



Universiteit Gent
Faculteit Psychologie en Pedagogische Wetenschappen

Sociaal-artistieke praktijken, ruimtes voor participeren?

Een onderzoek bij de rocsa singers.

Sarah Braet
Academiejaar: 2013-2014

Promotor: Prof. Dr. Maria Bouverne- De Bie

Begeleider: Evelyne Deceur

Masterproef neergelegd tot het behalen van de graad van Master in het Sociaal Werk

**Sociaal-artistieke praktijken, ruimtes voor participeren?
Een onderzoek bij de rocsa singers.**

Sarah Braet

Master Sociaal Werk

Academiejaar 2013-2014

Promotor: Prof. Dr. Maria Bouverne- De Bie

Abstract

Sociaal-artistieke praktijken vertrekken van de idee 'recht op cultuur.' Niet zozeer het participeren *aan* cultuur, maar de erkenning dat iedereen cultuur *is* en cultuur *heeft* staat hier centraal (Janssens, 2003). Waar cultuureducatie, cultuurspreiding en cultuurparticipatie steeds de neiging hebben de spanning tussen de beleefde cultuur en de gedocumenteerde cultuur op te lossen en te beheersen door zich ofwel te focussen op de methodische benadering van cultuurparticipatie (Lawy & Biesta, 2006) ofwel het probleem te leggen bij 'de doelgroep' (Roets & Coussée, 2011), pretenderen sociaal-artistieke praktijken net te werken op die spanning (Leye & Janssens, 2005). Ze moeten constant balanceren op het evenwicht tussen consolidatie en subversie, tussen het sociale en het artistieke en tussen het democratiseren van cultuur en culturele democratie (Janssens, 2002). Maar *wat* betekent dit en *waarom* worden dit soort praktijken opgezet (Kerremans, 2010; Roets & Coussée, 2011)? Deze vragen zijn opvallend afwezig in het debat. Participatie lijkt vandaag een norm te zijn, zonder dat de achterliggende logica's en betekenissen in kaart worden gebracht (De Droogh, 2011). In deze masterproef wordt dan ook verder gekeken dan de reeds bestaande, als vanzelfsprekend aangenomen visies over participatieve praktijken. Er wordt nagaan *wat* participatie in een sociaal-artistieke praktijk betekende en *waarom* sociaal-artistieke praktijken worden opgezet. Concreet richt deze masterproef zich op een case study van de *rocsa singers*, een sociaal-artistiek project uit de Gentse wijk Rabot. Samen met de zangcoach, de projectleider en de zangers wordt bekeken wat er concreet gebeurde en waarom, en wat de praktijk voor hen betekende, en waarom. Op die manier wordt het meervoudige, complexe karakter van dit project bloot gelegd.

Woord vooraf

Een masterproef schrijven is een uitdagende aangelegenheid die gepaard gaat met verdiepend opzoekingswerk, interessante ontmoetingen en gesprekken, stressmomenten maar ook vreugdevolle ontlading. Deze masterproef vormt een sluitstuk van een opleiding die de sociaal werker in mij nog verder heeft geprikkeld en geboeid.

Deze scriptie zou nooit 'klaar en ingebundeld' op tafel liggen zonder de hulp, steun en aanmoedigen van al diegenen die de voorbije maanden mij omringd hebben met hun verrijkende kennis en oppeppende woorden.

Allereerst wil ik mijn promotor prof. Dr. Maria Bouverne- De Bie danken voor de begeleiding en vernieuwende inzichten tijdens deze boeiende rit en de aanmoediging om hierin mijn persoonlijke insteek te blijven zoeken. Daarenboven wil ik mijn begeleider, Evelyne Deceur, in de bloemetjes zetten om mij de kans te geven met deze boeiende sociaal-artistieke praktijk aan de slag te gaan. Haar gedrevenheid, verrijkende ondersteuning, kritische blik en blijvend enthousiasme maakten het schrijven van deze scriptie een fijne ervaring.

Weliswaar had dit nooit tot stand kunnen komen zonder de medewerking van de zangcoach, Rik Debonne en de zangers van de rocsa singers zelf. Daarom een grote dank je wel voor hun warme ontvangst en boeiende gesprekken.

Uiteraard verdienen mijn ouders en Eewoud een oprechte dank je wel omdat ze steeds als vaste supporters voor me klaar stonden. Tot slot wil ik nog Ardina, mijn compagnon de route in deze opleiding, bedanken voor de gezamenlijke maar deugddoende klaagzangen, ontspannende koffiepauzes en tips.

Inhoud

Abstract.....	3
Woord vooraf	5
Inleiding	9
Cultuur, what's in a name?.....	12
Cultuureducatie, -spreiding en -participatie.....	13
1 Cultuureducatie	13
1.1 Historische wortels	13
1.2 Cultuureducatie in Vlaanderen vandaag.....	14
1.3 Enkele kanttekeningen	15
2 Cultuurspreiding	15
2.1 Historische wortels	15
2.2 Cultuurspreiding in Vlaanderen vandaag.....	16
2.3 Enkele kanttekeningen	17
3 Cultuurparticipatie	18
3.1 Op weg naar een vraaggericht beleid... ..	18
3.2 Cultuurparticipatie, het toverwoord van Anciaux.....	19
3.3 Enkele kanttekeningen	20
4 Besluit	21
Sociaal-artistieke praktijken	24
1 Sociaal-artistieke praktijk, een korte geschiedenis	24
1.1 Community arts	24
1.2 Ontstaan van de sociaal-artistieke praktijk in Vlaanderen	25
2 De sociaal-artistieke praktijk vandaag	26
3 Spanningsvelden.....	28
4 Probleemstelling.....	30
Methodologie	31
1 Casestudy – onderzoekscontext.....	31
2 Keuze voor kwalitatief onderzoek	32
3 Selectie van de participanten	33
4 Dataverzameling	33
5 Gebruikte data-analysetechniek	35
Onderzoeksbevindingen	36
1 Wie?.....	36
1.1 Verscheidenheid	37
1.2 Sprekende momenten	39

2	Wat?.....	44
2.1	Iedereen kan zingen.....	44
2.2	Café Chantant.....	47
2.3	Rol zangcoach en projectleider.....	48
3	Waarom?.....	50
3.1	Achterliggende visie.....	50
3.2	Rode kaken.....	54
4	Betekenis.....	55
4.1	Voor de singers.....	55
4.2	Voor de zangcoach en projectleider.....	59
5	Besluit.....	59
	Concluderende discussie.....	61
1	Balanceren tussen spanningsvelden.....	61
2	Ruimtes om te participeren.....	63
3	Verkennd en opbouwend onderzoek.....	64
	Bibliografie.....	66
	Bijlagen.....	76
	Bijlage 1: interviewleidraad rocsa singers.....	76
	Bijlage 2: interviewleidraad zangcoach en projectleider.....	77

Inleiding

“Wie haalt het nu nog in zijn hoofd om over cultuurparticipatie te spreken of te schrijven?” stelde Bart Caron (2006: 230) enkele jaren terug. De lijst van opiniestukken, boeken en rapporten over dit onderwerp was toen al oneindig en groeide de laatste jaren alleen maar gestaag verder. Toch wil ook ik me op dit veelbesproken terrein wagen. Cultuurparticipatie blijft me immers boeien. Zo deed ik een tweetal jaar terug, in het kader van mijn bachelorproef, onderzoek naar de participatie van mensen in kansarmoede in een cultuurcentrum. Even snel als mijn interesse groeide voor participatieve praktijken, kwam evenwel het besef dat cultuurparticipatie een gelaagd begrip is en veel vragen met zich meebrengt. Gaat het over het toeleiden van deelnemers naar een bestaand kunst- en cultuuraanbod? Vertrekken we van het idee dat er één culturele canon is die zich moet openstellen voor iedere burger? Of moet er ook gekeken worden naar de eigen cultuurbeleving zodat “elke groep mensen in de samenleving de kans krijgt om zich te presenteren in het culturele leven van de samenleving, waardoor steeds nieuwe cultuurvormen kunnen ontstaan en naast elkaar kunnen bestaan?” (Van den Bergh, 2012: 72). In hoeverre worden participatieprojecten enkel ingezet als doekje voor het bloeden, als instrumenten om het publieksbereik te verbreden (Corijn, 2002) en de gevestigde cultuur te spreiden (Matarasso & Landry, 1999; De bisschop, 2008)? Gaat het ook verder?

In deze discussie, die ook in de media en op wetenschappelijke fora hevig woedt, valt op dat cultuurparticipatie algemeen als norm wordt gesteld. Niemand lijkt er nog aan te twijfelen dat participeren belangrijk is, meer zelfs: diegene die niet participeert, “moet worden ondersteund om toch aan het bestaande, of marginaal aan de doelgroep aangepaste aanbod te participeren” via “aangepaste methodieken” (De Droogh, 2011: 96). *Wat* cultuurparticipatie betekent en *waarom* participatieve praktijken worden opgezet, worden veel minder gethematiseerd (Kerremans, 2010). De pedagogische vragen bij uitstek worden zo genegeerd (Bouverne- De Bie, 2013).

In deze scriptie schuif ik deze twee vragen naar voor. Ik focus me daarbij op het sociaal-artistiek werk, een praktijk die sinds de start van mijn opleiding mijn aandacht trok en expliciet participatie naar voor schuift als belangrijke kerntaak. Deze kerntaak uit zich volgens De bisschop & Kerremans (2010: 6) in de eerste plaats in de overtuiging “dat mensen reeds in de ontwerpfase van kunst moeten betrokken worden, omdat enkel via een diepe en verrijkende participatieve grondhouding kansengroepen ook werkelijk ‘deel hebben’ aan kunst”.

De betekenissen (cf. het *wat*) en de logica's (cf. het *waarom*) van deze 'participatieve grondfunctie' onderzoek ik aan de hand van een casestudy van de 'rocsa singers', een sociaal-artistiek zangproject uit de Gentse wijk Rabot. Deze case vormt een onderdeel van de doctoraatsstudie van Evelyne Deceur, waarin ze de betekenis van participatieve praktijken binnen stedelijke contexten exploreert. Als ex-coördinator van rocsa heeft Evelyne de singers op de voet gevolgd en kan het verhelderend zijn wanneer iemand van buitenaf het project onderzoekt.

Daarbij vind ik het belangrijk om vooraf ook duidelijk te stellen dat hoewel mijn geloof in het sociaal-artistiek werk groot is, het niet mijn bedoeling is om deze praktijk uitsluitend op te hemelen. Ik wil vanuit een kritische blik de rocsa singers onderzoeken. Aangezien sociaal werkers niet los staan van de historische, biografische en structurele context handelen en ze zelfs mee vormgeven (Garrett, 2003; Evens & Harris, 2004; Verschelden, De Visscher, & De Brauwier, 2011; Roose et al., 2012), streef ik naar wat Roets en Coussée (2011: 299) omschrijven als een 'ontgrenzende benadering". Hier "gaat de aandacht niet uitsluitend naar de individuele emancipatie van mensen uit homogene doelgroepen. Hier wordt ruimte gecreëerd voor een collectieve heterogeniteit van perspectieven over de betekenis van samen leven en werken".

