches. Ces aventures se sont révélées formatrices tant pour eux que pour nous.” (Gennaro Pitisci) Ben en Sam werden gekende namen en gingen hun eigen carrière uitbouwen maar bleven daarnaast samenwerken met Brocoli. Niet enkel als acteur maar tevens als maker van de stukken Gembloux en Sainte Fatima de Molem.

Brocoli heeft talentontwikkeling niet als core business, maar *“En essayant de monter des projets qui soient justes et cohérents par rapport à nos besoins et à nos objectifs généraux, nous choisissons forcément des thématiques, des lieux mais aussi des artistes qui touchent nos publics-cibles. Par conséquent, nous nous retrouvons à influencer positivement la carrière de certains artistes.”* (Gennaro Pitisci)

Info en contactgegevens: www.brocolitheatre.be

CAMPO

“Trajectbegeleiding op maat.”



CAMPO IS...

- Een Gents kunstencentrum dat zowel werk toont als creëert, zowel kleinschalige als grote producties, nationaal en internationaal.
- Voornamelijk gefocust op de podiumkunsten (theater, performance en dans).
- Een (internationaal) huis dat nauw samenwerkt met andere kunstencentra, festivals en diverse opleidingen.
- Ontstaan in 2008 uit een fusie van Victoria en Nieuwpoorttheater.
- Gevestigd op drie verschillende locaties in Gent: CAMPO victoria, CAMPO nieuwpoort en CAMPO boma.

CAMPO WIL...

- Makers (van jong tot meer ervaren) ondersteunen en hen verder helpen in hun artistiek traject via inhoudelijke, zakelijke, productionele en technische begeleiding.
- Een receptieve werking aanbieden met extra aandacht voor het jonge kunstenveld.
- Talentontwikkeling centraal stellen in haar hele werking.
- Ruimte creëren voor reflectie en participatie.
- Met een aantal artiesten een all-round ontwikkelingsproces van een aantal jaren doorlopen.

Dit willen ze bereiken via:

- Nauwe contacten met jonge kunstenaars, diverse opleidingen en scholen (o.a. via het *Mayday Mayday* festival waar verschillende kunstopleidingen werk aan elkaar tonen).
- Productionele begeleiding (van pre-productie, over uitvoerend producentschap tot postproductie).
- Trajectbegeleiding op verschillende niveaus: zowel bij kunststudenten, als bij jonge en ervaren artiesten. Hiervoor werken we samen met verschillende partners, zowel op lokaal als op Europees niveau.
- Niet enkel het produceren van werk, maar ook in te zetten op visibiliteit (presentatie, communicatie en spreiding).
- Het bevorderen van (inter)nationale doorstroom via een breed netwerk aan partnerorganisaties.

DÉ UITDAGING VOOR CAMPO

Iedere kunstenaar heeft specifieke noden. CAMPO kan een antwoord geven op specifieke vragen maar biedt als huis de mogelijkheid tot all-round ondersteuning (van onderzoek tot ontwikkeling, presentatie en de (inter)nationale spreiding van de productie), ... De uitdaging voor CAMPO ligt er dan ook in om elke keer opnieuw te onderzoeken op welke manier ze de kunstenaar het best kunnen ondersteunen. Deze aanpak 'op maat' vergt een grote flexibiliteit en is tevens erg arbeidsintensief.

In de kijker CAMPO

ONDERSTEUNING ALS TOTAALPAKKET

CAMPO beschikt over een breed spectrum aan kwaliteiten en toepassingen in huis, gegroeid vanuit de lange traditie van Victoria en Nieuwpoorttheater. CAMPO heeft de nodige inhoudelijke, logistieke, technische en productionele kennis in huis om de kunstenaar een totaalpakket aan te bieden, van onderzoek tot productieontwikkeling over presentatie en (inter)nationale spreiding.

Afhankelijk van de noden van de artiest wordt ingezet op elk van die domeinen, zodat artiesten zich maximaal kunnen wijden aan artistieke ontwikkeling. Daarbij wil CAMPO meer dan faciliteren. De dialoog staat centraal, artiesten beïnvloeden de keuzes van het huis, net zoals CAMPO makers wil inspireren, uitdagen of samenbrengen.

Meer info en contact: www.campo.nu

DE THEATERMAKER

“Achter elke maker krijg je een treintje van organisaties.”



DE THEATERMAKER IS...

- Een initiatief van 5 Antwerpse theaterorganisaties: Monty, Troubleyn, deSingel, Aïsthesis (onderzoekscel binnen het departement theaterwetenschappen aan de Universiteit Antwerpen), en A pass. (post graduaat performance en scenografie)
- Werd een erkende werkplaats binnen het Kunstendecreet in 2008.
- Is een werkplaats voor jonge theatermakers. De focus ligt in de eerste plaats op teksttheater, maar wordt opengetrokken tot podiumkunsten (ook plaats voor dans, muziektheater, tekst/literatuur).
- Ontstaan vanuit de vaststelling dat er enerzijds een ‘gat’ zat in de loopbaan van kunstenaars tussen het moment dat ze de opleidingen verlaten en hun instroom in het veld, en anderzijds nog geen theaterwerkplaats bestond.

DE THEATERMAKER WIL...

bestaande theaterstructuren laten samenwerken met beginnende theatermakers.

- **d e t h e a t e r m a k e r** richt zich hoofdzakelijk op professionele kunstenaars. De werkplaats stelt geen strikte eisen aan de vooropleiding, wel aan het ontwikkelingspeil van een kandidaat. Selectie gebeurt op basis van een motivatiegesprek over het artistiek project dat de deelnemer tijdens zijn werkperiode wil realiseren. De werkperiode wordt afgesloten met een publieke presentatie. Jaarlijks worden gemiddeld 13 projecten gerealiseerd.
- De meeste kunstenaars komen zelf aankloppen bij **d e t h e a t e r m a k e r**. De artistieke coördinator, Elsemieke Scholte, komt via de opleidingen, waar ze regelmatig in de jury zetelt en als begeleider of coach werkt, en toonplekken voor jonge makers ook in contact met jonge kunstenaars. Daarnaast krijgt ze ook

regelmatig tips van organisaties als fABULEUS, Scheld'apen, Villanella en tal van artistieke medewerkers binnen theaterhuizen en festivals.

- Voor de ondersteuning van de kunstenaars – zowel voor residenties als voor administratieve, inhoudelijke en financiële ondersteuning – bouwt.
- d e t h e a t e r m a k e r een netwerk van partnerorganisaties uit, aangezien de werkplaats niet zelf over de nodige infrastructuur beschikt.
- d e t h e a t e r m a k e r functioneert artistiek volledig autonoom van haar partners. De keuze voor de kunstenaars ligt bij Elsemieke Scholte, artistiek coördinator. Haar opdracht bestaat er daarnaast in de kunstenaars te 'linken' aan de meest geschikte partners en vise versa.
- d e t h e a t e r m a k e r laat de kunstenaar los na twee à drie jaar. Dat is meestal de tijd die de kunstenaar nodig heeft om zich te verankeren in het veld.

DÉ UITDAGING VOOR DE T H E A T E R M A K E R I S...

om samen met de maker voor continuïteit te zorgen binnen de ontwikkeling van zijn/haar werk. Door langer dan projectmatig samen te werken met de makers ontstaat in enkele jaren zicht op het afgelegd traject binnen het veld en op passende toekomstmogelijkheden.

In de kijker **d e t h e a t e r m a k e r**

EEN NOMADISCHE WERKPLAATS

d e t h e a t e r m a k e r heeft geen eigen werkruimtes, maar doet voor de ondersteuning van haar kunstenaars beroep op haar partnerorganisaties. Deze stellen projectgebonden een passende ruimte ter beschikking en nemen zo tijdelijk een beginnende maker op in huis. *“Ik probeer ruimte en aandacht te creëren voor de maker. In de zoektocht naar geschikte partners ben ik afgevaardigde van de makers, maar tegelijkertijd kijk ik ook of de desbetreffende kunstenaar past bij de organisaties. Dat wil niet zeggen dat er nooit eens een artistiek verrassende ontmoeting mag zijn, maar het moet hanteerbaar blijven en wederzijds klikken. Ik neem soms wel risico’s, door bijvoorbeeld te kleine dingen in te grote huizen te plaatsen.”* (artistiek coördinator, Elsemieke Scholte) *“d e t h e a t e r m a k e r trekt partij voor makers. We breken een lans voor hen. De ruimte binnen de huizen is beperkt. De nood is groter dan het aanbod bij de partners. Ik klop bij hen aan.”* (artistiek coördinator, Elsemieke Scholte)

d e t h e a t e r m a k e r is op die manier in zekere zin een netwerkorganisatie, steeds op zoek naar partnerschappen rondom kunstenaars. d e t h e a t e r m a k e r alleen zou nooit een project kunnen onder-

steunen. *“d e t h e a t e r m a k e r creëert een treintje van organisaties achter een kunstenaar. Zo bouwt de kunstenaar een netwerk uit waar het later op kan terugvallen.”* (artistiek coördinator, Elsemieke Scholte) Van de partnerorganisaties wordt meer verwacht dan enkel het ter beschikking stellen van ruimte. *“Ik ben op zoek naar kennis, naar een ‘esprit’, niet enkel naar ruimtes.”* (artistiek coördinator, Elsemieke Scholte) Om als kunstenaar een project te kunnen realiseren moet je kunnen samenwerken met verschillende organisaties en verschillende mensen. Communicatie, over alle componenten waaruit een project is samengesteld, is daarin een cruciale factor. Kunstenaars in residentie bij d e t h e a t e r m a k e r worden hierin gecoached. *“Sterk is dat we met nieuwe makers direct binnen bestaande structuren gaan werken. Hierdoor worden zij ‘gedwongen’ hun plannen uiteen te zetten in overleg met mensen die het klappen van de zweep kennen.”* (artistiek coördinator, Elsemieke Scholte) Door het nomadische karakter van d e t h e a t e r m a k e r en de daarmee verbonden beperkte overheadkosten, kan de kunstenaars in residentie verloond worden.

Info en contactgegevens: www.detheatermaker.be

ESPACE MAGH

“Le regard de ceux qui y vont, n’est pas le regard de ceux qui font.”



ESPACE MAGH IS...