Een masterproef rond cultuurparticipatie kan niet van start gaan zonder eerst stil te staan wat cultuur is. Een eerste deel binnen de literatuurstudie focust kort op dit thema, meer bepaald op cultuur als een ruimte waar betekenis wordt verhandeld en symbolen worden geconstrueerd (Geertz, 1973). Cultuur is een intermenselijk gegeven en omvat een gedeelde betekenis.

Aansluitend wordt ingegaan op hoe in de geschiedenis telkens anders werd omgegaan met het opbouwen van cultuur en die gedeelde betekenis. Hiervoor staan drie strategieën centraal: cultuureducatie, cultuurspreiding en cultuurparticipatie. Daarbij komt als eerst telkens de historische achtergrond aan bod. Vervolgens wordt er ingegaan op hoe de strategie vandaag de dag vorm krijgt. Tot slot wordt elke strategie kritisch onder de loep genomen.

Het achterliggende participatiediscours van deze drie strategieën, waarin participatie een norm lijkt te zijn, brengt spanningen met zich mee die cultuureducatie, cultuurspreiding en cultuurparticipatie telkens trachten op te lossen of te beheersen. De sociaal-artistieke praktijk beweert net te werken op deze spanningen. De korte geschiedenis, de sociaal-artistieke praktijk van vandaag en de spanningen die inherent deel uitmaken van deze praktijk worden

beschreven in het derde deel. Dit theoretisch kader vormt een aanzet tot de probleemstelling die tot slot wordt geschetst.

In een vierde deel van de masterproef wordt ingegaan op de opzet en uitwerking van dit onderzoek. Hiervoor wordt eerst de onderzoekscontext, de rocsa singers, kort weergegeven: wie en wat zijn de rocsa singers en waarom is deze context interessant om te onderzoeken? Verder wordt een beschrijving gegeven van mijn gebruikte onderzoeksmethode, de onderzoeksgroep, hoe de respondenten werden geselecteerd, hoe de data werd verzameld en welke data-analysetechniek werd gebruikt.

Aansluitend hierop worden in het voorlaatste deel de onderzoeksresultaten weergegeven en besproken aan de hand van vier centrale deelvragen. Als eerste ga ik na wie de rocsa singers zijn. Vervolgens wordt nagegaan wat er gebeurde bij de rocsa singers. Daarna wordt dieper ingegaan op de waarom-vraag. Concreet wordt aangetoond waarom de sociaal-artistische praktijk werd opgestart en waarom de zangers deelnamen. Tot slot ga ik na wat de rocsa singers voor ieder betekende.

Ter afsluiting worden de onderzoeksresultaten verder besproken en gekoppeld aan het theoretisch kader en eigen reflecties om zo achterliggende logica's en betekenissen rond cultuurparticipatie aan het licht te brengen. In deze concluderende discussie worden de spanningsvelden die eigen zijn aan het sociaal-artistiek werk opgenomen. Verder worden enkele suggesties gegeven die gebruikt kunnen worden in het kader van verder onderzoek.

Cultuur, what's in a name?

Cultuur wordt omschreven als “one of the two or three most complicated words in the English language” (Williams, 1983: 87). Terwijl de ene het begrip gebruikt als een synoniem voor kunst, literatuur, podiumkunsten e.a., definieert de ander cultuur zeer breed, eerder als een levenswijze (Matarasso & Landry, 1999). Deze brede definiëring ontstond in de jaren '60 als een reactie tegen het 'Bildungsideaal' dat uitging van het idee dat de persoonlijkheid van de mens kon verheven, 'gecultiveerd' worden door in contact te komen met de letteren en de schone kunsten (Jans, 2006). Onder invloed van onder meer de Britse Cultural Studies beweging en Raymond Williams (1989) in het bijzonder werd cultuur voor het eerst als 'alledaags' geduid (De bisschop, 2008; Rodman, 2010), als een wezenlijk deel van het maatschappelijk leven (Pinxten, 2002).

Zonder deze discussie over enge en alledaagse cultuur volledig uit de weg te gaan, wil ik in het kader van deze scriptie graag wijzen op het werk van antropoloog Clifford Geertz. Geertz (1973) meent dat cultuur moet worden geïnterpreteerd als een ruimte waar betekenis wordt verhandeld, waar symbolen worden geconstrueerd. Dingen hebben, vullen Rutten, Roets, Soetaert, & Roose (2012) aan 'an sich' geen betekenis, het zijn mensen die ze betekenis geven en zo symbolen construeren. Of zoals Hall (1997: 3) het stelt: “It is by our use of things, and what we say, think and feel about them – how we represent them – that we give them a meaning”.

Dit idee, het feit dat cultuur een intermenselijk gegeven is (Barker, 2000), waarbij “humans [...] the symbol-making, symbol-using, symbol-misusing animal” (Burke, 1966: 16) zijn, impliceert dat (1) er een diversiteit van symbolensystemen en dus ook 'culturen' bestaat (Verbrugge, 2009) en (2) dat 'cultuur' (gedeelde) betekenis omhelst. Zo'n gedeelde betekenis maakt, volgens Corijn (2009) samenleven mogelijk. In de culturele productie wordt gedeelde cultuur vervolgens bijgewerkt en weergegeven, wat een basis levert “voor culturele selectie, voor cultuurbeleid en uiteindelijk voor het vormen van gedeelde traditie” (Corijn, 2009 : 55).

In dit opbouwen van cultuur en van 'gedeelde betekenis' wordt in de loop van de geschiedenis steeds anders omgegaan. Op basis van een literatuurstudie onderscheid ik in wat volgt drie strategieën: cultuureducatie, cultuurspreiding en cultuurparticipatie. Ik bekijk telkens de historische achtergrond, ga na hoe de strategie vandaag in culturele praktijken vorm krijgt en welke kritieken leven.

Cultuureducatie, -spreiding en -participatie

1 Cultuureducatie

1.1 Historische wortels

Cultuureducatie is wellicht de meest gekende en oudste vorm van het opbouwen van cultuur en gedeelde betekenis. De roots van cultuureducatie liggen in het vormingsidealisme en de volksverheffing (Bouverne- De Bie, 2013) die ontstonden tegen de ruimere achtergrond van de (eerste) 'sociale kwestie' (Lorenz, 1994; 1999; 2014). Toen, midden 19^{de} eeuw na de agrarische crisis, trokken heel wat verpauperde plattelanders naar de geïndustrialiseerde steden om er te gaan werken. Ze kwamen terecht in beluiken en in arme wijken, leefden in penibele levensomstandigheden en slechte hygiëne (Leirman, Redig, Verzelen & Vos, 2013). De sociale onrust en arbeidersopstanden die volgden, dwong de overheid om maatregelen te treffen. Onder meer het liefdadigheidswerk, werk- en zondagsscholen en patronages kregen als opdracht de gebrekkige moraliteit op te krikken, de armoede te bestrijden en de arbeiders te disciplineren. Door arbeiders te vormen, hen de waarden en normen te leren van de burgerlijke cultuur zouden zij 'beschaafde' burgers worden en zouden sociale problemen beheerst worden (Bouverne- De Bie, 2013; Leirman, Redig, Verzelen, & Vos, 2013).

Tegelijk ontstonden vanuit het verzet tegen de achterstelling van de Vlaamse volkstaal ten opzichte van het officiële Frans allerlei initiatieven zoals koren, fanfares, leeskringen en theaterverenigingen om de Vlaamse cultuur (kunst en wetenschap) te laten doorsijpelen tot bij het 'gewone volk' (Bouverne- De Bie, 2013; Leirman, Redig, Verzelen, & Vos, 2013). Zo zorgden het liberale Willemsfonds (1851), het katholieke Davidsfonds (1875) en het latere socialistische Vermeylenfonds (1945) voor onder meer plaatselijke bibliotheken, toneel en voordrachten, binnen hun respectievelijke zuilen (Leirman, Redig, Verzelen, & Vos, 2013).

Hoewel dit soort initiatieven en organisaties vandaag nog steeds bestaan, evolueerde het onderliggende discours van volksverheffing, volksontwikkeling en volksopvoeding gaandeweg naar het idee van 'een recht op permanente vorming' dat de wereld in werd gelanceerd op de tweede UNESCO-conferentie over volwasseneneducatie in 1960 in Montreal:

"Overal ter wereld dienen de verschillende vormen van buitenschoolse en volwassenenvorming beschouwd te worden als een integraal deel van het educatieve stelsel, opdat mannen en vrouwen, gedurende heel hun leven de mogelijkheden

hebben voor hun vorming en ontwikkeling, zowel ter bevordering van hun individuele ontplooiing als van hun actieve deelname aan het maatschappelijk en politiek leven en aan de sociale en economische ontwikkeling van hun land” (geciteerd in Bouverne-De Bie, 2002).

Ingegeven door grote maatschappelijke veranderingen (oliecrisis, opgang van de kennismaatschappij, ...) werd ‘permanente vorming’ uiteindelijk hertaald in ‘levenslang leren’. In het rapport ‘Learning to be’ (1972) koppelt UNESCO dit aan de emancipatie van het individu als persoon, als lid van de gemeenschap, als burger en als actor op de arbeidsmarkt (Bouverne- De Bie, 2013).

1.2 Cultuureducatie in Vlaanderen vandaag

In dit ruimer, internationaal kader van levenslang leren is ook de cultuureducatie in Vlaanderen te plaatsen. Zo wijzen de ministers van Cultuur en Onderwijs, Schauvliege & Smet (2013), in hun conceptnota ‘Doorgroeien in cultuur’ (19 juli 2013) erop dat talenten, creativiteit en competenties ook op latere leeftijd ten volle gestimuleerd dienen te worden. Onder het motto ‘leren over en door cultuur altijd en overal’ (Vlaamse Overheid, 2013) omschrijven ze cultuureducatie als:

“Elke vorm van intentionele educatie die een bewuste omgang met cultuur nastreeft in een bewust gehanteerd medium. Cultuureducatie is binnen onze visie gericht op persoonlijke en sociale ontwikkeling en bewustwording en op het verwerven van de competentie en de bereidheid om aan cultuur deel te nemen en deel te hebben.” (Schauvliege & Smet, 2013: 13)

Cultuureducatie moet de intentie hebben om culturele competenties te verhogen en mensen te laten bijleren. Het leerproces is daarbij cruciaal, want bezig zijn met kunst moet je, volgens de nota, leren: “Dat is logisch omdat men eerst een basis van cultureel kapitaal moet opdoen [...] om je dan later in dat aanbod te kunnen verdiepen.” (Schauvliege & Smet, 2013: 22). Met andere woorden: je moet eerst de taal en codes leren spreken voor je kan participeren aan het reguliere aanbod, en niet-participanten moeten er zo veel mogelijk worden toe aangezet om door te stromen naar het reguliere educatieve aanbod.

1.3 Enkele kanttekeningen

Michielse (1977; 1989) wees eerder al op het dubbelkarakter van dergelijke strategieën, waarbij cultuureducatie dan wel gezien wordt als een maatschappelijke hulpbron tot emancipatie, maar waarbij 'cultuur' an sich niet bevraagd wordt (Bouverne-De Bie, 2012). Cultuureducatie wordt gemakkelijks halve herleid tot een liefst zo efficiënt mogelijk instrument (Lawy & Biesta, 2006), dat steeds meer economische doelen moet dienen en de arbeidsmarkt moet voorzien van creatieve, innovatieve werknemers (Masschelein & Simons, 2008; Olssen, 2008; Schönau, 2008; Vanhaverbeke, 2013).