- Een cultureel centrum BelgoBelge dat een creatie-, productie- en spreidingsfunctie op zich neemt, verbonden met en verankerd in de stad Brussel.
- Ontstaan vanuit de wil van enkele Belgen van Maghrebijnse origine die, na de aanslagen van 11 september 2001, een ander gezicht wilden tonen van Belgo-Marokkanen. Naar aanleiding van 40 jaar Marokkaanse immigratie kreeg de idee meer vorm.
- Sinds 2008 erkend als multidisciplinaire organisatie met middelen vanuit *Affaires générales*, de podiumkunsten, jeugd en *éducation permanente*.
- Een centrum dat in het teken staat van interculturaliteit. Oorspronkelijk focuste Espace Magh zich op Belgo-Maghrebijnen, nu zijn ze een centrum met specifieke aandacht voor alle culturele minderheden. Secularisme, mixen en mengen vormen de basisgedachte waarop hun acties en programmering gebaseerd zijn.

ESPACE MAGH WIL...

Ruimte creëren voor kruisbestuivingen tussen culturen, nationaliteiten, genres en disciplines, zowel voor kunstenaars als voor publieken.

Via een **culturele werking**: workshops, culturele ateliers, Arabische lessen, bibliotheekwerking, enz.

- Espace Magh ontwikkelt culturele projecten op maat, die ze realiseren voor en met schoolgroepen en verenigingen. Ze werken samen met vrouwengroepen, jeugdhuizen, buurtwerkingen, enz.

- Espace Magh ziet de culturele activiteiten als een noodzakelijke uitloper van hun artistieke werking. De activiteiten zijn een middel om (nieuwe) doelpublieken en kansengroepen te laten kennismaken met Espace Magh en hen frequenter te laten deelnemen aan het programma. Espace Magh gaat daarvoor de ontmoeting aan met deze doelgroepen in hun omgeving door activiteiten te organiseren in de scholen, verenigingen, enz.
- Centraal staat de ontwikkeling van de deelnemers door middel van culturele en artistieke praktijken.
- De ateliers en workshops worden gegeven door kunstenaars en zijn voor iedereen toegankelijk.

Via een artistieke werking die, voornamelijk Maghrebijnse, kunstenaars met een migratieachtergrond wil ondersteunen.

- Espace Magh ondersteunt zowel jonge als gevestigde Brusselse kunstenaars, die geen plek of middelen hebben.
- Directeur Najib Ghallale gaat zelf actief op zoek naar kunstenaars. Hij gaat daarvoor naar voorstellingen kijken, niet in de grote theaters of afstudeerprojecten, maar veeleer ‘underground’. Hij laat zich daarvoor ondersteunen en inspireren door zijn medewerkers en artistes associés, die zelf ook voorstellen mogen doen. Najib Ghallale neemt in zijn keuzes graag risico’s. Hij verkiest het eerst effectief met een artiest aan de slag te gaan alvorens een definitieve beslissing te nemen tot (verdere) ondersteuning.
- De ontmoeting tussen kunstenaars van verschillende disciplines, maar ook tussen de jonge en gevestigde kunstenaars, wordt sterk gestimuleerd. Espace Magh ziet die wisselwerking als een meerwaarde voor iedereen.
- Kunstenaars krijgen bij Espace Magh een plek om te creëren en te ontwikkelen, al dan niet met het doel een eindproduct te realiseren. Voor iedere residentie wordt gekeken welke ondersteuning nodig is: dramaturgisch, technisch, administratief, enz.
- Espace Magh heeft daarnaast artistes associés, die naast ruimte ook een eigen bureau en een rol binnen de werking van de organisatie krijgen. Zo mogen ze voorstellen doen voor de programmatie en zelf evenementen organiseren.
- Om het netwerk en de zichtbaarheid van kunstenaars in residentie te vergroten worden programmatoren uitgenodigd op de toonmomenten en voorstellingen. Daarnaast doet Najib Ghallale beroep op zijn eigen internationale netwerk en het netwerk van de artistes associés.

DÉ UITDAGING VOOR ESPACE MAGH IS...

“Om de jonge kunstenaars in residentie te professionaliseren en ervoor te zorgen dat ze erkend worden als kunstenaar en niet als immigrant.” (Najib Ghallale, directeur Espace Magh)

In de kijker **Espace Magh**

ARTISTES ASSOCIÉS

Artistes associés zijn kunstenaars die een sterke vertrouwensrelatie hebben opgebouwd met Espace Magh. Ze zijn aan Espace Magh gebonden via een residentie, een creatie, een productie of de begeleiding van publieken via de ateliers.

Artistes associés hebben hun eigen bureauimte ter beschikking, mogen voorstellen doen voor de programmering, hebben toegang tot de repetitieruimtes en kunnen evenementen en activiteiten organiseren binnen Espace Magh. De artiste associé krijgt op die manier een grote vrijheid.

“J’ai été surpris de voir à quel point Najib était ouvert à mes propositions et me disait chaque fois: «OK, vas-y!». C’est une réelle opportunité pour moi de pouvoir travailler avec l’Espace Magh sur les différents projets que je porte.” (artiste associé, Mohamed Ouachen)

Ze functioneren in zekere zin als medewerkers van de organisatie. Espace Magh hecht veel belang aan de uitwisseling van expertise tussen medewerkers, kunstenaars en artistes associés. Espace Magh vindt het belangrijk dat iedereen met elkaar in contact staat. *“Que ce soit au niveau de l’administration, de la technique ou du nettoyage, tout le monde est gentil! Si tu as une question, les membres de l’équipe sont toujours prêts à t’aider. Ils travaillent énormément.”* (artiste associé, Rachid Benbouchta)

Op die manier breidt Espace Magh haar kennis, haar netwerk en haar expertise uit met de kennis, expertise en het netwerk van de artistes associés. *“J’ai des contacts avec des théâtres où j’ai travaillé auparavant. J’essaie de faire venir les directeurs ou co-directeurs, pour qu’ils voient le travail de l’Espace Magh.”* (artiste associé, Rachid Benbouchta)

Info en contactgegevens: www.espacemagh.be

fABULEUS

“Jonge (top)talenten in theater en dans moeten – net als in de sport – op jonge leeftijd op professioneel niveau projecten kunnen doen.”



FABULEUS IS...

- een kunstengezelschap. Een productiehuis voor theater- en dansmakers, met een sterke focus op jonge mensen op het podium en in het publiek.
- ontstaan in 1993, in de schoot van een lokale jeugdwerking in Wilsele bij Leuven (toneelschool Jonna)
- ontstaan op vraag van enkele getalenteerde maar vooral hongerige jongeren die bovenop de wekelijkse theaterlessen wilden werken aan échte professionele producties die niet éénmalig speelden, maar ook echt op tournee gingen.
- geëvolueerd van een tweejaarlijks internationaal jeugdtheaterfestival (1993, 1995, 1997) tot een permanente productiestructuur. In 1996 werd fABULEUS een onderdeel van landelijke jeugddienst Artforum.
- In 2003 werden de eerste projectsubsidies uit het Kunstendecreet toegekend. In 2006 volgden structurele subsidies waarop fABULEUS verzelfstandigde en zich afsplitste van Artforum.

FABULEUS WIL...

jongeren voor, tijdens en na een (eventuele) opleiding hun talent laten ontwikkelen.

Via jongerenproducties: met jongeren van ca. 13 tot 23 jaar worden theater- en dansvoorstellingen gemaakt die nadien op tournee gaan.

- De jongeren maken een volledig creatie-en productieproces mee in alle facetten.
- Lange trajecten: tussen auditie en dernière zit vaak meer dan 2 jaar.
- De jongeren betalen geen deelnamegeld en worden niet vergoed. Tijdens de tourneefase krijgen zij hun verplaatsingskosten terugbetaald.

- De selectie gebeurt via een auditie: een open workshop van een à twee dagen waar de jongeren vanalles uitproberen, bijleren en feedback krijgen na afloop. De uiteindelijke selectie van deelnemers vindt plaats op basis van enthousiasme, talent, gewenst profiel voor het project én groepsevenwicht. De maker heeft hierin steeds het laatste woord.
- Enkel makers die werken met jongeren zien als een volwaardig deel van hun eigen artistieke parcours komen in aanmerking.
- Na deelname gaan deze talentvolle jongeren vaak een boeiende carrière tegemoet, zowel binnen als buiten de kunsten. fABULEUS begeleidt de doorstroom niet actief maar de jongeren leren zichzelf en de podiumkunstensector heel goed kennen en er blijft een korte communicatielijn tussen het huis en de jongeren die voor een podiumstudie- of carrière kiezen.

Via VAART: een jaarlijks jongemakersfestival i.s.m. Artforum. Jongeren tussen 15 en 25 kunnen een projectvoorstel voor VAART indienen. De geselecteerde deelnemers krijgen repetitie- of atelierruimte, technische ondersteuning en artistieke coaching door professionals. Bestaat sinds 2003 en was oorspronkelijk bedoeld als een soort aanvulling op een format als Kunstbende. Heel wat van de deelnemende jongeren van de voorbije 10 jaar zijn ondertussen als maker actief (Jozef Wouters, Michiel Vandevelde, Koen De Preter, Freek Mariën...).

Via de ondersteuning van jonge professionele makers die een productie (al dan niet met jongeren) maken onder de hoede van fABULEUS.

- fABULEUS biedt de jonge makers (gedurende enkele maanden) een salaris tijdens de opdracht.
- Vaak zijn de jonge makers ex-deelnemers van jongerenproducties bij fABULEUS en daarom gedreven om met jongeren een productie te maken. Soms worden deze voor het huis nieuwe makers expliciet aangesproken met de vraag om iets te doen met jeugddans/theater of dienen nieuwe makers zich uit eigen beweging aan.
- De selectie gebeurt op basis van het artistiek verhaal en de positie in de loopbaan (startende makers: reeds ervaring als autodidact of pas afgestudeerd).
- fABULEUS voorziet artistieke coaching (interne en/of externe mentoring) en neemt het zakelijke, productionele en logistieke aspect op zich.
- Het creatieproces wordt meestal opgedeeld in 2 fases: een ontwikkelingsfase met try-out. Na een pauze van een half jaar is er de creatieperiode. Zo kunnen beginnersfouten aangepast worden.
- Per jaar worden er gemiddeld 3 jonge makers in een traject van fABULEUS ondersteund. Zij krijgen in principe de kans om meerdere projecten te maken, waarbij er geleidelijk aan meer losgelaten wordt. fABULEUS kan grote tournees aanbieden, waardoor veel speelkansen voor een groot publiek voorzien worden.

DÉ UITDAGING VOOR FABULEUS IS...

trachten een juiste balans te houden tussen het werken met jongeren en het werken met professionele acteurs. Er is veel vraag van jonge makers, maar in eerste instantie wil fABULEUS meer jongeren per generatie kansen bieden. En ook: “Wat de mensen zien zijn de producties, het afgewerkte resultaat. Heel het verhaal van talentontwikkeling wordt niet getoond. Misschien moet fABULEUS van elke voorstelling een ‘making of’ maken?”