2 Cultuurspreiding

2.1 Historische wortels

Een tweede strategie, cultuurspreiding, vindt zijn oorsprong in de naoorlogse periode, toen de Europese staten zich meer en meer gingen engageren rond kunst en cultuur. De culturele sector groeide gestaag en aangestuurd door het geloof in de vormende, welopvoedende waarde van de kunsten werd de toegang naar de kunsten voor het 'gewone volk' gedemocratiseerd (Evrard, 1997; Matarasso & Landry, 1999; Gattinger, 2011). Dit democratiseren vertaalde zich in allerhande initiatieven, zoals het uitbouwen van nieuwe cultuurhuizen, het opzetten van educatieve programma's die mensen leerden 'hoge kunst' te appreciëren, het lanceren van gereduceerde toegansprijzen, e.a. (Matarasso & Landry, 1999).

Op hetzelfde moment werd in Vlaanderen de bevolking door allerhande maatregelen (uitbreiding woon-werkverkeer, bouwpolitiek met behoud van woonplaats...) in een patroon van kleinstedelijkheid gehouden. De toegenomen vrije tijd, die ontstond na de strijd voor de achturedag, een stijgende levensstandaard en de verder ontwikkelende consumptiemaatschappij werd nauwlettend in het oog gehouden door onder andere de studiegroep Cultuur en Vrije Tijd (KULeuven) onder leiding van Frans Van Mechelen (van der Hoeven, 2012). Toen deze studiegroep in 1962 voor het eerst een algemene studie deed over de vrijetijdsbesteding in Vlaanderen in opdracht van de eerste Vlaamse minister van Cultuur, Renaat van Elslande, constateerde men dat er naargelang geslacht, status en context (stedelijk of landelijk) grote verschillen waren. Het Vlaamse volk had volgens hen een grote materiële en culturele achterstand (Corijn, 2006; van der Hoeven, 2012). In hun conclusie pleitten ze dan ook voor een politiek van 'culturele verheffing', waarbij de sociaal-culturele infrastructuur moest worden uitgebreid naar een infrastructuur die samengaat met vormen van vrijetijdsopvoeding voorbij de traditionele zuilen (Van Mechelen, 1964). In 1968

werd Van Mechelen zelf Vlaams minister van cultuur. Vanuit zijn groot geloof in de maakbaarheid van de samenleving voerde hij een actief cultuurspreidingsbeleid en werden overal in Vlaanderen culturele centra opgericht:

“In het parlement heeft men mij ooit gevraagd hoeveel culturele centra er in Vlaanderen zouden moeten worden opgericht. Een eenvoudige berekening laat mij het aantal gezinnen in Vlaanderen schatten op een twee miljoen. Wel, zo veel culturele centra hebben we nodig. Elk gezin, elke woning zou een cultureel centrum moeten worden” (geciteerd in van den Broeck, 2011).

De cultuurcentra mochten niet elitair en hoogdrempelig zijn, ze moesten in de eerste plaats een plek zijn voor de verschillende uitingen van lokale creativiteit. In de praktijk werd evenwel gauw duidelijk dat de centra veelal een onderdak boden aan de bestaande kunst en elitecultuur. Cultuur werd enkel geografisch, horizontaal gespreid; de sociale, verticale spreiding, het spreiden van kunst en cultuur over alle lagen van de bevolking (Caron, 1998; Caron, 2011; van der Hoeven, 2012) bleek veel minder evident.

Vanaf de jaren '70 kwam het 'democratiseren van cultuur' in Vlaanderen en daarbuiten dan ook onder zware druk te staan (Evrard, 1997). Vanuit verschillende hoeken kwam kritiek op de spreidingspolitiek die tot dan toe vooral een ondemocratische, top-down gedachte bleek en een breder cultuurpubliek niet had weten te bereiken. Er werd geopperd om een meer vraaggericht cultuurbeleid te voeren, waarbij ook de alledaagse expressie van mensen als cultuur zou worden (h)erkend (Matarasso & Landry, 1999; Gattinger, 2011).

2.2 Cultuurspreiding in Vlaanderen vandaag

Anno 2014 blijft, zowel in Vlaanderen als internationaal, het waken over de toegang tot de culturele canons een belangrijk element van het cultuurbeleid (Evrard & Roux, 2005). Zo is de horizontale spreiding verankerd in het Vlaamse decreet Lokaal Cultuurbeleid (Badisco, Glorieux, & van Tienoven, 2011). Huidig minister van Cultuur, Joke Schauvliege beoogt evenwel in haar beleidsnota 2009-2014 een evenwicht te vinden tussen aandacht voor cultuurparticipatie en verticale spreiding door het aanleren en verder ontplooiën van culturele competenties enerzijds en aandacht voor horizontale spreiding anderzijds: “Dit moet leiden tot meer participatiekansen, een betere geografische spreiding en op die manier een verbreding van het publieksaanbod en publieksbereik. Spreiding is immers onlosmakelijk verbonden met participatie”, aldus Schauvliege (2009: 32).

2.3 Enkele kanttekeningen

Evrard en Roux (2005) tonen in hun studie aan dat de cultuurspreidingsgedachte slechts een bescheiden succes kent, en dat in verschillende landen. De hoge investeringen hebben volgens hen niet geleid tot een groter en/of breder theater- of operapubliek. Corijn en Lemmens (2007) beamen dit en wijzen naar een veranderde context. Ze geven aan dat door maatschappelijke transitie zoals globalisering, detraditionalisering, multiculturalisering, individualisering, e.a., de samenleving onmogelijk nog kan gezien worden als een eenheidsworst waar zoiets als 'dé' Vlaamse cultuur bestaat. Het verspreiden van een gemeenschappelijke cultuur dat in de jaren '60 opgang maakte, is met andere woorden vandaag niet meer zo vanzelfsprekend. En toch weegt de agenda van toen nog steeds door in het huidige debat volgens Corijn (2006). Eventuele machtsverhoudingen en het bestaan van een canon worden genegeerd en niet in vraag gesteld: "Het hedendaagse participatie- en integratiedebat blijft sterk getekend door deze oorspronkelijke context. Men is niet gekomen tot een nieuw paradigma, tot een nieuw kader voor het denken" (Corijn, 2006:182). Evrard en Roux (2005) stellen zich dan ook de vraag of het bestaan van een universeel canon niet haaks op onze multiculturele samenleving staat. Volgens hen wordt 'democratiseren van cultuur' vaak gelinkt aan educatie waarbij mensen gevormd moeten worden in het waarderen van bepaalde vormen van kunst en cultuur, wat snel kan leiden tot elitarisme. Moeten we daar niet van af stappen? John Holden (2008: 12) stelt in navolging hiervan: "We worry about the youth of Pecham not getting Opera, but should we be equally worried about middle-class kids not getting south London street culture?"

Ook Kesteloot et al. (2003) wijzen in het Witboek Stedenbeleid op het complexer geworden culturele veld. De nieuwe uitdaging voor cultuur is volgens hen zoeken naar hoe de maatschappij kan samengehouden worden ondanks de verschillen. Zij geloven dat zo'n cultuur moet worden opgebouwd, ze is niet gegeven, het gaat niet meer over een top-down doorgeven van gemeenschappelijke culturelementen die 'het' volk representeren (Sanctorum, 2007).

"Het lokale cultuurbeleid bleef veelal beperkt tot een marginale portefeuille in de 'schone kunsten'. Het algemene cultuurbeleid van de Vlaamse overheid begeleidde de modernisering van de samenleving [...]. Het (vertoog van het) lokale beleid volgde niet steeds die dynamiek. Dat gaf aanleiding tot die specifieke vorm van kleinstedelijkheid waarbij een reële secularisering, individualisering, toegenomen complexiteit en multiculturaliteit, kortom een feitelijk toegenomen verstedelijking, op lokaal vlak toch gevat bleef in een vertoog dat die complexiteit negeerde of reduceerde" (Kesteloot et al., 2003: 67).

3 Cultuurparticipatie

3.1 Op weg naar een vraaggericht beleid...

Het cultuurbeleid met zijn eenrichtingsverkeer kwam vanaf de jaren 70 onder druk te staan door het discours van 'culturele democratie' (Evrard & Roux, 2005). Ingegeven vanuit bovenstaande kritieken en vanuit het geloof dat een cultuurbeleid meer moest zijn dan enkel spreiding en toegang verschaffen (Gattinger, 2011), werd het publiek niet louter meer als passieve deelnemers gezien. Ze werden actieve consumenten met wiens voorkeuren rekening moest worden gehouden (Evrard & Roux, 2005; van der Hoeven, 2012). Zo riep de Nederlandse socioloog Wim Knulst in 1992 met zijn publicatie 'De vergeten participant' op voor een grotere betrokkenheid van het publiek. Het begrip cultuurparticipatie werd door het beleid, volgens hem, benaderd als "de absorptie van gerespecteerde cultuuruitingen en dus op een passieve rol van mensen als afnemers van de kunst" (Knulst, 1992). Hij pleitte daarmee voor het openrekken van het cultuurbegrip, waarbij niet enkel zou worden gefocust op de gekende canon, maar ook populaire cultuur en nieuwe vormen van sociaal-cultureel werk zouden worden verdedigd (Corijn, 2006; Caron, 2011).

De weg naar dit meer vraaggericht beleid kreeg een extra boost door de studie 'La Distinction' van Bourdieu in 1979. Daarin gaf hij aan dat het aanbod stimuleren niet voldoende was. Het zijn niet materiële, maar culturele belemmeringen die de mensen tegenhouden om te participeren. Deelname aan cultuur is in een belangrijke mate sociaal bepaald en hangt af van het economisch, sociaal en cultureel kapitaal (Bourdieu, 1979; Stern & Seifert, 2000). Volgens Bourdieu ging het om culturele competenties die werden verworven in het ouderlijke milieu, in het onderwijs en door eerdere participatie (Caron, 1998).

In de jaren '90 volgde een tweede belangrijke boost. Onder invloed van een groeiende dualisering (Sassen, 1999), globalisering en de steeds dominanter wordende kennismaatschappij (Thorlindsson & Vilhjalmsson, 2003; Nassehi, 2004; Sassen, 2006) en in Vlaanderen, de onthutsende verkiezingsuitslag van 24 november 1991, Zwarte Zondag, werden ook de rol van kunst en cultuur ten aanzien van kwetsbare groepen in vraag gesteld. In 1994 vertaalde deze bezorgdheid zich beleidsmatig in artikel 23 van de Belgische Grondwet waarin het recht op maatschappelijke en culturele ontplooiing werd erkend en het Algemeen Verslag van de Armoede dat het recht op deelname, bijdrage en opbouw van cultuur centraal stelde (Badisco, Glorieux, & van Tienoven, 2011).

3.2 Cultuurparticipatie, het toverwoord van Anciaux

Bovenstaande ontwikkelingen zorgden ervoor dat de Vlaamse beleidsaandacht geleidelijk aan verschoof. Het stimuleren van participatie werd één van de belangrijkste thema's, zo niet het centrale thema, in de beleidsnota's (1999-2009) van de toenmalige minister van Cultuur Bert Anciaux (Badisco, Glorieux, & van Tienoven, 2011).