In de kijker bij **fABULEUS**

DÉ **fABULEUZE LEERSCHOOL**

De jongerenproducties van **fABULEUS** zijn een echte leerschool. In elke productie zitten een aantal specifieke workshops of masterclasses verwerkt. Ofwel voor een inhoudelijk/ dramaturgisch aspect, ofwel voor een acteer- of danstechnische skill. Het meeste leren de jongeren echter door te doen: ze maken een volledig creatie- en productieproces mee. Ze bouwen het stuk mee op. Alles gebeurt collectief en in samspraak. Zo vangen de deelnemers gesprekken op over budgetten, uitnodigen van programmatoren... *“Zo iets leer je niet op school. En zelfs wanneer je afgestudeerd bent van kunstschool heb je vaak helemaal geen besef van wat er voor jou als actrice allemaal gedaan wordt.”* (ex-deelnemer Sofie)

De jongeren voelen zich thuis bij **fABULEUS**. Een warm nest & aanspreekpunt zijn noodzakelijk: de producties zijn op een hoog niveau en de boog staat gespannen! *“Je speelt voor leeftijdsgenoten. Velen van hen waren niet geïnteresseerd en wachten gewoon tot ze een stukje bloot zouden zien. Dan moet je echt wel leren om de aandacht te behouden. Het stuk fris houden, zowel voor het publiek als voor jezelf. We speelden hetzelfde stuk zo'n 30 keer.”* (ex-deelnemer Sofie)

In een jongerenproductie word je niet enkel als speler maar ook een beetje als maker aangesproken.

“Ik heb geleerd hoe je creativiteit kan structureren. En geleerd hoe je voorstellingen maakt. Eigenlijk heb ik op alle niveaus de basis geleerd. Een jaar later maakte ik immers zelf al voorstellingen, bij VAART op de leeftijd van 14!” (ex-deelnemer, Michiel)

fABULEUS suggereert soms aan een deelnemer van een jongerenproductie om iets voor VAART te doen, of een eerste opdracht als jonge maker te aanvaarden. De scheiding tussen broed- en werkplaatsfunctie is niet rigide. **fABULEUS** wil jongeren immers de kans geven om op professioneel niveau als speler of maker projecten te doen vóór, tijdens en na de (eventuele) kunstopleiding.

Hoewel de meeste deelnemers die de smaak te pakken hebben ervoor kiezen om een kunstopleiding te volgen, heeft **fABULEUS** ook autodidacten gevormd die nu professioneel actief zijn als maker. Een ex-deelnemer stond na enkele **fABULEUS** jongerenproducties voor een dilemma: *“Ga ik nu kunst studeren of heb ik al genoeg ervaring opgebouwd? Bovendien heb ik via de tournees al een netwerk opgebouwd, ken ik al veel mensen, wat me helpt in het verkopen van mijn stuk.”*

Info en contactgegevens: www.fabuleus.be

GEN2020

“Geen nieuwe niche maar een nieuwe scène.”



GEN2020 IS....

- Een traject en platform voor grensverleggend theater. Het ondersteunt talentvolle acteurs en theatermakers van diverse origine door een aanbod van masterclasses, coaching en coproducties.
- In 2012 geïnitieerd en gecoördineerd door theaterhuis 't arsenaal te Mechelen, i.s.m. partners als Moussem, Zomer Van Antwerpen, Mestizo Arts Festival, NTGent en Theater Aan Zee, gefinancierd met projectsubsidies van FIM (projectsubsidie Federaal Impulsfonds Migranten).
- 't Arsenaal was reeds voor de opstart van GEN2020 actief met projecten voor talent van diverse origine, o.a. met het theaterstuk Belga, een voorstelling over en met Marokkaanse migranten, en het Senegalese workshopproject Fotti. Nadien zijn hier organisch enkele producties en het idee voor het GEN2020 traject uit ontstaan.
- Zwaartepunt ligt bij 't Arsenaal, maar GEN2020 zou op termijn een netwerk van partners in heel Vlaanderen en Brussel moeten worden. De partners van GEN2020 werken allen op eigen snelheid en vanuit hun eigen expertise en werking mee aan het project.

GEN2020 WIL... talent uit die andere scène professionaliseren

De bedoeling is om vanuit de sector zelf, en de positie die 't Arsenaal en de partners hebben in de sector, **een brug te slaan naar talent dat er is maar in de marge van het veld opereert**. Vertrekken van wat er al aanwezig is qua talent en artistieke interesses, en deze ondersteunen en in contact brengen met elkaar en met de reguliere sector. De focus ligt dus op **Interculturalisering, vanuit een samenspel tussen talentontwikkeling, aanbod**

(producties) en publiekswerking. GEN2020 wil een traject en een platform aanbieden d.m.v.:

- **Masterclasses**

Er werd een tweejarig traject uitgetekend met 4 tot 6 masterclasses per jaar. Door hieraan deel te nemen kunnen de artiesten zich verder ontwikkelen, hun netwerk verbreden en zichzelf tonen. De masterclasses zijn op verschillende locaties, in samenwerking met diverse organisaties en met telkens andere docenten: theatermakers uit binnen- en buitenland. Hierdoor bouwen de deelnemers een professioneel netwerk uit en verrijken ze hun horizon.

- **Producties**

Producties ontstaan op verschillende wijzen. Soms vanuit een masterclass (bv. IJdele dagen in regie van Mesut Arslan; Scarlatti in regie van Franz Marijnen). Soms stellen de artiesten eigen projecten voor die ondersteund worden (bv. Wiegelied van Mauricio Ramirez; voorstellingen van SINcollectief). En sommige deelnemers worden gecast door 't Arsenaal of een van de partners om mee te spelen in een productie (bv. Hannibal van t,arsenaal; voorstellingen van buitenlandse gezelschappen op de Zomer van Antwerpen).

- **De deelnemers** zijn hetzij Vlamingen met andere roots, die – **autodidact of** via projecten of alternatieve opleidingen reeds ervaring hebben verworven in de podiumkunsten - **hetzij nieuwkomers** met buitenlandse theateropleiding of ervaringen.
- **Zowel acteurs, theatermakers als tekstschrijvers** zijn welkom
- **Slectie** d.m.v. gesprek en en 'mini-auditie'; vervolgens evaluatie na deelname aan de eerste masterclass.
- Er wordt bewust gezocht naar talent uit de informele circuits: GEN2020 spreekt zelf de parallelle scènes aan en partners reiken eveneens kandidaten aan.
- **Doorstroming** gebeurt organisch: het GEN2020-netwerk bestaat deels uit partners uit het kunstenveld, **ze zijn reeds deel van de sector.**

Dé uitdaging voor GEN2020 IS...

nog meer partners en andere gezelschappen inspireren en activeren om met artiesten van diverse origine te werken.

In de kijker **GEN2020****Durven gaan voor een nieuwe scène**

Michael De Cock, artistiek leider van 't Arsenal keek al enkele jaren voor de oprichting van GEN2020 naar de parallelle circuits waar veel kleur is. Hij wilde deze jonge talenten van de 'verloren generatie' professionaliseren. *"Ik wilde werken aan deze meest interessante 'urbane outing'. Ik wilde deze mensen, die echt goed zijn, tonen aan een breed publiek."* aldus Michael. Het opzet is om de sector te interculturaliseren door talent te professionaliseren en door nieuwe verhalen en vormen te ontwikkelen. Samen met de deelnemers werken aan iets nieuws, op niveau van de sector.

't Arsenal wil met gelijkgezinde organisaties een nieuwe scène ontwikkelen, geen nieuwe niche zijn. De krachten met elkaar bundelen en complementair zijn. Een nieuwe scène, omwille van het het empowerende van een scène. Om de deelnemers enerzijds te laten zien dat je je niet per se moet conformeren aan de grootste gemene deler van de podiumkunsten. Dit doet GEN2020 door o.a. andere voorstellingen en docenten te programmeren die vanuit een ander, gedeeld perspectief werken. *"Docenten zoals Neske Beks en Sabri Saad El Hamus tonen bijvoorbeeld dat je vanuit je culturele eigenheid kan werken,"* zegt Kristin Rogghe, artistiek coördinator van GEN2020, *"en dat werkt empowerend voor de deelnemers."* Tegelijk is er met docenten als Julie Van den Berghe en Franz Marijnen ook een stevige inbedding in het Vlaamse veld.

Een scène, die steun geeft aan de leden, aan elkaar. Het is niet gemakkelijk om een nieuw verhaal te

ontwikkelen, een nieuwe canon vorm te geven. Het is vallen en opstaan. Professionaliseren en tegelijkertijd trouw blijven aan jezelf. Het is een evenwicht zoeken tussen 'niet conformeren' en 'deel van de sector worden'.

Het durven gaan voor die scène houdt een aantal keuzes in m.b.t. het ontwikkelen van die canon en het respecteren van wat de deelnemers interesseert. Concreet betekent dit bijvoorbeeld dat GEN2020 graag artistiek hoogstaande producties wil maken waarbij de sector overtuigd wordt dat deze vernieuwing mogelijk is met de 'verloren generatie'. Maar dit gaat niet van een dag op de andere. Bovendien willen de artiesten in de eerste plaats spelen voor hun eigen publiek en de verhalen vertellen die er volgens hen toe doen, ook al wordt dat niet altijd begrepen of geapprecieerd door de 'gevestigde' (overwegend *white middle class*) sector. Natuurlijk willen ze erkenning van de culturele sector, maar op dit moment is dat niet hun eerste bezorgdheid.

Dit wordt gerespecteerd door GEN2020, volgens de visie dat interculturaliseren pas werkt als het van twee kanten komt (in tegenstelling tot het assimilatiemodel, treffend verwoord door Orlando Verde in zijn opiniebijdrage *'De bruine Jan Declair'*). Dus blijft men streven naar topproducties, naar erkenning van de reguliere sector... en tegelijk een scène opbouwen en versterken van nieuwe publieken en 'experten' van een andere achtergrond. Het succes van de producties bij deze publieken en bij recensenten buiten de mainstream media (Kifkif.be, De-wereldmorgen...) is een even belangrijk criterium.

Info en contactgegevens: www.gen2020.be

H30

“In het begin werden we als geitenwollensokken bekeken, en zelfs geweerd uit de (kunsten) sector, omdat we uit de sociale sector kwamen. Als je weinig kan laten zien wat je bedoelt, is het logisch dat men je geen krediet geeft. Nu worden we zelf gevraagd, dit is een overgang!”



H30 IS...

- Een artistieke werkplek die werkt aan nieuwe vormen van gemeenschappelijkheid en toegevoegde identiteit.
- Ontstaan vanuit de idee dat er een leemte is voor jongeren die niet in het verwachtingspatroon van het reguliere aanbod passen. H30 doet inspanningen om maatschappelijk kwetsbare jongeren te bereiken.
- Een schakel in het totaalproces rond gemeenschapsvorming.
- Als vuurtoren één van de voortrekkers in de engagementsverklaring etnisch-culturele diversiteit.
- Als stadsdienst onderdeel van de werking van cultuurcentrum Mechelen.
- Onderdeel van een breed netwerk, zowel binnen het culturele als binnen het sociale/welzijnsveld.

H30 WIL...

jongeren tussen 14 en 30 jaar een plek bieden waar ze kunnen leren door ervaring, onder professionele begeleiding.

- **Via het enthousiasmeren voor artistieke creatie:** In eerste instantie wil H30 jongeren de kans geven om hun eigen ding te doen, hun artistiek talent prikkelen en hen laten groeien. Leefijdsgenoten leren van elkaar en dagen elkaar uit om grenzen te verleggen. H30 vindt het daarnaast belangrijk om naar buiten te treden met projecten en jongeren een podium te geven. De confrontatie van hun product met het publiek maakt essentieel deel uit van het proces.

- **Via sociale vaardigheidstraining:** H30 werkt met ruilhandel om engagement en vrijwilligerswerk bij jongeren te stimuleren: alles wordt gratis aangeboden maar men verwacht wel engagement in de plaats (verven, kuisen, promo maken, optreden geven..) H30 focust ook op het aanleren van vaardigheden die jongeren nodig hebben om te kunnen doorstromen. Dat gaat van het leren maken van afspraken tot kennismaken maken met de codes in de culturele sector.
- **Via artistiek-inhoudelijke vorming en individuele coaching:** H30 organiseert regelmatig portfoliodagen waarbij een gekende kunstenaar komt reflecteren op het werk van jongeren. Na improvisatiesessies en repetities is er steeds een voorstelling voor vrienden en achteraf volgt een discussie. H30 voorziet ook technische ondersteuning, bijvoorbeeld voor een hiphopstudio. H30 probeert via individuele coaching de stap naar het podium kleiner te maken, bv. in de begeleiding van jongeren die willen deelnemen aan Kunstbende. Begeleiding van jongeren gebeurt doorgaans in duo, een artistieke begeleider én iemand van H30 die de sociale begeleiding op zich neemt.
- **Via netwerking:** Verschillende projecten in samenwerking met andere organisaties zoals bijvoorbeeld met kunstencentrum Nona: er worden producties van H30 getoond in het cultuurcentrum. De Marjoretten hebben samen aan een voorstelling gewerkt met Abattoir Fermé. Door dit opgebouwde netwerk probeert H30 jongeren te laten doorstromen naar de kunstensector, ook al is dit niet hun prioriteit. Om diverse jongeren te laten instromen werkt H30 nauw samen met de welzijnssector.

DÉ UITDAGING VOOR H30 IS...

vermijden dat mooie projecten na afloop onder de radar verdwijnen en voldoende aandacht hebben voor de doorstroom van jongeren.

In de kijker **H30**

VA ET VIENT

Va et Vient is een alternatief majorettekorps dat ontstond als 'HOME MADE'project in H30 in 2010. Enerzijds wilde H30 het erfgoed rond de majorette oppikken en hiermee op een hedendaagse manier aan de slag gaan. Anderzijds wilde H30 meisjes aantrekken, die op dat moment ondervertegenwoordigd waren in de deelnemers van het huis. Bovendien is een majorettekorps een uitgesproken groepsgebeuren, wat ons de kans gaf om naast de artistieke invalshoek, ook in te zetten op gemeenschappelijkheid en toegevoegde identiteit.

|2010 - 2011 | Va et Vient staat onder leiding van een professionele choreografe en komt moeizaam op gang. Het majoret-zijn wordt niet bepaald als trendy ervaren. De recruitering verloopt moeizaam, omdat jongeren zich weinig kunnen voorstellen bij 'een theatrale majorettengroep'.

|Mei 2011 | De groep is uitgebreid tot 14 meisjes en hebben hun eerste publieke optredens. Va et Vient wordt in Mechelen gezien en gecompimenteerd, waardoor het majoret-zijn hen een bepaalde status geeft. De groep breidt uit. Ondertussen ontstaat er binnen de groep een kledingteam en een promo-team dat verschillende onderdelen van Va et Vient ter harte nemen.

|2011-2012 | Va et Vient treedt nu geregeld op binnen en buiten Mechelen. De gouden vis, een café op de Vismarkt en fan van de majoretten, hangt een levensgrote foto van alle majorettenbenen op recht tegenover het café. Va et Vient ervaart

dit als een erkenning. Majoret-zijn is iets om fier op te zijn!

|September - november 2012 | Abattoir Fermé vraagt de majoretten om mee te doen met Apocalypso, een voorstelling die in december in Kunstencentrum Nona 13 keer uitverkocht speelt. Het gezelschap stelt een hedendaagse choreografe aan om Va et Vient te begeleiden en hen uit te dagen tot een nieuwe creatie. Va et Vient komt hierdoor terecht in een professioneel gezelschap, waar hun inbreng essentieel deel uitmaakt van de voorstelling.

|Augustus 2013 | Mechelen viert feest met de cavalcade. Michael de Cock, artistiek directeur van 't Arsenaal en verantwoordelijk voor de Cavalcade wil een link maken tussen de stadsartiest Frank Vaganée en de majoretten. Va et Vient marcheert op de muziek van Frank Vaganée gebracht door professionele muzikanten.

|Jan 2013 - september 2013 | De choreografieën worden overgenomen door 2 majoretten uit de groep zelf. Alle deelaspecten van het korps worden verdeeld onder de meisjes. Op 1 september 2013 werd Va et Vient een feitelijke vereniging, die op eigen benen staat. H30 blijft zijn netwerk inzetten om hen als 'TE GAST' project verder te coachen en hun kansen tot nieuwe ervaringen te vergroten, maar laat hen los als 'HOME MADE' project. Een nieuwe vereniging is geboren!

Info en contactgegevens: www.H30.be

HAKIMS OF COMEDY

“Natuurlijk willen we erkenning van de culturele sector maar op dit moment is dat niet onze eerste bezorgdheid. We willen ons verhaal vertellen.”



HAKIMS OF COMEDY IS...

- Begonnen in Cultuurhuis Rotterdam in 2009.
- Een organisch gegroeid multicultureel collectief dat comedy in al zijn vormen wil promoten en ondersteunen in België en Nederland.
- Zowel een collectief dat zijn eigen leden verder wil professionaliseren als nieuw jong talent wil ontdekken en begeleiden.
- Vooral gericht op jongeren met een etnisch-cultureel diverse achtergrond.
- Opgericht vanuit de vaststelling dat er zowel in België als Nederland te weinig speelkansen zijn voor comedians met een kleurtje.
- Geen organisatie voor maar door comedians met een etnisch-cultureel diverse achtergrond. Ze hebben zelf iets op poten gezet, uit eigen initiatief.

HAKIMS OF COMEDY WIL...

- Comedy-talenten laten ontwikkelen door speelplekken en ondersteuning aan te bieden.
- Comedy als een volwaardig genre laten erkennen in de cultuursector.
- Kansen geven aan een nieuwe generatie comedians.

Via workshops voor jongeren:

- Organische aanpak: bereiken jongeren via vrienden en kennissen en door zelf zo zichtbaar mogelijk te zijn tijdens optredens of projecten.
- Jongeren uitnodigen voor open mic, avond in een jeugdhuis, etc. (peilen naar hun motivatie en dan trapsgewijs werken).
- Focussen zich op een kleine groep gemotiveerde jongeren en werken op lange termijn.

- Geen standaard methodiek: vertrekken vanuit de leefwereld en de talenten van de jongeren.
- Op vraag van gemeentes projecten begeleiden met jongeren (bv. Yalla Yalla in Lokeren, een initiatief van de jeugdendienst waarbij '1probleemjongeren' werden begeleid om in het CC een stand-up comedy avond te organiseren en zo ook het CC te interculturaliseren).
- De Hakims of Comedy laten zich betalen voor het begeleiden van de projecten en investeren die middelen dan in hun eigen verdere professionalisering.

Via Coaching voor eigen leden:

- De leden van Hakims of Comedy werken aan hun eigen professionalisering via het aanwerven van externe coaches (stem, schrijven, zang etc.) of via het huren van een professionele coach die naar de voorstelling komt kijken en feedback geeft (vooral in Nederland).
- Die coaching is afhankelijk van de noden van de comedians zelf.
- Faciliteren van concrete zaken voor de leden: speelruimte, uittekenen van plannen om in het buitenland op te treden, administratief-zakelijke ondersteuning, etc.
- Organiseren soms een reis naar het buitenland om daar te spelen of om inspiratie op te doen (trokken bv. naar Istanboel en New York).
- Intergenerationeel: comedians gaan na een tijdje hun eigen weg, maar zij die vroeger bij Hakims of Comedy waren geven dikwijls nog coachings aan de nieuwe generatie.

Via tournees:

- Hakims of Comedy is een nomadisch collectief, ze hebben geen vaste speelplek maar zijn afhankelijk van CC's die hen een plek geven of van ruimtes die ze zelf huren.
- Bedoeling van die tournees langs CC's is om aan te tonen dat er comedians zijn van ethnisch-cultureel diverse origine die kwaliteit brengen en die men kan programmeren.
- Kan ook nadelig werken: Hakims of Comedy ging 'té vroeg' op tournee, waardoor ze geen vervolgoedragen kregen en als middelmatig bestempeld werden. Hun doel is nu eerst zelf sterk genoeg te worden alvorens naar buiten te treden.

DÉ UITDAGING VOOR HAKIMS OF COMEDY IS...

Comedy op de kaart zetten van de cultuursector, maar op een spontane en duurzame manier. Zichzelf ontwikkelen en hun eigen verhaal kunnen vertellen. Daarom zijn ze beducht voor zware druk via grote projecten of subsidies. Ze willen een kleine kern gemotiveerde mensen rond zich verzamelen en deze professioneel versterken zodat die nieuwe generaties kunnen opleiden. Eerst tot zelfontwikkeling komen en dan pas naar buiten treden.

In de kijker **Hakims of Comedy**

AUTONOME ZELF-PROFESSIONALISERING

Hakims of Comedy streeft dan wel naar een erkenning van Comedy in de cultuursector, in de eerste plaats wil dit multiculturele collectief vooral zijn eigen verhaal kunnen vertellen en zijn eigen identiteit ontdekken en ontwikkelen. De verschillende leden van Hakims of Comedy aanvaarden opdrachten van gemeentebesturen, jeugddiensten, etc. om tegen betaling workshops comedy te geven aan jongeren. Deze begeleidingsopdrachten hebben twee belangrijke voordelen: ze stellen de Hakims in staat om nieuwe talenten te spotten en aan te spreken en anderzijds worden de financiële middelen die ze ontvangen voor de workshops opnieuw geïnvesteerd in hun eigen verdere professionalisering.