Dit stimuleren moest op verschillende manieren gebeuren: (1) door toeleiding, door zoveel mogelijk mensen aan te zetten tot cultuurparticipatie door begeleiding, ondersteuning en stimulering (van der Hoeven, 2012), (2) door participatieverbreding, door het aanspreken van een nieuw publiek, en (3) door participatieverdieping, door het bemoedigen van een divers cultuuraanbod (Anciaux, 1999; 2004; van der Hoeven, 2012). Concreet stond vooral het slopen van financiële, praktische, sociale, culturele en informatiedrempels centraal (Anciaux, 2004).

“Het Vlaamse cultuurbeleid streeft naar het wegwerken van de drempels die de participatie aan cultuur tegengaan en ondersteunt initiatieven in die zin. Het betreft met name initiatieven in verband met het sociaal-cultureel werk, communicatie (waaronder de ‘traditionele’ kanalen, maar ook digitale communicatie), spreiding, financiële drempels, fysieke toegankelijkheid... [...] Elk ‘instrument’ en elk initiatief dat zich als doel stelt de cultuurparticipatie te verbreden of te verdiepen, moet omgaan met de drempels die cultuurparticipatie verhinderen en/of bemoeilijken. We vinden het dan ook belangrijk op maat gesneden – bv. binnen een specifieke leefwereld – en diverse werkvormen te ondersteunen die streven naar een grotere participatie en meer gemeenschapsvorming” (Anciaux, 2004: 16).

In het culturele veld werd er ingezet op een gerichte publieksbemiddeling, marketing, communicatie, kortingssystemen, kunsteducatieve initiatieven, ... (Anciaux, 2004; van der Hoeven, 2012; Deceur, De bisschop, De Bie, & Roets, 2014). Vanuit eenzelfde idee dat door deze initiatieven de culturele competentie van burgers kon groeien, dat kritische en actieve burgers zouden opstaan en dat de kansen op een autonoom bestaan van allerhande participanten zouden vergroot worden (Lievens, Hans, & De Meulemeester, 2006) volgde in 2006 het Participatiedecreet dat doelde op het opzetten van participatie-initiatieven van allerhande kansengroepen (o.a. personen in armoede, gedetineerden, personen met een handicap en allochtonen) (Anciaux, 2007).

3.3 Enkele kanttekeningen

Ook dit participatiediscours brengt de nodige kritiek met zich mee. Zo bleek de onderliggende logica weinig verschillend van de voorgaande: het idee dat cultuur het volk kan verheffend bleef overeind. Bovendien kregen burgers dan wel meer zeggenschap en verantwoordelijkheid en werden ze beschouwd als actieve deelhebbers aan cultuur (van der Hoeven, 2012), in de praktijk bleef het evenwel moeilijk om een zo gevarieerd mogelijk publiek te bereiken. Vanuit de goede intenties om participatiedrempels te slechten, kwam men dan soms uit op een doorgedreven cultuurrelativisme, waarbij de voorwaarden om te kunnen participeren ‘vergemakkelijkt’ werden. Anders gesteld: men ging er vanuit dat een publiek, en vooral kansengroepen, De Romeo’s makkelijker zouden verteren dan de Mattheüspassie.

De Pauw (2007) waarschuwt hiervoor. Hij meent dat een brede invulling van cultuur dan wel noodzakelijk is (cf. alles is cultuur, cultuur is doordrongen in alles wat we doen en het behoort tot alle mensen), toch wordt het volgens hem problematisch wanneer het als alibi gebruikt wordt om moeilijke discussies, zoals ongelijke cultuurparticipatie, ‘weg te definiëren’ (De Pauw, 2007; Vermeersch & Vandenbroucke, 2011). Mensen worden zo niet langer uitgedaagd om andere culturele disciplines te verkennen (Blokland, 1998). Huizen maken het hun publiek ‘gemakkelijk’, zoals Paul Schyvens, bezieler van de Roma in Borgerhout en Rataplan het stelt: “‘We moeten breed programmeren, we moeten de drempel verlagen, we moeten toegevingen doen om het publiek naar ons toe te krijgen’. Dan krijg je flutschouwburgen zonder visie” (in Janssens & Van Mechelen, 2010).

Het idee dat elke culturele activiteit individuen en groepen vormt, kneedt en cultiveert (Schauvliege & Smet, 2013; Soetaert, 2012), impliceert dat het pedagogisch handelen, dat hieraan ten grondslag ligt, niet weggemoffeld mag worden. Evenwel wordt er al te vaak louter ingezet op het onderrichten, informeren, adviseren en animeren van participanten, terwijl het arrangement, het ‘tot stand brengen van’ leersituaties wordt vergeten (Giesecke, 1990).

Eric Corijn (2006: 205) toont in die zin ook aan dat in kunst en cultuur niet alles draait om herkenning: “Elke interactie vereist zowel een zekere herkenbaarheid, een stuk gedeelde cultuur, maar ook een zekere vervreemding, een andere lezing. [...] De artistieke ervaring moet bijdragen tot een uitdrukken, tot een documenteren, tot het scheppen van een kritische afstand van en met de eigen levenservaring”. Rik Pinxten (2002: 22) volgt die kritiek en geeft aan dat inzetten op cultuurparticipatie een arrangement veronderstelt:

“Wanneer Bourdieu (1989) een pessimistische kritiek op onze smaakopvoeding ontwikkelde, dan benadrukte hij het loutere reproductieve karakter van opvoedingsinitiatieven. [...] Het kan niet de bedoeling zijn dat leden van een minderheidsgroep op de scène opgevoerd worden om daar ‘lid van een minderheidsgroep’ te spelen [...]. De huidige maatschappij is gekenmerkt door diversiteit en door de herkenning van diversiteit (weze het gender, cultuur of generatie bvb.) Het louter brengen van de eigen, gekende en lokale vormen en smaken gaat hieraan ten enenmale voorbij en leidt tot loutere reproductie” (Pinxten, 2002: 22).

Net op die spanning tussen erkenning en vervreemding moeten culturele praktijken en het beleid durven werken (Evrard & Roux, 2005). Vertrekkend vanuit de capaciteiten van mensen gaat het dan niet om het opdringen van één bepaalde cultuurbeleving of vorm, maar wel om de vrijheid om keuzes te maken (Caron, 2011).

4 Besluit

Ik onderscheidde doorheen de tijd drie strategieën in het opbouwen van cultuur en van gedeelde betekenis: cultuureducatie, cultuurspreiding en cultuurparticipatie.

Cultuureducatie zet in op het leren van kunst en cultuur, en het verhogen cultureel kapitaal (Schauvliege & Smet, 2013). Men gaat er vanuit dat je je eerst een bepaalde culturele geletterdheid eigen moet maken vooraleer je kan participeren in de bestaande complexe maatschappij (Soetaert, 2012). Bij cultuurspreiding blijft diezelfde gedachte dat cultuur het volk kan ‘verheffen’ overeind (Caron, 2011). Cultuur wordt geografisch gespreid en culturele centra worden opgericht (Van Mechelen, 1964). Vanaf de jaren '70 en vooral in de jaren '90 ontstond er een meer vraaggericht discours (Caron, 2011). Onder de noemer ‘cultuurparticipatie’ wordt niet alleen de fysieke toegankelijkheid en spreiding belangrijk geacht, mensen worden hierbij ook ondersteund door middel van allerlei op maat gesneden werkvormen en initiatieven (Anciaux, 2004).

Twee zaken in dit verhaal zijn belangrijk om mee te nemen. Ten eerste beginnen en eindigen vraagstukken rond de opbouw van cultuur vaak bij de ‘hoe’ vraag. Lawy en Biesta (2006) waarschuwen ervoor dat technische tussenkomsten gebaseerd op methodische benaderingen steeds meer dominant dreigen te worden in participatieve praktijken. De pedagogische, sociale en politieke vragen worden er van afgeknipt (Lorenz, 2008). Ten tweede gaat er binnen de drie strategieën telkens heel wat aandacht naar de ‘doelgroep’. De zoektocht naar een gedeelde betekenis probeert men dan te beheersen door het probleem

bij de doelgroep te leggen. Ze worden ondersteund door drempels te verlagen en het aanbod naar hen toe brengen. Maar wie is dat 'de doelgroep? Wat maakt hen zo essentieel 'anders'? Anders dan wat? Roets en Coussée (2011) waarschuwen dat bepaalde groepen verbijzonderd worden met het oog op het behoud van de sociale orde in de samenleving.

In plaats van cultuur te begrijpen als een dynamiek van vraag en aanbod, waarbij bepaalde 'doelgroepen' en individuen benaderd worden als non-participanten (Corijn, 2002 & van der Hoeven, 2012), stel ik graag dit participatiebegrip ter discussie. Bouverne-De Bie (2013) merkt immers dat non-participatie niet bestaat. Zij meent dat iedereen participeert, alleen gebeurt dit niet op gelijke wijze. Niet ieders ieders cultuur is in dezelfde mate zichtbaar en geïstitutioniseerd. Anne Snick (2006) maakt hierbij een interessant onderscheid tussen enerzijds 'beleefde' cultuur (levensstijl, gedrag patronen, waarden en normen) en 'gedocumenteerde' cultuur die tot de gecanoniseerde cultuur wordt verheven.

"Mensen of groepen die maatschappelijk gezien in de marge leven, worden ook op sociaal-cultureel vlak vaak als 'marginaal' gezien. Hun levensstijl en waarde patronen komen als afwijkend, als vreemd of onfatsoenlijk over. Daardoor kunnen die vormen van beleefde cultuur doorgaans op weinig 'begrip' of 'erkenning' rekenen. Hun cultuur wordt ook veel minder gedocumenteerd, ze hebben weinig gelegenheid om zelf als cultuurproducent in culturele 'producten' uit te drukken hoe ze zich in de samenleving positioneren. En dus krijgen ze ook zelden toegang tot wat we de canon noemden, tot die ruimtes die aan culturele expressievormen zichtbaarheid en publieke erkenning geven" (Snick, 2006: 216).

Wanneer een groep 'mchtig' genoeg is, dan kan ze haar voorkeuren doen uitschijnen als universeel, als norm. Het gevaar is dat dit kan leiden tot het negeren van perspectieven en stemmen van anderen, vaak meer kwetsbare individuen (Naegels, 2006; Soetaert & Rutten, 2013). De hiërarchisering wordt zo herhaald en niet in vraag gesteld (Snick, 2006). Of zoals Caron (2011: 92) het stelt: "Het bevorderen van cultuurparticipatie kan bijgevolg niet los worden gezien van het bevragen van bestaande hiërarchieën in cultuur. Ze verwijzen naar de culturele canon die niet neutraal is en die we moeten in vraag stellen." Het is dan ook noodzaak om de beleefde cultuur van mensen die momenteel al niet gehoord en/of gezien wordt te documenteren en artistiek te bewerken (Corijn, 2002). Hierbij moeten we, volgens Marijke Leye (2006), rekening houden met "de eigen geschiedenis en identiteit, met de perceptie van anderen, met de visie op samenleven, overleggen en delen, met deelname aan het beleid, met de manier waarop men de stedelijke en openbare ruimte wil gebruiken." (Leye, 2006: 30). Vanuit die brede analyse kan dan de nodige ruimte worden gecreëerd voor een diversiteit aan betekenissen en open dialoog.