Dit laatste geeft Hakims of Comedy een zekere financiële onafhankelijkheid die zij zeer belangrijk

vinden. Afhankelijk van hun eigen noden werven de verschillende Hakims persoonlijke coaches aan die hen ondersteunen in bv. stemgebruik, schrijven, zang, etc. Op deze manier kunnen ze op hun eigen ritme verder groeien, zonder teveel druk van buitenaf. Deze individuele trajecten zijn zeer belangrijk voor hen, en dit is ook de reden waarom ze weigerachtig staan t.o.v. een specifiek aanbod of kortstondige projecten, want ze zijn van oordeel dat deze hen teveel in een bepaalde richting duwen en te weinig oog hebben voor het individu. Het belangrijkste is dat ze zich traag en degelijk kunnen ontwikkelen alvorens ze naar buiten treden met hun comedy. Door een systeem van doorgeven is het tenslotte de bedoeling dat een oudere generatie Hakims ten slotte een nieuwe generatie zal opleiden. Noem het maar een vorm van autonome zelfontwikkeling.

Info en contactgegevens: www.hakimsofcomedy.be

KOPERGIETERY

“We zijn een creatiehuis, geen productiehuis. Wij zijn geïnteresseerd in iets dat nog niet bestaat, in kwetsbaarheid, in een zoekend iemand... dat is het belangrijkste criterium.”



KOPERGIETERY IS...

- Opgericht in 1978 in Gent door Eva Bal op vraag van de toenmalige minister van Cultuur om jeugdtheater een nieuw élan te geven.
- Een huis voor de podiumkunsten, met focus op theater, dans en muziek.
- Een werking die zich richt naar een uitgesproken jong publiek.
- Een ‘werkplaats’ waar jonge mensen in diverse ateliers theater maken, dansen, creëren.

KOPERGIETERY WIL...

- Eigenzinnige projecten ontwikkelen, ook met kinderen uit de buurt.
- Een (internationale) programmatie op maat van kinderen uit de buurt uitwerken. Internationale co-producties en tournees.
- Intensieve samenwerkingsverbanden aangaan met bestaande structuren in de wijk (Kopergietery Blekerij en Rabot).
- Kinderen zelfdenkend, creatief, tolerant en open maken via kunst.
- Een residentie bieden aan talentvolle jonge makers.

Dit willen ze bereiken via:

- Een pro-actieve houding van het kind: het kind moet zelf beslissen naar Kopergietery te komen.
- Een atelierwerking: zowel wekelijks als specifieke ateliers tijdens de vakantieperiodes. Iedereen is welkom, kinderen brengen zelf ideeën binnen, niet-schoolse aanpak, experiment en een persoonlijke benadering van elke deelnemer staan centraal.

- Een receptieve werking: creëren van voorstellingen en producties met professionele theatermakers.
- Een internationale werking: ontvangen van gastgezelschappen uit het binnen- en buitenlandse (jeugd)theatercircuit.

DÉ UITDAGING VOOR KOPERGIETERY IS...

Trouw blijven aan hun missie en tegelijkertijd een nieuw, diverser publiek kunnen aanspreken. Er is nooit een buurtgerichte focus geweest maar dat willen ze nu veranderen. Kopergietry heeft sinds kort een tweede plek op het Rabot met een groot verloop van buurtbewoners. Men wil rekening houden met de leefwereld van de mensen, maar men wil eveneens de artistieke kwaliteit niet laten zakken. Dit wordt als niet evident beschouwd omdat de voorkeuren van de buurtbewoners soms niet stroken met hun opvattingen.

In de kijker **Kopergietry**

HET (INTER)NATIONAAL NETWERK

Kopergietry heeft over de jaren zowel in het binnen- als buitenland een sterk netwerk uitgebouwd. Ze maken zowel nationale als internationale coproducties met bestaande gezelschappen en vertrekken altijd uit een artistieke noodzaak. Ze werken daarbij zowel samen met grote als met kleine gezelschappen. Dit netwerk wordt zowel aangesproken in hun jongerenwerking als in hun werking met jonge makers.

Met de jongeren touren ze in het buitenland en spelen ze voornamelijk op festivals. De tournees zorgen voor een extra motivatie om te studeren bij de jongeren, want zonder goede schoolcijfers mogen ze niet mee. Theater maken is slechts een onderdeel van de tournees, de context is even belang-

rijk als de voorstelling zelf. De jonge makers willen ze vervolgens een internationaal platform bieden: Kopergietry werkt samen met verschillende Europese gezelschappen zodat jonge choreografen ook in het buitenland kunnen spelen.

Op nationaal vlak probeert Kopergietry sinds kort om meer lokaal te investeren. In Gent werd naast de vesting in de Blekerijstraat (centrum) een tweede werking opgestart in de Rabot-wijk (rand). Ze kozen voor een locatie met een groot verloop van buurtbewoners en proberen zo zoveel mogelijk jongeren uit de buurt te bereiken en te vertrekken vanuit hun leefwereld om projecten op te starten. Op termijn is het zo de bedoeling een vlotte doorstroom tussen de twee satelieten te creëren.

Info en contactgegevens: www.kopergietry.be

KUNSTZ

“Een duurzaam engagement vanuit het hart van de sector.”



KUNSTZ IS...

- Een sociaal-artistieke organisatie die met anderstalige acteurs werkt.
- Gevestigd in Antwerpen, structureel gesubsidieerd vanuit het Kunstendecreet.
- Ontstaan uit Kopspeel vzw, het decorateliër en werkervaringsproject dat sinds 2004 opdrachten uitvoert voor de cultuursector in Vlaanderen. Gevestigd in de Brede School in Borgerhout, werkt Kopspeel vooral met jongeren van diverse origine uit het deeltijds onderwijs.
- 2007: eerste theaterworkshops voor nieuwkomers. Uit deze workshops groeide de voorstelling ‘Genesis’ die een groot succes kende.
- 2010: opstart kunstZ, met de steun van 11 reguliere theatergezelschappen in het Antwerpse.
- 2011: start kunstZ Academie, deeltijdse theateropleiding voor anderstaligen.
- 2013: afzonderlijke vzw en structurele ondersteuning binnen het Kunstendecreet.

KUNSTZ WIL...

iedereen met gelijke kansen lanceren en toeleiden naar de professionele podiumkunstensector

- Het doel is het talent van etnisch culturele minderheden naar boven te halen en zichtbaar te maken voor publiek en sector. Dat is bij iedereen op een andere snelheid, via andere trajecten. kunstZ gaat uit van aanwezige en verborgen talenten, die zich tijdens het traject kunnen ontwikkelen. Er zijn geen vooraf bepaalde criteria om zich in te schrijven, afgezien van de ambitie aansluiting te zoeken bij de professionele sector. De trajecten zijn op maat van de deelnemers en mogen

lang zijn, met vallen en opstaan. Het niveau van de deelnemers verschilt dan ook van mensen die al een professionele opleiding achter de rug hebben in het land van herkomst, tot mensen zonder ervaring.

- Een tweede doel is vernieuwing van de canon, andere theatervormen ontwikkelen, waarbij acteurs die anderstalig zijn of een andere culturele achtergrond hebben, samen aan iets kunnen werken en overdracht hebben
 - door andere interpretaties te geven aan teksten, klassiekers, waardoor die universaliteit een andere interpretatie krijgt, via die verschillende culturen.
 - door acteurs in hun moedertaal te laten acteren en de voorstellingen van boventiteling te voorzien.

kunstZ werkt aan de professionalisering van talenten door...

drie complementaire en samenhangende deelwerkingen uit te bouwen die allemaal, naast de toeleiding van kunstenaars, ook hun talentontwikkeling tot doel stellen:

- (1) De tewerkstellingspool van kunstZ helpt mensen die professionele ambitie koesteren om in de sector aan de slag te gaan. Ze krijgen begeleiding op maat: vacatures/audities opzoeken, klaarstomen voor sollicitatie, geschikte functie zoeken, contacten leggen met de organisatie die de vacature uitschrijft...
- (2) De theaterwerkplaats van kunstZ maakt eigen voorstellingen waarbinnen deelnemers zowel concrete theaterervaring kunnen opdoen alsook zichtbaar worden voor professionelen uit de reguliere sector. Ook eigen projecten van deelnemers worden gesteund door kunstZ.
- (3) De kunstZ academie biedt een deeltijdse theateropleiding aan voor anderstaligen.

DÉ UITDAGING VOOR KUNSTZ IS...

een evenwicht bewaren tussen het uitbouwen van de kunstZ-activiteiten (theaterwerkplaats en academie) en toch voldoende intensieve individuele begeleiding blijven bieden aan de deelnemers. Met een kleine ploeg wordt enorm veel werk verricht.

In de kijker **kunstZ**

DE SPREIDSTAND VAN KUNSTZ MET ÉÉN BEEN IN DE KUNSTEN- EN ÉÉN BEEN IN DE WELZIJNSSECTOR

De inbedding van kunstZ in de sociale sector maakt een zeer laagdrempelige instroom in de organisatie mogelijk. Overkoepelende migrantenverenigingen, allochtone zelforganisaties, allochtone jeugdwerkingen, diensten Inburgering en Samenleving, Huis van het Nederlands, CAW's en sleutelfiguren kennen kunstZ en verwijzen door naar hen. kunstZ geeft onder andere ook infosessies over theater in Antwerpen bij inburgeraars. De band met deze organisaties is door de jaren heen opgebouwd, ze vertrouwen de organisatie en weten waar ze voor staat. Ze weten dat kunstZ geen 'allochtonenautomaat' is maar werkt vanuit een visie, op maat van de deelnemers.

Via de samenwerkingen tussen het decoratelier Kopsel en de theaterwereld, schaarden al snel tien theatergezelschappen zich achter het project. Tien organisaties die vanuit hun eigen middelen mee een opstartbudget voorzagen. In 2011 vervoegden nog

twee gezelschappen het project. Oorspronkelijk was het de bedoeling om een medewerker in dienst te nemen, die de werkingen van de theatergezelschappen zou interculturaliseren. De ervaring met het theaterproject Genesis deed kunstZ echter inzien dat anderstalige acteurs nood hebben aan een structurele werking waar ze ervaring kunnen opdoen en begeleid worden. kunstZ ziet eenmalig projectmatig werken niet als voldoende efficiënt.