Net op deze bovenstaande spanningen tussen beleefde en gedocumenteerde cultuur, tussen herkenbaarheid en vervreemding, tussen het activeren van bepaalde sociale groepen tot deelname aan de huidige samenleving enerzijds en het kritisch bevragen van de samenleving anderzijds, pretenderen sociaal-artistieke praktijken te werken (Leye & Janssens, 2005).

In wat volgt, schets ik de evolutie van deze praktijken en tracht ik na te gaan in hoeverre er binnen het sociaal-artistiek werk ruimte is voor dialoog, culturele openheid en een open dynamische definitie van cultuur (Leye, 2006).

Sociaal-artistische praktijken

In 2000 werd door de decretale verankering van sociaal-artistische projecten in het Vlaamse cultuurbeleid een nieuwe impuls gegeven aan het participatiedebat. Op die manier werd expliciet gekozen om 'moeilijk bereikbare groepen' te betrekken bij het maken van het culturele product zelf (Vos, 2003; De bisschop, 2008; Corijn, 2009).

De geschiedenis van het sociaal-artistiek werk gaat evenwel verder terug dan dit beleidsmatig kader, en is te situeren tegen de achtergrond van een internationale beweging waarbij het belang van cultuur erkend werd voor het bestrijden van sociale uitsluiting en ongelijkheid (UNESCO, 1996; De bisschop, 2008). In wat volgt, schets ik beknopt de geschiedenis van sociaal-artistiek werk. Ik probeer zo de complexiteit en meervoudigheid van het sociaal-artistische veld te vatten (Kerremans, 2010; De Bruyne & Gielen, 2011). Ik gebruik hierbij de begrippen sociaal-artistiek werk en de meer internationale term community arts door elkaar en als synoniemen.

1 Sociaal-artistische praktijk, een korte geschiedenis

1.1 Community arts

An De bisschop (2008:16) situeert in haar doctoraatsstudie de geschiedenis van de community arts in de jaren '60 en '70. Deze community arts ontstonden als een beweging tegen het beleid van de Settlement House Movement van eind 19^{de}, begin 20^{ste} eeuw, dat nieuwkomers integreerde in 'de' Amerikaanse cultuur met het achterliggende idee dat iedereen er baat bij had te participeren aan de middenklassecultuur (ibid, 2008). Op dat moment kwam er vanuit verschillende hoeken kritiek op het ondemocratische karakter van het bestaande kunstenbeleid: "individualisme, zelfexpressie en 'kunst voor kunst' maakte plaats voor samenwerking, sociale relevantie en het belang van proces en context" (De bisschop, 2008: 16). Men ging zich afvragen voor wie de kunsten bestemd waren en waar het moest worden gemaakt. Men geloofde ook dat de kunsten wel degelijk een rol hadden inzake gemeenschapsontwikkeling. Vanuit verschillende achterliggende perspectieven, domeinen en wetenschappelijke denkkaders ontstonden verschillende community-artsprojecten over de hele wereld met telkens andere invullingen (De bisschop, 2008).

De studie 'Use or Ornament' van de Britse onderzoeker Matarasso (1997) deed de community arts vervolgens groeien. In zijn onderzoek naar de sociale impact van participatie aan de kunsten, gaf hij onder meer aan dat cultuurparticipatie leidde tot "persoonlijke ontwikkeling, bevordering van de sociale cohesie, versterking van het gemeenschapsgevoel,

beïnvloeding van de identiteit en beeldvorming” (Leye & Janssens, 2005: 43). Cultuurparticipatie stimuleerde de verbeelding en had gunstige effecten op de gezondheid en het welzijn van individuen (ibid, 2005). Ondanks de vele kritieken die volgden op onder andere het top-down karakter van Matarasso’s studie (Merli, 2002), had het onderzoek een belangrijke politieke invloed in Groot-Brittannië en daarbuiten (Merli, 2002; Murray & Crummet, 2010), waaronder ook in Vlaanderen (De Rynck, 2014).

1.2 Ontstaan van de sociaal-artistieke praktijk in Vlaanderen

Al lijkt het sociaal-artistiek werk vrij jong, ze legde toch een opmerkelijke weg af. De criteria en definities van de praktijk evolueerden immers grondig doorheen de tijd (Kerremans & Janssens, 2009).

Als algemeen startpunt in Vlaanderen wordt vaak het Algemeen Verslag over de Armoede uit 1994 genoemd (De bisschop, 2008). In dit verslag werd de stelling dat cultuur geen luxe is, verdedigd: “Het behoort wezenlijk tot het menselijk leven en is een fundamenteel grondrecht voor iedereen” (AVA, 1994: 296). Voor welzijnswerkers die voordien vooral begaan waren met het materieel welzijn van armen, betekende het verslag een grote ommezwaai (AVA, 1994; Leye, 2006). Het duidde dat het niet ging over ‘een gebrek aan cultuur’ die mensen in armoede ervaren: “Mensen vragen niet in de eerste plaats om aan cultuur te participeren maar vragen prioritair naar erkenning van het feit dat alle mensen cultuur zijn en cultuur hebben” (Janssens, 2003: 19) en dus recht hebben op actieve deelname aan de symboolproductie.

De eerste sociaal-artistieke projecten toonden zich kort na dit verslag in de campagne ART 23*, die in de loop van 1996 werd opgezet door de Koning Boudewijnstichting en Kunst en Democratie. De bedoeling van deze campagne was om initiatieven te ondersteunen die een artistieke dimensie koppelden aan een proces van sociale integratie (Leye, 2004; Kerremans & Janssens, 2009). In 2000 volgde onder impuls van toenmalig minister van Cultuur Anciaux een experimenteel reglement voor de financiële ondersteuning van sociaal-artistieke projecten (Leye, 2004; Kerremans & Janssens, 2009). Na een overgangsreglement in 2004-2005 werd resoluut gekozen om het sociaal-artistiek werk in de kunsten in te passen en niet in het sociaal-cultureel werk omdat, volgens Caron (2005: 192), “men komaf wilde maken met de connotatie ‘bildung’ die gaandeweg aan het sociaal-cultureel werk is gaan kleven: het (paternalistisch) ‘verlichtende’, het ‘lerende’” (in De bisschop, 2008: 192).

In 2006 werden sociaal-artistieke projecten decretaal verankerd in het Kunstendecreet (De bisschop, 2008). Sindsdien ontstonden ook in het Lokaal Cultuurbeleid, het

Participatiedecreet en het Erfgoeddecreet projectmatige subsidielijnen en wordt (steeds meer) vanuit de welzijnssector geïnvesteerd in sociaal-artistieke praktijken (Van den Bergh, 2012).

Volledigheidshalve moet ik vermelden dat het Kunstendecreet momenteel grondig wordt hertekend. Concreet betekent dit dat de term 'sociaal-artistieke sector' tegen 2016 zal verdwijnen: "het schot tussen de sociaal-artistieke praktijk en de rest van de [kunst]sector moet worden gesloopt" (Vlaams Parlement, 2013). Het nieuwe decreet zal een werking of project niet meer ondersteunen vanuit de specifieke werkvorm of discipline maar zal vertrekken vanuit de inhoud ervan op basis van vijf functies waar organisaties en kunstenaars op intekenen. De vijf functies zijn: ontwikkeling, productie, presentatie, participatie en reflectie (Vlaamse Regering, 2014). Aangezien het nog niet helemaal duidelijk is wat de toekomst zal brengen, ga ik in het kader van deze masterproef hier niet verder op in.

2 De sociaal-artistieke praktijk vandaag

In het experimenteel reglement dat in 2000 werd opgesteld, omschreef Anciaux sociaal-artistieke projecten als:

"Laagdrempelige werkingen, waar processen opgezet worden met groepen en individuen die zich in een situatie van (sociaal-) culturele achterstelling bevinden, met culturele ongelijkheid tot gevolg; begeleid door deskundige kunstenaars en educatieve, culturele of sociale werkers, met als doelstelling om via participatie aan toeleiding naar de kunsten, de emancipatie en integratie van doelgroepen te bevorderen, en hun culturele competenties te verhogen waarbij het artistieke werk zowel middel als een element van het beoogde doel kan zijn" (geciteerd in De bisschop, 2008:14).

De nadruk werd toen heel sterk gelegd op het bevorderen van de actieve participatie van maatschappelijk kwetsbaren om zo de toeleiding naar onder andere de kunsten en maatschappelijke integratie te bevorderen. Vandaag wordt er binnen het Kunstendecreet geen vaststaande definitie naar voor geschoven maar een interpretatiekader met criteria en aanbevelingen waaraan de praktijk wordt afgetoetst. Onder meer de volgende beoordelingscriteria worden gehanteerd: "kwaliteit van het sociaal-artistieke concept en concrete uitwerking; betrokkenheid van de deelnemers; kwaliteit van de procesbegeleiding; samenwerking met kunstenaars, artistieke praktijk, sociale en culturele organisaties"... (Vlaams Parlement, 2004: 36). Sociaal-artistieke organisaties worden beknopt omschreven

als “organisaties die in hoofdzaak procesmatige werkingen opzetten met een sociale en artistieke dimensie” (Vlaams Parlement, 2004: 3).

Het feit dat sociaal-artistiek werk sinds 2006 verankerd zit in het Kunstendecreet maakt dat ook heel wat projecten die onder andere vanuit de welzijnssector werden opgezet, de laatste jaren uit de subsidieboot vielen. Maar net in die marge zijn volgens Janssens (2002) vaak mooie projecten te vinden met een grote betekenis voor deelnemers en kunstenaars. De bisschop en Kerremans (2010) pleiten dan ook om de meervoudigheid van sociaal-artistieke projecten juist te onderkennen en ze “niet af te grendelen in een lijst van veilige voorschriften” (Janssens, 2002: 9), omdat dit voorbij gaat aan het evolutieve aspect van de sociaal-artistieke praktijk.

Ook buiten België geeft Pitts (2002) aan dat één van de redenen waarom we geen alomvattende definitie kunnen vinden, juist te wijten is aan het diverse en ‘amorfe’ karakter van community arts. Zo vond Ciancio (2002) dat de community arts in België en Groot-Brittannië niet identiek dezelfde begripsinhoud hebben. Desalniettemin waren er ook enkele belangrijke overeenkomsten, zoals het belang van het sociale en artistieke proces en het thematiseren van sociale en culturele uitsluiting.

Algemeen kunnen we stellen dat er vier constanten terug te vinden zijn in sociaal-artistieke projecten: (1) het gaat over een combinatie van het sociale en het artistieke, (2) er wordt vertrokken van het idee van recht op cultuur, (3) er worden bruggen gebouwd en (4) sociaal-artistieke praktijken hebben een belangrijke gemeenschapsvormende kracht.

Wat betreft het sociale en artistieke gaat het zowel over deelnemen als deelhebben. In sociaal-artistieke projecten maken en creëren mensen in kwetsbare levensomstandigheden zelf kunst (Kay, 2000; De bisschop, 2008; Kerremans, 2010; Murray & Crummet, 2010; Teater & Baldwin, 2012). Door het artistiek potentieel aan te spreken en de deelnemers te stimuleren om anders naar de werkelijkheid te kijken, wordt de verbeelding geprikkeld en worden gangbare betekenis-kaders in vraag gesteld (Van den Bergh, 2012). Het proces wordt ondersteund door professionele kunstenaars en vaak ook educatief, cultureel of sociaal werkers (Newman, Curtis, & Stephens, 2003; De bisschop & Kerremans, 2010).

Verder gaan praktijken uit het sociaal-artistieke veld uit van het ‘recht op cultuur’: ieder mens is drager van cultuur en iedereen participeert en is cultuurproducent, maar niet op gelijke wijze. Daarom moet elk mens ook de krans krijgen om die cultuur uit te drukken (Kerremans, 2010; De bisschop & Kerremans, 2010). Essentieel is ook dat personen in deze praktijken

aangesproken worden vanuit hun menswaardigheid, de potentiële en aanwezige krachten en competenties (Démós vzw, 2010; Van den Bergh, 2012).

Daarnaast is ook de verbindende kracht van sociaal-artistieke praktijken van groot belang: “sociaal-artistieke praktijken bouwen bruggen [...] en brengen op die manier mensen in contact die onderling verschillen qua leeftijd, sekse, afkomst, status of taal” (Van den Bergh, 2012: 50). Van den Bergh (2012) verwijst hiervoor naar ‘bridging’ van Putnam (2000), het gevoel van verbondenheid tussen mensen met verschillende achtergronden (Van den Bergh, 2012; Putnam, 2000). Heel wat sociaal-artistieke projecten beogen dan ook te werken aan sociale inclusie, culturele diversiteit, solidariteit en sociale cohesie (Mills & Brown, 2004; Johnson & Stanley, 2007; De Bruyne & Gielen, 2011; Teater & Baldwin, 2012). Maar ook sociale ongelijkheid, het openbreken van het dominante denken in de samenleving en het actief bevragen van de beeldvorming en de manier waarop met kansengroepen wordt omgegaan om zo nieuwe verbindingen mogelijk te maken, vormen vaak een belangrijk doel (Murray & Tilley, 2006; Murray & Crummet, 2010; Van den Bergh, 2012).

Deze verbindende kracht is nauw gelinkt aan het gemeenschapsvormende karakter. Sociaal-artistieke projecten gaan immers vaak aan de slag in lokale buurten of gemeenschappen, waarbij ze rekening houden en werken met allerhande contextuele factoren en problemen om zo een nieuw sociaal weefsel trachten op te bouwen (Schuring, 2006; Murray & Crummet, 2010; De Bruyne & Gielen, 2011; Steel, Van Eeghem, Verschelden & Dekeyrel, 2012).

3 Spanningsvelden

Wellicht een stuk typerender dan bovenstaande constanten zijn de vele spanningsvelden die het sociaal-artistiek werk karakteriseren.

Een eerste spanningsveld is deze van het doelgroepgericht werken. Sociaal-artistieke projecten ontstonden als hefboom in de strijd tegen armoede. Gaandeweg kozen bepaalde praktijken ervoor om enkel met personen in armoede te werken om hen zo een stem te geven (Kerremans, 2010; Carey & Sutton, 2004). Anderen streefden er net naar om de diversiteit in hun projecten te weerspiegelen, anticategoriaal te werken om zo mogelijke stigmatisering tegen te gaan (De bisschop, 2008; Cox, 2012). Welke keuze een werking ook maakt, volgens De bisschop (2011) is het cruciaal dat sociaal-artistieke projecten het anekdotische, het zoo-effect of het exotiseren van de doelgroep (Bishop, 2006) overschrijden.

In *The Politics of Threspassing* benoemen De Bruyne en Gielen (2011) een tweede belangrijk spanningsveld: deze tussen consolidatie en subversie. Ze vragen zich af in hoeverre sociaal-artistieke projecten moeten ingezet worden om gemeenschapsvorming te stimuleren en uitgesloten groepen te activeren tot participatie aan de bestaande samenleving. Horen ze net niet in de eerste plaats de bestaande samenleving kritisch in vraag te stellen en signalen serieus te nemen door het dominante denken open te breken en een alternatief verhaal aan te boren dat ingaat tegen de dominante samenleving? (Cohen-Cruz, 2002; Corijn, 2009; De Bruyne & Gielen, 2011). Wanneer sociaal-artistieke projecten louter op hun gemeenschapsvormende kracht worden ingeschakeld, ontstaat het risico immers dat ze als “zoethouder voor minderheidsgroepen in de samenleving” (Van den Bergh, 2012: 73) worden ingepast. Borrup (2003) en Corijn (2009) waarschuwen ervoor dat het niet de bedoeling kan zijn dat iedereen meestapt in het verhaal dat de overheid en de politiek uitstippelt. Sociaal-artistieke projecten beschikken volgens Gielen (2011) over een subversief potentieel dat het vuur aan de lont kan steken.

Het balanceren op een koord tussen de artistieke autonomie en het sociale aspect is een derde spanningsverhouding (De Bruyne & Gielen, 2011). Sociaal-artistieke projecten trachten steeds zowel sociale doelen te realiseren, waarbij de nadruk ligt op maatschappelijke vraagstukken, het proces en de samenwerkingsverbanden (ibid., 2011; Van den Bergh, 2012) als te waken over hun artistieke opdracht. Pat De Wit (2012) van Bij De Vieze Gasten geeft aan dat die opdracht vanuit het Kunstendecreet streng wordt bewaakt: we “worden [...] met de vinger gewezen wanneer we een te sterke sociale werking uitbouwen. Sociale inspanningen vertalen zich ook in een artistieke meerwaarde, maar krijg je niet altijd verantwoord binnen het kunstenveld” (geciteerd in Van den Bergh, 2012: 69). Een te sterke nadruk op het artistieke, maakt volgens Cohen-Cruz (2004) dat beleidsmakers blind worden voor zaken zoals proces en samenwerkingsverbanden met organisaties buiten het artistieke veld. Anderen, zoals Corijn (2002:14), bepleiten dan weer dat het sociaal-artistiek werk moet worden beoordeeld met artistieke criteria en geen tweederangskunst mag zijn:

“De meest succesvolle projecten gaan voor een kunstwerk, voor een creatie. In tegenstelling tot een educatief proces gaat het dan niet om het begeleiden van onwetenden, om het civiliseren van ongeschoolden. Het gaat om een creatie waarvan het effect niet bekend is, om een nieuwe expressie waarvan men van tevoren niet weet in welke mate ze mensen aanspreekt” (Corijn, 2002: 14).

Dit standpunt wordt bijgetreden door Claire Bishop (2006). Volgens haar mag sociaal geëngageerde kunst niet worden vrijgesteld van kunstkritische analyse. Sociale effecten

mogen niet de prioriteit vormen en de artistieke kwaliteit overschaduwen. Zich enkel laten leiden door ethische beoordelingen en ‘de goede bedoelingen’, zijn volgens haar unfair. De bisschop pleit voor een ‘en-en-verhaal’ waarbij het achterliggende proceswerk zich toont in de waarde van het eindproduct (Van den Bergh, 2012).

Tot slot is er, wat Storme en Vanlerberghe (2002:33) noemen, “de ultieme spanningsverhouding” tussen het democratiseren van cultuur enerzijds en culturele democratie anderzijds, tussen toeleiding naar het bestaande aanbod aan de ene kant en het openrekken en het verbreden van het cultuurbegrip aan de andere kant (Hillaert et al., 2012; De bisschop & Kerremans, 2010).

4 Probleemstelling

Sociaal-artistieke praktijken vertrekken van het idee van ‘recht op cultuur’. Niet zozeer het participeren *aan* cultuur, maar de erkenning dat iedereen cultuur *is* en cultuur *heeft* staat centraal (Janssens, 2003). Waar cultuureducatie, cultuurspreiding en cultuurparticipatie steeds de neiging hebben om de spanning tussen de beleefde cultuur en de gedocumenteerde cultuur op te lossen en te beheersen door zich ofwel te focussen op de methodische benadering van cultuurparticipatie (Lawy & Biesta, 2006) ofwel het probleem te leggen bij ‘de doelgroep’ (Roets & Coussée, 2011), pretenderen sociaal-artistieke praktijken net te werken op die spanning (Leye & Janssens, 2005). Ik heb aangegeven dat ze daarbij steeds balanceren tussen doelgroepgericht werken en een diversiteitsstreven, tussen consolidatie en subversie, tussen het sociale en het artistieke en tussen het democratiseren van cultuur en culturele democratie (Janssens, 2002). Roose, Roets en De Bie (2012) pleitten eerder al om dit soort spanningen niet te ontvluchten, maar net te omarmen. Maar *wat* betekent dit? *Wat* houdt dit in? Eerder dan na te gaan *hoe* dit (methodisch) wordt aangepakt, wil ik nagaan *waarom* sociaal-artistieke praktijken worden opgezet.

Deze wat- en waarom-vraag zijn immers opvallend afwezig in de bestaande literatuur. Of zoals De Droogh (2011) het stelt: participatie wordt dan wel omarmd, de achterliggende logica’s en betekenissen worden weinig in kaart gebracht. In deze masterproef wil ik verder kijken dan de reeds bestaande, als vanzelfsprekend aangenomen visies over participatieve praktijken. Om te onderzoeken *wat* participatie in een sociaal-artistieke praktijk betekende en *waarom* sociaal-artistieke praktijken worden opgezet, richt ik me op een case study van de *rocsa singers*, een sociaal-artistiek project uit de Gentse wijk Rabot. Zoals McQueen-Thomson en Ziguras (2002) suggureren, focus ik me op de verschillende betrokkenen: de zangcoach, de projectleider en de zangers. Samen met hen probeer ik het meervoudige, complexe karakter van dit project bloot te leggen.

Methodologie

In deze paragraaf beschrijf ik mijn onderzoeksmethode, onderzoeksgroep en analysetechniek om zo mijn positie als onderzoeker en mijn manier van werken zo transparant mogelijk te maken (Maso & Smaling, 2004).

1 Casestudy – onderzoekscontext

Via een casestudy van de sociaal-artistieke praktijk 'rocsa singers' tracht ik een antwoord te geven op de geformuleerde probleemstelling. De rocsa singers is een bonte zanggroep die tot eind 2011 onderdeel uitmaakte van de sociaal-artistieke werking rocsa, gevestigd in de Gentse wijk Rabot. In december 2006 trad een nieuw team aan en de organisatie onderging een grondige koerswijziging. De missie van rocsa werd geherformuleerd:

“rocsa ontwikkelt vanuit de ontmoeting tussen deelnemers, kunstenaars, sociale en culturele partners creatieve-artistieke processen en praktijken. We enten ons hiervoor op maatschappelijke thema's en tendensen aanwezig binnen een stad. Uit het samenbrengen en uitdagen van diverse creatieve talenten, ontstaan dynamische werkvormen en creaties die we onder de aandacht brengen van een zo ruim en breed mogelijk publiek” (rocsa, 2009: 3).

Op vraag van enkele deelnemers uit eerdere projecten en vrijwilligers uit de buurt Rabot, zocht het nieuw coördinatieteam een geschikte zangcoach om een zangproject op te starten. Hun zoektocht leidde naar Rik Debonne, een leerkracht notenleer en zangcoach voor allerhande theatergezelschappen (Deceur, Roets, & Bouverne-De Bie, 2013).

In januari 2007 gingen de singers van start: “25 mensen met weinig of geen zangervaring, repeteerden iedere maandagavond onder leiding van zangcoach [...] De groep kende elkaar aanvankelijk maar oppervlakkig of zelfs helemaal niet, maar groeide naar elkaar toe: op persoonlijk én zangvlak” (rocsa, 2009).