De medewerkers van kunstZ werkten in vorige jobs zelf in het theaterveld, waardoor ze weten hoe de sector reilt en zeilt. Deze kennis wordt in de praktijk gebracht in de dagdagelijkse werking, waarbij kunstZ met de deelnemers op dezelfde manier werkt als de 'reguliere' theatersector werkt. De inbedding van kunstZ in het Vlaamse theaterlandschap zorgt –last but not least- voor heel wat mogelijkheden wat doorstroming betreft.

Info en contactgegevens: www.kunstz.be

LEZARTS URBAINS

“*Si la culture n’est alimentée que par des artistes qui sortent des écoles classiques, elle deviendra vieille et obsolète.*”



LEZARTS URBAINS IS...

- Een Brusselse organisatie, ontstaan uit de in 1977 opgerichte “*Fondation Jacques Gueux*”, die populaire kunstvormen wil ondersteunen als middelen tot sociale emancipatie.
- Sinds de jaren ‘90 vooral gericht op *Urban Arts* en mengvormen uit de grootste stedelijke buitenwijken.
- Een documentatiecentrum en infopunt over *Urban Arts*.
- Een vzw die *Urban Arts* in al zijn vormen ondersteunt en promoot.

LEZARTS URBAINS WIL...

- Alle vormen van *Urban Arts* valoriseren en ondersteunen: rap, graffiti, slam, breakdance, etc.
- De link maken tussen *Urban Arts*, expressie, sociaal engagement, vorming, reflectie en actie.
- Kunstenaars uit de *Urban* scène ondersteunen via projecten, omkadering en coaching met als doel hen te laten groeien en doorgroeien op internationaal niveau.
- Een specifieke *Urban Arts* sector uitbouwen en daar de belangenbehartiger van zijn.
- Een netwerk van hip-hop artiesten ondersteunen en hen een plaats geven in de culturele sector.
- Hip-hop inzetten als een pedagogische tool om met jongeren te werken in scholen, jeugdhuizen, etc.

Dit willen ze bereiken via:

- Het uitbouwen van een transversale structuur rond de *Urban Arts* en interventies op verschillende niveaus:
 - verspreiden van *Urban Arts*
 - ondersteunen van *Urban Art* projecten
 - productie (beperkt)
 - vormingen
 - educatief/pedagogisch werk
 - informatie verstrekken
- Ateliers organiseren voor jongeren en kinderen: eerste contacten met slam, hip-hop, rap... om zo via een artistiek proces tot persoonlijke ontwikkeling te komen.
- Het organiseren van festivals, concerten en evenementen.
- Jonge artiesten ondersteunen en projecten opzetten.
- Een documentatiecentrum en infopunt voor de *Urban Arts* open te houden.

DÉ UITDAGING VOOR LEZARTS URBAINS IS...

Een plaats voor *Urban Artists* creëren in de cultuursector. In België is de markt voor *Urban Arts* vrij beperkt. Je kan jaren moeite en tijd steken in het begeleiden van jonge talentvolle artiesten, maar als die uiteindelijk niet opgepikt worden door bestaande structuren zoals kleine labels, organisatoren, programmatoren, etc. dan is er geen eindpunt aan het einde van het traject en lijkt het allemaal tevergeefs geweest.

In de kijker **Lezarts Urbains**

HET ONTWIKKELEN VAN *URBAN ARTS* ALS EEN EIGEN SECTOR

Lezarts Urbains stelt zich tot doel de *Urban Arts* te ontwikkelen als een zelfstandige sector, die ook de nodige erkenning krijgt. Lezarts Urbains wil dus in de eerste plaats dat *Urban Arts* als een volwaardige kunstvorm erkend worden en dat deze op zichzelf staan. Het is niet zozeer het streefdoel om naar een fusie van de *Urban Arts* en de klassieke kunsten te evolueren of naar mengvormen. Dit kan eventueel wel in een later stadium, maar pas wanneer de *Urban Arts* stevig op eigen benen staan. Ze vrezen dat er bij een fusie van genres onvoldoende aandacht zal zijn voor het eigen verhaal en de eigen specifieke taal van de *Urban Artist*. Ontmoetingen zijn dus leerrijker dan versmeltingen.

Lezarts Urbains werkt met een poel van professionals die zich betrokken voelen bij de *Urban Arts* en die jonge artiesten wil coachen en begeleiden. Ze zorgen er echter voor dat dit altijd gebeurt op vraag van de jonge artiesten zelf. Op die manier kunnen artiesten hun eigen 'taal' ontwikkelen en hun eigen werk creëren, in plaats van ingeschakeld te worden in een bestaand project, waar hun eigen ruimte en ontwikkeling vrij beperkt is. Soms zet Lezarts Urbains ook eigen projecten op, die vertrekken vanuit de leefwereld van de jongeren en waar ze de nodige aandacht kunnen besteden aan die persoonlijke ontwikkeling en versterking van de eigen 'taal'.

Info en contactgegevens: www.lezarts-urbains.be

RECYCLART

“Hier kan alles. Er zijn geen taboes en dat voelt goed, heel open.”



RECYCLART IS...

- Gehuisvest in het – nog steeds functionerende – treinstation Kapellekerk gelegen in de Marollen, een volkse buurt in hartje Brussel.
- Ontstaan in 1997 op initiatief van het Brussels stadsbestuur die het station nieuw leven wilde inblazen via een stedenbouwkundig, artistiek en socio-economisch project.
- Een huis met drie deelwerkingen: multidisciplinair kunstencentrum ondersteund door de Vlaamse en Franse Gemeenschap; een opleidingsproject voor langdurig werklozen gericht op metaal- en houtbewerking (Fabrik); en een eetcafé in het oude stationsbuffet waaraan een opleidingsproject in de horeca is gekoppeld voor langdurige werklozen (Bar-Recyclart).

RECYCLART IS EEN RESOLUUT STEDELIJK PROJECT EN WIL...

de verschillende aspecten van het artistieke proces verenigen. De organisatie zet in op creatie via het ter beschikking stellen van ruimte voor jonge kunstenaars; spreiding via een eigen kwaliteitsvolle programmatie; productie via de praktische uitvoering van decorstukken e.d. Met dit aanbod wil Recyclart bruggen slaan tussen artistieke disciplines, taal-, kunst- en cultuurgemeenschappen.

Recyclart zet in op talentontwikkeling via:

- Het creëren van een ont-moetingsplek: elkaar tegenkomen zonder iets te moeten.
- Het aanbieden van residenties: gedurende maximum zes maanden kunnen kunstenaars gratis werken en presenteren in één van de vier vitrines (oude winkel-

ruimtes) van Recyclart. Omwille van de krappe budgettaire middelen, beperkt de ondersteuning van de artiesten zich tot het aanbieden van een plek en promotie.

- Het aanbieden van repetitieruimte aan enkele muziekgroepen.
- Het organiseren van workshops voor studenten van de Brusselse kunsthogescholen.
- Het organiseren van workshops ‘elektronische muziek’ voor jongeren.
- Het in contact brengen van jeugdcultuur en geïnstitutionaliseerde kunstvormen o.a. via het presenteren van artistiek werk van ‘beginners’ en gevorderden en zelfs studenten. Er zijn geen echte selectiecriteria maar projecten moeten passen binnen het artistiek profiel van de organisatie en het evenwicht tussen de artistieke disciplines wordt goed bewaard.
- Recyclart ziet zich als een transitzone tussen de beschermde schoolomgeving en de harde buitenwereld, een lanceerplatform voor de toekomstig gerenommeerde kunstenaar.

**DÉ UITDAGING VOOR RECYCLART IS...
om de drie deelwerkingen in evenwicht te houden.**

In de kijker **Recyclart****IN VITRO**

De 'vitrines' van Recyclart zijn gegeerde werk- en tentoonstellingsplekken voor jonge, pas afgestudeerde beeldende kunstenaars en de netwerken daarrond. Voor een periode van maximum zes maanden kan een individueel artiest of artiestencollectief werken en tentoonstellen in één van de vier ruimtes onder de spoorweg (Vitrines 5-7-13-17, op de respectieve huisnummers van de Ursulinenstraat). Het verblijf en het verbruik van verwarming, electriciteit en water is gratis. Als tegenprestatie stellen de kunstenaars te gast hun werk minstens één keer per maand tentoon, tijdens een gemeenschappelijk publiek toonmoment: de avond In Vitro.

"L'artiste qui investit une vitrine peut la gérer à sa manière, comme une vraie galerie: avec ses propres heures d'ouverture, ses flyers et même son petit bar. La seule condition posée par Recyclart, c'est d'être ouvert tous les derniers jeudis du mois entre 19h et 23h pour IN VITRO. C'est le moment où toutes les galeries sont ouvertes." (medewerker architectuur en urbanisme, Stephane Damsin)

Met In Vitro wil Recyclart elke laatste donderdag van de maand, gratis, zoveel mogelijk facetten van zijn programmatie aan een nieuwsgierig publiek tonen en dit in alle ruimtes van het station die het kunstencentrum ter beschikking heeft. Concreet houdt dit in dat de toonmomenten van de vier kunstenaars in residentie in de Vitrines gekoppeld worden aan een activiteit rond fotografie in

'Studio Marcel' en een jazzconcert + jamsessie in Bar Recyclart.

"Cela donne la possibilité aux personnes qui viennent voir une expo de découvrir celle du voisin. Les différents projets offrent un véritable mélange de techniques, d'identités, de disciplines, d'âges et d'origines... De cette manière, on peut lever certaines barrières: les gens viennent pour un événement lié à un secteur en particulier et par contagion, ils découvrent le reste. C'est un format qui marche bien et c'est une manière de soutenir les artistes." (medewerker architectuur en urbanisme, Stephane Damsin)

Voor de kunstenaars(collectieven) in residentie maken deze toonmomenten deel uit van hun 'leerproces': ze kunnen hun werk voor een eerste keer presenteren aan een publiek, ervaren hoe ze een galerij moeten beheren. *"Er was heel veel en geïnteresseerd en tof volk gekomen naar de opening van mijn tentoonstelling. Ik weet niet waarom, is dit vast publiek van Recyclart? Of kwamen ze voor de andere artiest die ook een residentie hadden?"* (ex-deelnemer In Vitro, Antje van Wichelen)

Omwille van de diversiteit aan activiteiten, komt er een heel gemengd publiek op het evenement af. Zo worden muren afgebroken: de bezoeker die voor een heel specifiek project komt, maakt automatisch kennis met andere disciplines of projecten. En de kunstenaars leren elkaars werk ook kennen.

Info en contactgegevens: www.recyclart.be

STUK

“Als kunstencentrum zet STUK in op artistieke ontwikkeling door ondersteuning op het vlak van onderzoek, creatie en presentatie.”