De rocsa singers kozen van meet af aan om zich niet te profileren als een traditioneel koor. “Een koor zet vooral in op de groepsklank, waardoor de eigenheid van het individu geen rol meer speelt. Rocsa [singers] is geen koor, maar een zanggroep” (rocsa, 2009: 6) Een mix van samenzang, solo's en meerstemmige ensembles in de meest uiteenlopende genres binnen een losse café chantant-sfeer, vormden de ingrediënten tijdens hun voorstellingen. Op artistiek vlak werd gewerkt met een systeem van voor- en nazingen, waardoor voorkennis of zangervaring absoluut niet nodig was. Iedereen die goesting had om te zingen, mocht aansluiten” (Deceur, 2014).

In mei 2008 traden de rocsa singers drie maal op in de Rode Pomp in Gent, telkens voor een uitverkochte zaal. Het publiek reageerde enthousiast en een vijftigtal nieuwe zangers kwamen zich spontaan aanmelden. Vanaf 2009 volgden nog heel wat optredens. Onder leiding van Rik Debonne en muzikale duizendpoot Rudi Genbrugge stonden ze op het podium van NTGent, de Minard, Kopergietery/Rabot, in de Spiegel tent op de Gentse Feesten, in het cultuurcentrum van Brugge, in het cultuurcentrum De Plotter in Ternat, in het cultuurcentrum De Werft in Geel... (rocsa, 2009). Hier en daar verschenen ook recensies. Zo schreef Antoine Légat (2008): “Deze mensen eisen hun recht op cultuurbeleving en – beoefening op en zetten zich daarbij in op zo’n wijze dat vele ‘professionelen’ [...] er een puntje aan kunnen zuigen [...] Daar staan inzet, voorbereiding, repertoirekeuze en groepsgevoel garant voor” (Légat, 2008).

Eind 2011, na het aantreden van een nieuwe coördinator in rocsa werd besloten om het project af te stoten. De zanggroep ging verder onder de naam ‘Just Singers’ en vond zakelijk en logistiek onderdak bij de sociaal-artistieke organisaties Victoria Deluxe en Bij De Vieze Gasten. Ondertussen werd gezocht naar middelen om het project verder te zetten. Anderhalf jaar later, nadat deze zoektochten op niets waren uitgedraaid, besloot de groep, na een laatste optredenreeks, er zelf een streep onder te trekken (Deceur, 2014).

Afgezien van wat korte evaluatiegesprekken, werd aan de groep zelf nooit gevraagd wat het project voor hen betekende, waarom ze deelnamen of waarom het project was opgezet. Samen met hen wil ik dit proces blootleggen. Ik heb daarbij niet de bedoeling om de resultaten te generaliseren of de rocsa singers als ‘good practice’ of ‘methodiek’ naar voor te schuiven. Wel biedt het project de mogelijkheid om interessante inzichten over participatieve praktijken, hun betekenis en hun achterliggende logica’s te genereren.

2 Keuze voor kwalitatief onderzoek

Vanuit de probleemstelling en de keuze voor de case rocsa singers, lag een kwalitatief onderzoek het meest voor de hand. Dit soort onderzoek maakt het immers mogelijk om de betekenisverlening van de te onderzoeken werkelijkheid vanuit de participanten zelf te reconstrueren (Levering & Smeyers, 1999).

“Kwalitatief onderzoek is bedoeld om de wereld ‘out there’ te benaderen en om sociale fenomenen te begrijpen, te beschrijven en te verklaren ‘from the inside’. Het probeert te achterhalen hoe mensen de wereld rondom hen construeren” (Flick, 2007: 4).

Kwalitatief onderzoek laat toe om op zoek te gaan naar een diversiteit van lezingen van verschillende betrokkenen en biedt de nodige ruimte om individuele belevingen, gevoelens en ervaringen te bestuderen (Eggermont, 1999), en de achterliggende “betekeniswereld” van “sociale processen, interacties, sociale relaties, gedragingen, houdingen, gevoelens en ervaringen” (Maso & Smaling, 2004: 11) te onthullen.

Zoals ik al eerder stelde, is het niet mijn bedoeling om een generaliseerbare waarheid na te streven (Boeije, 2005) maar wel “om een goede afspiegeling van een groep of situatie te verkrijgen” (Baarda, de Goede, & Teunissen, 2001: 75). Ik benader daarvoor de respondenten als volwaardige subjecten (Maso & Smaling, 2004; Van Hove & Claes, 2011). Zij hebben binnen dit onderzoek een actieve expertiserol waarbij ik als onderzoeker via open dialoog luister naar hun ervaringen en expertise, dit tracht te begrijpen en eruit leer (Barnes, 2003).

3 Selectie van de participanten

Om de rocsa singers vanuit verschillende perspectieven te benaderen, bevroeg ik zowel de projectleider en zangcoach, als enkele zangers. Allen maakten, elk op hun manier en vanuit hun invalshoek, deel uit van het project. Hun gezamenlijke kijk kan mij een brede kijk op het project geven.

Aangezien het onmogelijk was om alle deelnemers te bevragen in zo'n kort tijdsbestek werd samen met Evelyne Deceur, projectleider van de rocsa singers en zangcoach Rik Debonne een groep van acht singers geselecteerd, waarbij rekening werd gehouden met verschillende achtergronden, gender, leeftijd en het aantal jaren dat ze actief waren bij de rocsa singers.

4 Dataverzameling

De data werden verzameld op basis van documentanalyses (Patton, 2002) en kwalitatieve diepte-interviews (Bogdan & Biklen, 2007). Door mij te verdiepen in allerhande brieven, beleidsdocumenten en persartikels kreeg ik een eerste overzicht en inzicht in de rocsa singers en de belangrijke sleutelmomenten. Vervolgens stapte ik naar de projectleider, zangcoach en de singers zelf. Ik bevroeg hen aan de hand van kwalitatieve diepte-interviews, waarbij ik vertrok vanuit een vragenlijst met open vragen die een aantal gebieden aanraakten die ik wilde exploreren. Op die manier konden de geïnterviewden mij vertellen wat zij als belangrijk hadden ervaren en kon ik flexibel inspelen op wat zij aanhaalden. Ze bepaalden zo voor een groot stuk mee de topics en de richting van het gesprek. Hetgeen zij mij vertelden, blijft evenwel slechts een momentopname. Sermijn, Devlieger, & Loots, (2008)

wijzen hiervoor op het principe van 'multiplicity': op de veelheid aan ingangen of mogelijkheden binnen datgene wat een persoon vertelt. Als kwalitatief onderzoeker heb je dan ook een actieve rol tijdens het interviewproces (Glesne, 2011): je moet actief luisteren, open vragen stellen en open gedetailleerde antwoorden aanmoedigen (Howitt, 2011). Een interviewer kan met andere woorden niet los gezien worden van datgene dat de geïnterviewde vertelt (Rapley, 2001; Sermijn, Devlieger, & Loots, 2008). Er is sprake van een zekere contextgebondenheid wat maakt dat de persoon in een andere context misschien heel verschillende zaken zou hebben verteld. De kwaliteit van de data hangt dan ook voor een stuk af van de interactie en relatie tussen interviewer en de geïnterviewde, waardoor er bij sommige interviews mogelijks bepaalde belangrijke zaken onzichtbaar kunnen blijven. Bovendien word je als onderzoeker bewust en onbewust beïnvloed door je eigen achtergrond, waarden, normen... (Baum, MacDougall, & Smith, 2006). Het is belangrijk om hier bewust van te zijn. Ik koos daarom om elk interview face-to-face te doen op het tijdstip en de plaats die het meest geschikt waren voor de respondent.

Bij aanvang van het interview werd de geïnterviewde geïnformeerd over de inhoud, de werkwijze en het doel van het onderzoek. Ook werd aangegeven dat het interview vrijwillig was, dat alle informatie anoniem en vertrouwelijk zou verwerkt worden en dat de participant de mogelijkheid had om het interview te stoppen op elk moment. Ik verkoos het gebruik van een recorder om alle interviews op te nemen, zodat ik makkelijk kon inspelen op antwoorden, actief kon luisteren en mij kon concentreren op zaken zoals lichaamstaal en non-verbale communicatie. Met een recorder werken garandeert een zeker niveau van validiteit en betrouwbaarheid te garanderen. Bovendien werden de opnames letterlijk uitgeschreven (Howitt, 2011).

De geïnterviewde kreeg op voorhand de lijst met open vragen en de te exploreren gebieden, zodat hij/zij een idee had van de topics die konden worden aangehaald. Deze lijst diende slechts als leidraad tijdens het gesprek. Deze interviewleidraad is terug te vinden in de bijlagen. Het was in de eerste plaats de bedoeling om de geïnterviewden vrij te laten vertellen over de rocsa singers. Ik ben daarom tijdens het gesprek ook zo weinig mogelijk tussengekomen.

De interviewleidraad bestond uit vijf grote luiken. In een eerste luik vroeg ik hen hoe ze bij de rocsa singers terecht waren gekomen en wat hen had aangesproken om zich te engageren. Vervolgens kwam de werking aan bod. Op die manier kreeg ik een beeld van hoe de repetities en optredens eraan toe gingen, wat de rol van Evelyne en Rik volgens hen was binnen het project en hoe zij die ervoeren. In het derde luik focuste ik me op de positieve en negatieve momenten die de participanten waren bijgebleven. In het vierde luik vroeg ik hen

wat het effect was van hun deelname aan het project en wat het bij hen had achtergelaten. Tot slot ging ik in op de laatste periode van het project. Hoe waren ze omgegaan met dat 'einde'? Wat was erna gekomen? Hoe keken ze daar naar terug?

Hoewel deze luiken apart worden beschreven, liep ieder interview anders en werden alle topics uiteindelijk door elkaar behandeld.

5 Gebruikte data-analysetechniek

Na afloop werd ieder interview zo snel mogelijk getranscribeerd. Het is belangrijk daarbij op te merken dat het gesproken woord en het geschreven woord niet hetzelfde is. Het gesproken woord behelst veel meer andere aspecten zoals non-verbale signalen, toonhoogte en snelheid, kortom aspecten die het geschreven woord mist (Howitt, 2011). Omdat "orthographic transcription" (Howitt, 2011a: 157) enkel focust op de woorden en niet op 'hoe' deze gezegd worden koos ik ervoor om alle opnames letterlijk uit te typen en hier en daar aan te vullen met eigen notities over 'hoe' bepaalde woorden gezegd werden.

Vervolgens werd de data thematisch geanalyseerd en geïnterpreteerd. Ik ging op zoek naar patronen, kernzaken, kernbetekenissen en andere belangrijke informatie (Patton, 2002; Braun & Clarke, 2006) volgens het principe van 'a directed approach', waarbij de literatuurstudie, probleemstelling en onderzoeksvragen fungeerden als 'framework' om de centrale thema's uit de onderzoeksdata te coderen (Hsieh & Shannon, 2005).