STUK IS...

- Een kunstencentrum te Leuven, in 1977 als ‘t Stuc ontstaan uit de culturele studentenwerking van de KULeuven.
- ‘t Stuc speelde in Vlaanderen een voortrekkersrol in het presenteren van alternatieve podiumkunsten (De Keersmaecker, Jan Fabre, Jan Decorte, Guy Cassiers,...) die met hun avant-garde-werk niet terecht konden bij de toenmalige grote stadstheaters of balletstructuren en al evenmin konden rekenen op steun van de overheid.
- In 1983 wordt het KLAPSTUKfestival voor het eerst volledig aan hedendaagse dans gewijd.
- In 1986 ontvangt ‘t Stuc als één van de vijf ‘receptieve productiecentra’ voor het eerst een toelage van de toenmalige Vlaamse regering.
- Een huis waar bij de oprichting theater en dans (dansfestival Klapstuk) prominent aanwezig waren. Film en video volgden in de jaren ‘90 en begin 2000 maakten de disciplines ‘muziek’ en ‘beeldende kunst’ STUK tot een multidisciplinair huis.
- In 2001 fusioneren Stuc en KLAPSTUK tot één grote, nieuwe structuur: STUK. Verhuis naar een nieuwe locatie en ingrijpende wijzigingen in de programmering met als doel enerzijds een ruimer artistiek veld aan bod te laten komen en anderzijds een ruimer publiek te werven.

STUK WIL...

flexibel kunnen inspelen op de noden van kunstenaars, over de disciplines heen, voor een groeiend en geïnteresseerd publiek.

- **Via de ondersteuning** van kunstenaars: in de keuze voor welke kunst(enaars) STUK zich engageert staat het ontwikkelingsgerichte, het innovatieve in de kunst centraal.
 - STUK wil artistieke ontwikkeling ondersteunen via residenties en speelkanalen en zichtbaarheid ontwikkelen via het programmeren van jonge makers/kunstenaars.
 - Prospectie gebeurt in binnen- en buitenland op jonge makersfestivals, (individuele) toonmomenten van kunstwerkenplaatsen, afstudeerprojecten van scholen, enz.
 - STUK gaat in de eerste plaats op zoek naar vernieuwende artistieke ontwikkeling.
 - Jong, artistiek talent krijgt een plaats in Flash Forward, Move Me, Playground, Artefact en het seizoenprogramma.
 - Kunstenaars kunnen in STUK terecht voor repetitieruimte, productionele, financiële en artistieke ondersteuning. STUK biedt de expertise die ze in huis hebben aan: geluid, techniek, administratief, zakelijk, enz. Voor ieder(e) kunstenaar/gezelschap wordt gekeken wat nodig is. Pas als de kunstenaar in residentie vraagt om bijvoorbeeld technische ondersteuning of feedback, zal STUK zich 'moeien' in het creatieproces.
 - Naast residenties voor korte periodes heeft STUK sinds 2010 ook *artists in residence*, die op een ondersteuning op lange termijn kunnen rekenen. Deze ondersteuning wordt gezien als een laatste duwtje in de rug voor de kunstenaars.
 - Voor de spreiding van het werk en de zichtbaarheid van de kunstenaars in residentie probeert STUK de kunstenaars in contact te brengen met hun netwerk, andere kunstencentra, de kunstensector, enz. Ze vinden het belangrijk dat zoveel mogelijk programmatoren het werk van de kunstenaars zien.
- **Via hun publiekswerking:** STUK vertrekt vanuit de kunstenaars en zoekt voor hen een zo ruim mogelijk publiek.
 - STUK probeert de interactie tussen kunstenaar, kunstencentrum en publiek te vergroten door een publieke ontmoetingsplaats te zijn. Ze doen dit onder andere door hun ligging in de stad uit te spelen, hun café, hun samenwerking met de KULeuven en hun nauwe samenwerking met 30CC in Leuven.
 - Ze proberen de kunstenaars met een breed publiek in contact te brengen via Dubbelspel (een samenwerking met 30CC), hun filmwerking, hun café, hun concertwerking, hun samenwerking met de KULeuven, enz.
 - Sommige kunstenaars trekken ook vaak fysiek de stad in, naar de mensen, naar de bewoners rond het gebouw van het STUK, de studenten, het publiek.

DÉ UITDAGING VOOR STUK IS...

de voorstellingen tot bij het publiek brengen. “Hoe kan je een publiek enthousiasmeren en toegang verschaffen tot een voorstelling? Hoe maak je een publiek avontuurlijker, geïnteresseerder, ruimdenkender, etc? Hoe creëer je een verbintenis tussen kunstenaar en publiek? Met andere woorden: hoe zorg je ervoor dat werk dat artistiek vooruitstrevend is, toch een zo groot en enthousiast mogelijk publiek kan bereiken, en hoe zorg je ervoor dat het publiek de kwaliteit ervan weet te waarderen” (Marijn Lems, programmator theater STUK).

In de kijker **STUK**

KORTE BOEKINGSTERMIJNEN VOOR JONGE MAKERS MET MOVE ME EN FLASH FORWARD

Tot 2011 organiseerde STUK het festival Taste, dat focuste op jonge makers. Het festival bundelde jong werk, dans en theater. In 2012 werd de werking uitgebreid en opgesplitst voor theater en dans. **Move Me**, een mini dansfestival dat vier keer per jaar dansvoorstellingen samenbrengt rond één thema, en **Flash Forward**, vier avonden die ruimte geven aan jong en vernieuwend theater, geven de programmatoren ruimte om ook jonge makers te programmeren. In tegenstelling tot het gewone jaarprogramma wordt voor deze festivals en avonden op korte termijn geprogrammeerd. Dat laat de programmatoren toe om op basis van een geziene voorstelling te selecteren. Deze programmatie is een eerste kennismaking tussen STUK en de jonge kunstenaars.

“Op basis daarvan kunnen we verdere samenwerking aangaan, omdat we dan inmiddels werk hebben gezien. Dan kunnen we beter beoordelen of en hoe het werk ook in de reguliere programmatie tot zijn recht zou kunnen komen.” (Marijn Lems, programmator theater STUK)

Op elke Flash Forward avond wordt werk gepresenteerd van twee jonge, nog onbekende theatermakers. Dat werk is soms nog *Work in Progress*,

wat niet altijd gemakkelijk te communiceren is naar het publiek. Die verwachten dat ze twee voorstellingen te zien krijgen en dat is niet altijd het geval. *“Als het publiek op zo een flash forward avond verwacht twee voorstellingen te zien, is het tonen van Work in Progress lastig. Maar we willen de kunstenaar wel die kans geven.”* (Marijn Lems, programmator theater STUK). Na de voorstellingen wordt steeds een nabespreking voorzien met de kunstenaars en regisseurs, gemodereerd door de programmator van STUK.

“Het is niet makkelijk om zo’n gesprek te modereren. Na zo’n première ben je als kunstenaar extra kwetsbaar. Je moet als moderator voorkomen dat het publiek de maker helemaal onderuit gaat halen.” (Marijn Lems, programmator theater STUK)

STUK werkt aan het uitbreiden van hun publiek voor Move Me en Flash Forward. Ze denken aan goedkope tickets voor studenten, om zo een jong en onbevangen publiek te lokken dat tijdens de nabesprekingen vragen durft stellen aan de kunstenaar. *“Dat publiek moeten we dan meekrijgen naar reguliere voorstellingen van diezelfde jonge makers buiten flash forward! Dat is een uitdaging.”* (Marijn Lems, programmator theater STUK)

Info en contactgegevens: www.stuk.be

WORKSPACE BRUSSELS

“Tools om te timmeren aan carrière en *community*.”



WORKSPACE BRUSSELS IS...

- Een kunstenwerkplaats voor de podiumkunsten met een focus op dans en performance. Gevestigd te Brussel, structureel gesubsidieerd door het Kunstendecreet.
- In 2007 opgericht als initiatief van Kaaitheter en Rosas. Omwille van een nood aan een kunstenwerkplaats die gebruik zou maken van de infrastructuur van de twee huizen, maar er ook een selectiefunctie en artistieke werking zou aan koppelen. Nadien volgden samenwerkingen met Les Brigitinnes en Ultima Vez
- Workspace Brussels heeft geen eigen ruimte, maar benut bestaande infrastructuur en expertise in Brussel via structurele allianties met zijn partners.
- Workspace Brussels is een kleine organisatie met twee voltijdse medewerkers in dienst. Workspace Brussels krijgt ondersteuning van de partners waardoor de overheadkosten beperkt blijven en er een groter artistiek budget vrijgemaakt kan worden.

WORKSPACE BRUSSELS WIL...

kunstenars die een nieuwe stap in de carrière zetten ondersteunen via intensieve residentiewerking, inhoudelijk-dramaturgische begeleiding, financiële ondersteuning en gebalde presentatiemomenten voor individuele kunstenaars

- De deelnemers aan Workspace residenties zijn geen beginners. Ze staan reeds ‘een trapje hoger’. Per jaar zijn er een 50-tal residenties.
- Het einddoel van de residenties is een toonmoment. Eventueel volgt een co-productie. Daarnaast blijft de research- en laboratoriumfunctie belangrijk voor Workspace Brussels.

WORKSPACE BRUSSELS WIL...

de dansgemeenschap in Brussel uitbouwen via:

- **Overkoepelend onderzoek, uitwisseling en reflectie.** Deze zijn essentieel voor het uitbouwen van een dynamisch podiumkunstenveld.
- **Uitbouw van een internationale werking** die zowel buitenlandse kunstenaars naar hier brengt als Brusselse kunstenaars kansen biedt in het buitenland.

Methodieken en visie van Workspace Brussels:

- *Tools* meegeven aan kunstenaars om ze zelfredzamer te maken.
- Ontmoeting creëren tussen theoretici, dansers, dramaturgen e.a.

De rode draad van de begeleiding is dramaturgische ondersteuning:

- De dramaturg-coach pool bestaat uit jonge theaterwetenschappers en kunstenaars die de werkplaats ontgroeid zijn.

In de kijker **Workspace Brussels**

WORKING TITLE PLATFORM

Working Title Platform (WTP) is het gebundeld toonmoment van Workspace Brussels. Twee keer per jaar wordt het *Work in progress* van de residenten aan een select publiek en aan programmatoren getoond. Het WTP is op korte tijd een kwaliteitstabel geworden en druk bezocht door (inter)nationale programmatoren. Het concept omvat echter veel meer dan enkel werk tonen. WTP heeft een aantal vaste onderdelen die de kunstenaars op weg helpt in het netwerken:

- een verplichte deelname aan de feedbackmomenten van mede-deelnemers
- presentaties en nagesprekken koppelen aan de eigen presentatie.

De artiesten delen niet allen dezelfde residentieruimte: één artiest zit bij Rosas en een andere bij Kaai... er zijn dus geen spontane ontmoetingen bij de lunch. Ook binnen een Platform toont iedereen individueel. Maar bij de feedbackmomenten vraagt Workspace Brussels de kunstenaars om aanwezig te zijn bij feedbackmomenten van andere kunstenaars. Zo gaan ze een engagement aan om feedback te geven aan anderen. Het is soms heel moeilijk, om hen van deze noodzaak te overtuigen. Ze zijn druk bezig met hun eigen project en weten ook dat er programmatoren komen... en de feedbacksessies starten vroeg. Maar achteraf is iedereen erg tevreden. Ze hebben geleerd wat wel werkt en wat niet, ze leren andere kunstenaars kennen, soms zijn er ook samenwerkingen die ontstaan.

Met Working Title Platform moedigt Workspace Brussels de kunstenaars aan om tijdens het individuele toonmoment, vlak voor de voorstelling, kort

het publiek aan te spreken, kort hun werk te situeren. Er is steeds ook een nagesprek achteraf om te leren spreken over hun werk. Er zijn ook feedbacksessies. Dit onderdeel heeft Workspace Brussels uitgewerkt met DasArts. Binnen het strikte tijdschema van een uur leren ze om zeer gericht te spreken over de appreciatie van hun werk. De artiesten geven presentaties aan de programmatoren via de strikte Pecha Kucha methode. Om na te denken over wat hoofd- en bijzaak is. Daarna konden de programmatoren vragen stellen. Dat is het formele aspect. Later op de dag was er een informeel etentje met de programmatoren. De artiesten krijgen ook een lijst mee met de gegevens van wie aanwezig was zodat ze ze zelf kunnen aanschrijven later.

Ex-deelnemer Benjamin Vandewalle over zijn ervaring bij Workspace Brussels: *"Ik heb bij Workspace Brussels een interview gehad met iemand, over mijn project One Zero. Het was fijn om een keer met iemand te praten over mijn werk, om zo op een goede manier te kunnen articuleren waar je werk over gaat. Ik heb in mijn Pecha Kucha op WTP ook verschillende werken gepresenteerd. Er is niets uit voortgevloeid maar het helpt om te refereren naar dat moment, bijvoorbeeld wanneer je later een mail stuurt naar iemand die daar ook aanwezig was kan je refereren naar de presentatie. Je kon trouwens na de presentatie ook praten met alle aanwezigen, op informele basis. Dat is fijn aan Workspace Brussels: het gevoel dat er zo een netwerk ontstaat van dansers, makers,... in Brussel. Iedereen werkt individueel maar door het WTP krijg je een inkijk in het werk. Het is bizar dat het zo lang heeft geduurd eer er zo een plek kwam."*

Info en contactgegevens: www.workspacebrussels.be

YAWAR

“Je moet niet met slam poetry werken. Dat is te easy. Je moet ze niet laten doen wat ze al kunnen.”



YAWAR IS...

- Een straat- en bewegingstheaterproject in Genk dat ontstaan is in de jaren '80.
- Verbonden aan de jongerenwerking van Nieuw-Sledderlo die overkoepeld wordt door jeugdwerzijnswerking Gigos.
- Gericht op jongeren maar zonder minimum- of maximumleeftijd. Momenteel zijn er deelnemers tussen 7 en 50 jaar.

YAWAR WIL...

jongeren triggeren en een proces aangaan waarbij jongeren leren het beste uit zichzelf te halen en hun energie om te zetten in kunst. Samengevat zijn de doelstellingen: ontwikkelen van een eigen identiteit; sociale integratie en maatschappelijke participatie bevorderen; de opbouw van een democratische, duurzame en inclusieve samenleving.

- **Via workshops:** allerlei vaardigheden aanleren: acteren, steltlopen, borden draaien, eenwieleren, vuurspuwen, decors bouwen, kostuums ontwerpen, schminken... Jongeren geraken gefascineerd door één vaardigheid die hen ligt. Ze kunnen iets laten zien wat niet iedereen kan, hoe miniem het resultaat ook is. Niet iedereen hoeft te acteren of te musiceren. Wie liever iets anders doet, kan terecht in de ateliers en workshops: kostuums, technieken, decor, attributen of organisatie, als roadie of schmink(st)er helpen tijdens de optredens. Op die manier betrekken we een ruime groep mensen bij de theateractiviteiten.

- **Via (twee-)jaarlijkse projecten:** er wordt gestart vanuit een artistiek idee vanuit de begeleiding (bv. met de meisjes werken rond ‘de toekomst’) en daarna volgt de invulling van de deelnemers. Nieuwe theatervoorstellingen worden opgezet aan de hand van werkgroepen, workshops en gesprekken met de jongeren, zowel voor de opbouw van het scenario, het maken van de kostuums en het bouwen van het decor. De voorstelling zelf ontstaat puur uit improvisatie. *“We kregen onderwerpen, een woord, een zin, een voorwerp... en van daaruit moesten we iets maken. Puur improvisatie. Ik vond het mooi hoe Georges met beelden werkte. Hij ademt beelden. Hij weet dat een beeld vanalles kan bovenbrengen.”* (Gorges Ocloo, ex-deelnemer aan Yawar, nu student aan het RITS)

Er zijn geen vaste dagen waarop Yawar activiteiten aanbiedt om te kunnen blijven inspielen op wat zich aandient. Bijvoorbeeld: de meisjes kunnen op winteravonden niet bereikt worden dus doen ze projecten met hen in de zomer. Tijdens het jaar zal de meisjeswerking van Gigos op woensdagnamiddag wel al eens oefenen met stelten, dans of richting theater maar Yawar heeft geen vaste werking.

- **Via uitstappen naar theater en film:** zo veel mogelijk gaan kijken met de jongeren – af en toe theater, straattheater, circusfestival, het krokusfestival, film. *“Zo laten we hen soms ook alternatieve films zien, die ze misschien niet appreciëren, maar het is nodig om hen een beetje te provoceren en andere kijk aan te bieden.”* (Georges Comhair, artistiek leider Yawar)

DÉ UITDAGING VOOR YAWAR IS...

het vinden van een positieve uitweg in de dubbele verhouding die Yawar heeft met de kunstensector. Enerzijds is er een soort van desillusie en het gevoel niet begrepen te zijn. Anderzijds wil Yawar graag erkenning krijgen als artistiek project. Om een doorstroming naar de professionele kunsten te realiseren, zijn nog enkele tussenstappen nodig. Daar is Yawar voorlopig te weinig mee bezig.

In de kijker **Yawar**

DE BAND MET HET JEUGDWELZIJNSWERK

Yawar is ontstaan uit de jongerenwerking in Nieuw-Sledderlo maar is er sindsdien ook steeds mee verbonden gebleven. De belangrijkste reden voor die verbondenheid zijn dat ze hun aanbod kunnen blijven richten op de doelgroep in de wijk, aan een positieve beeldvorming over de wijk kunnen werken, dat ze kunnen aantonen dat je kunt vertrekken vanuit de sterkte van de 'kansarme' deelnemers om iets te creëren dat het individuele kunnen overstijgt en tenslotte kunnen ze de gebruikte methodieken steeds verder ontwikkelen waarbij steeds naar een balans tussen het sociale en artistieke, het participatieve en kwalitatieve, de inbreng van de deelnemers en de inbreng van de organisatoren gestreeft wordt.

Omgekeerd heeft ook de jeugdwerking de doelstelling om sociaal-artistieke en culturele ateliers te ontwikkelen en deze ook naar andere wijken te verspreiden.

In de theatergroep van Yawar zetelen eveneens medewerkers uit de jeugdsector.

In dat team wordt concreet gewerkt en afspraken gemaakt rond P.R., planning, evaluatie, contacten met diverse organisaties en subsidiekanalen, praktische organisatie van workshops en optredens en dergelijke. Nieuwe theateervoorstellingen worden opgezet aan de hand van werkgroepen, workshops en gesprekken met de jongeren. Dit voor zowel de opbouw van het scenario, het maken van de kostuums en het bouwen van het decor. De onderwerpen die behandeld worden sluiten aan bij de gevoelswereld van de jongeren. Vanuit een geloof in de kwaliteiten van elke deelnemer wordt iedereen op zijn sterktes aangesproken. Er wordt een klimaat gecreëerd waar ontmoeting en informeel leren gestimuleerd worden. Aan de hand van workshops in diverse vaardigheden geven de jongeren hun verworvenheden door aan andere geïnteresseerden.

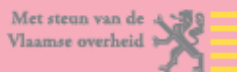
Info en contactgegevens: www.yawar.be

IN NESTEN

Vlaanderen heeft een dynamisch podiumkunstenlandschap dat sinds lang hoge toppen scheert. Het kunstonderwijs en de cultuureducatie liggen mee aan de basis van dit succes. Maar er is meer. Heel wat organisaties en initiatieven – klein en groot – nemen jong talent onder hun hoede. De kwaliteitseisen zijn afgemeten, het veld strak gestructureerd en kansen vaak netwerkgebonden.

Hoe garandeert de continue in- en doorstroom van jonge makers de groei van een hoogwaardig, vernieuwend en vooral veelzijdig kunstenlandschap? Deze vraag stelt zich nog scherper als het gaat om talent van etnisch-cultureel diverse origine. Want ondanks alle aandacht voor interculturaliteit in het cultuurbeleid blijft het podiumkunstenlandschap in Vlaanderen opvallend wit gekleurd.

Vlaams Theater Instituut, Dēmos, Brussels Kunstenoverleg en Réseau des Arts à Bruxelles startten medio 2012 een intensief onderzoek naar talentontwikkeling van jong (divers) kunstzinnig talent. We bevroegen zestien organisaties, die we indeelden in twee types. Aan de ene kant ‘broedplaatsen’ die vanuit de kunsten-, jeugd- of welzijnssector werken aan artistieke ontwikkeling van jongeren. En aan de andere kant ‘werkplaatsen’ die (jonge) professionele kunstenaars begeleiden en ondersteunen in de uitbouw van hun artistiek traject. In deze publicatie lees je welke dynamieken spelen op het vlak van instroom, aanbod en doorstroom in deze twee contexten. En wat we hieruit kunnen leren wanneer we een beter uitgebouwd netwerk van talentontwikkeling en een meer divers podiumlandschap ambiëren.



Met de steun van de



VLAAMSE
GEMEENS
CHAPSCO
MMISSIE

ISBN 978-94-91936-00-9



9 789491 938009