Onderzoeksbevindingen

Tijdens de kwalitatieve diepte-interviews werden de ervaringen en perspectieven van de projectleider, de zangcoach en de zangers van de rocsa singers bevraagd. In dit hoofdstuk worden de resultaten opgedeeld in verschillende deelvragen: (1) *wie* zijn de rocsa singers; (2) *wat* gebeurde er bij de rocsa singers; (3) *waarom* werden de singers opgestart en *waarom* namen de singers deel; en (4) wat betekende de rocsa singers voor ieder. Per deelvraag maak ik zo veel mogelijk gebruik van de woorden van de respondenten zelf, die vaak al sprekend genoeg waren.

1 Wie?

Wie zijn de rocsa singers nu precies? De zanggroep ontstond onder de vleugels van de sociaal-artistieke organisatie rocsa en zijn moeilijk in een hokje te stoppen, laat staan in één zin te omschrijven. “Een zootje ongeregeld?” (R8) gaf een respondent aan:

“Maar het beste wat je kan overkomen. Echt, ik meen het hoor. Zo van allemaal individuen, allemaal uit hun eigen leven met dikwijls elk hun eigen problemen of ze hebben problemen gehad vroeger om ze allemaal op een lijn te krijgen, hartelijke mensen, vriendelijke mensen, maar in groep ja... [...] Er was soms een keer wrijving, maar nooit geen wrevel. Dat was heel belangrijk, dat was.... Er was een keer strijd maar nooit geen vete en dat kun je gewoon met mensen die heel open zijn, allé open, die open, sociaal zijn” (R8).

Niet enkel op sociaal vlak slaagde de rocsa singers erin om verbindingen te leggen in de groep en met het publiek, ook op artistiek vlak waren ze “*een groep met kwaliteit*” (R5). Het hoog artistiek niveau is één van de elementen die alle rocsa singers aanhaalden.

“Sociaal-artistiek is artistiek hoogstaand waardoor je mensen, zowel die dat op de scène staan of in het publiek, bijeen brengt, dat je een verbondenheid voelt, dat mensen naar huis kunnen gaan en zeggen ‘awel si, ik kan er weer eens tegen’. En dat zijn de singers” (R6).

De rocsa singers deed duidelijk ‘iets’ met de zangers zelf en met de mensen die kwamen kijken. Dat ‘iets’ maakte dat in 2008, na hun optredens in de Rode Pomp, mensen zich spontaan kwamen aanbieden om bij de groep aan te sluiten. Één van de singers omschreef de zanggroep als iets uniek, iets voedend:

"En er was een voorstelling in de Rode Pomp. Ik ben gaan luisteren en was op slag verliefd. Dat was... Ik had iets van: 'Maar wat is dat?!' (klinkt onder de indruk) Niet alleen het zingen, maar de energie die van die mensen afspatte op dat podium, het concept met die tafeltjes, ja, gans het geheel. Ik was zo overweldigd. Ik ben dan onmiddellijk na de voorstelling ... Ik ben het toen gewoon direct gaan vragen bij Evelyne en ik heb gezegd: "Alstublieft, alstublieft, steek mij hier tussen, steek mij hier tussen!" Die energie gewoon ... Je voelde dat dat iets zeer voedend was. Je hebt dat niet altijd, hé. Je kunt zingen en zingen. Je kunt overal zingen, maar het is niet overal hetzelfde. Ja, dat was echt iets van 'wauw'" (R6).

1.1 Verscheidenheid

Iemand beschreef de groep als zeer kleurrijk en gevarieerd, wat volgens haar de groep zo speciaal maakte. De rocsa singers bracht mensen in contact die onderling verschilden qua achtergrond, leeftijd, geslacht, levensstijlen, stemmen... Dit was voor velen net de sterkte van de rocsa singers.

"Het gemeenschappelijke, het typische aan alle mensen samen bij onze groep was dat er geen typische was, dat er geen ... Als de eigenheid van die groep is dat ze allemaal een andere kleur hebben, dan is dat ook een eigenheid. Dat is de herkenning van die groep. Ja, je kunt het misschien nog best zo beschrijven [...] als het allemaal kleuren zijn dan zeg je: "ja, het is de eigenheid dat het allemaal kleuren zijn". Het is niet dat je niet meer kan zien wat er typisch aan is. De eigenheid is juist die verscheidenheid" (R1).

"Die diverse mensen vond ik interessant. Ik denk dat mensen in het publiek ook altijd benieuwd waren naar wat bepaalde mensen zouden brengen. Dat waren zo'n diverse dingen. Er sprong plots iemand naar voor en ze begon opera-achtig te zingen. Ze zat tot op het laatste te popelen op haar stoel en de mensen dachten ook dat er iets met haar was. Opeens kwam ze dan naar voor en dan denk je van: "Oh my god", tot ze begon te zingen. Dan was ik verbaasd van de schoonheid. Ik denk dat er veel kippenvelmomenten waren" (R3).

In een samenleving waarin er een toenemende bekommernis groeit rond gemeenschapsvorming en campagnes voor het versterken van het 'wij-gevoel' slaagden de rocsa singers er klaarblijkelijk in om mensen, ondanks hun grote verscheidenheid, toch te verbinden. "Ik denk dat er veel mensen nooit met elkaar in contact [zouden] komen of iets

doen samen” (R6). Dit zonder te streven naar homogeniteit. Het samen zingen en optreden zorgde er voor dat er toch een band was, zonder dat de verscheidenheid genegeerd werd.

“Zo veel verschil van mensen, maar toch, doordat je samen zingt valt dat allemaal weg. Je achtergrond [...] dat valt allemaal weg. Dat is altijd zo schoon bij die dingen. Ja, dan heb je zo wel vaak dat je denkt: “dat maakt eigenlijk niet echt uit”. Zie je? Toch niet bij die mensen.” (R6).

Sommige mensen kwamen puur om te zingen en iets te leren, terwijl voor anderen het zingen bijkomstig was. Zij kwamen om de alledaagse sleur te vergeten, om eens een babbeltje te slaan... Voor hen was zingen geen prioriteit, maar “die konden daar ook zijn”, vertelt een singer, “dat is net het chique aan het koor” (R10).

“Waarom vind ik het uniek? Ten eerste, je zit met een leeftijdsverschil tussen... wat was het? [...]17 zeker nu op het laatste, maar laat ons zeggen, gemiddeld mensen van in de 20 jaar tot mensen van in de 70 jaar, of ongeveer 70 jaar. Mensen die werken, ook mensen die op uitkering zaten, mensen met een sociale achtergrond, heel verscheiden ... Naar opleiding toe ook [was er] volgens mij een enorme verscheidenheid. Mensen die serieuze, of toch hogere studies gedaan hadden en ook mensen die volgens mij gewoon op vrij jonge leeftijd in het arbeidsleven gestapt zijn. Dus meestal [mensen] die toch wel één of ander in hun leven meegemaakt hebben. En dat krijg je dan allemaal samen en dan kun je daar eigenlijk een samenhangend geheel van maken. Niet alleen naar dat resultaat van die optredens toe maar ook naar die samenhang, naar die ... elkaar eigenlijk constant omhoog trekken, steunen. Ik denk dat als je aan iedereen vraagt die er deel van uitmaakt, dat ze altijd zouden zeggen: “ik was er graag bij, bij die groep”. Een zotte bende langs de ene kant, maar langs de andere kant een bende die ook elkaar in alles en nog wat hielp en in alles en nog wat steunde” (R9).

Ook al is ‘het verbinden van verschillen’ iets wat rocsa als organisatie belangrijk vindt, het is opvallend dat die diversiteit binnen de singers zelf niet een streven of een vooraf vastgelegd doel was. Het is iets wat organisch groeide: “Het is heel gek want we hebben daar nooit bewust naar gezocht, maar het heeft zichzelf gewoon op een of andere manier geïnstalleerd” (R2).

Die verscheidenheid en hun eigenheid spiegelt zich ook in het feit dat ze zich niet profileerden als ‘koor’, maar als een zanggroep. De vraag “wat maakt de rocsa singers zo uniek?”, werd meerdere keren beantwoord met “omdat het geen koor was” (R4). Het was

een bewuste keuze van Rik om de groep niet als koor te bestempelen, een keuze die ook geapprecieerd werd door de leden van rocsa zelf.

“We hebben ons nooit als een koor laten bestempelen. Dat was ook Rik zijn idee. Een koor – de meeste koren – is een groep die samen stijf staat te zingen. Die meisjes doen dat dan wat anders, zoals Scala, maar de meeste koren doen dat stijf. Het was een heel ander concept, dat maakte het uniek” (R4).

1.2 Sprekende momenten

Het proces dat de rocsa singers aflegden, was er één van constant zoeken, van vallen en opstaan, “wat eigen is aan een groep” (R2). Er was wel een duidelijke visie, maar de singers geven zelf aan dat ze niet wisten waar ze gingen uitkomen. Dit zoekproces vertaalde zich in enkele sprekende momenten die de groep bijbleef en die de rocsa singers typeert: Cowboy, de hond van Rudi die op het podium tussen de tafels liep en plots huilde wanneer bepaalde noten gespeeld werden; de nestor van de groep die voor het eerste optreden in zijn auto op de parking luidkeels de ‘Fanfare van honger en dorst’ zat te oefenen; iemand die altijd zijn tekst vergat, daar steeds een grappige ‘twist’ aangaf en wanneer hij het dan één keer niet vergat, iedereen het jammer vond; iemand anders die bij ‘Comment ça va’ iedereen in het publiek een hand ging geven; ...

Telkens cruciaal bleek het moment waarop voor het eerst beslist werd om op te treden. Een lange tijd was er gewerkt op klank en op het groepsgevoel, niet overhaast. Na een tiental maanden voelden Rik en Evelyne dat de groep misschien klaar was om het volgende jaar eens te ‘performen’.

“Mijn eerste ding was: ‘Oké ik laat die zingen, ik leer ze zingen... enzovoort. Tot op een bepaald moment dat ik gezegd heb: “Kijk mensen, we gaan binnen een aantal maanden een optreden proberen te geven, een eerste optredentje. Als er iemand is die wil solo zingen, denk erover na en laat het mij weten volgende week”. Ik had persoonlijk gedacht vier, vijf. En ik denk dat er 20 van de 27 waren. Ik doe den toer: “Ja Ronny, wat denk je?” “Bè ja, ‘k wil kik wel een solootje zingen.” “En gij?” “Bejoaj!” En zo ging dat verder. Dat was onvoorstelbaar, dat was voor mij een grote verrassing. [...] Dat was toch wel een hele grote switch van ‘Ah!’ Die impact is zo groot geweest, dat vertrouwen is er en ze gaan er voor. Dan wordt natuurlijk het concept anders” (R1).

In elke groep zijn er wel eens spanningen of wordt er hevig gediscussieerd over dingen. “Ik denk dat in iedere groep wel eens zoiets gebeurt waarvan je zegt: “Oh, ik vond dat echt

ellendig' [...] Het is niet zo dat alle 35 [singers], allemaal altijd maar perfect overeenkwamen" (R2). Op een gegeven moment werd er beslist om iemand uit de groep te gooien, wat veel respondenten aangaven als één van de moeilijkste momenten.

"Toen is er zo iemand geweest die we voor de allereerste ... dat was nog nooit gebeurd ... echt uit de groep hebben moeten zetten. Dat was iemand die echt zijn [Riks] gezag in vraag stelde, maar niet openlijk, door eigenlijk gewoon te poken binnen de groep zelf (R2).

"Allé, Rik die geeft ook zijn mening over bepaalde dingen of zo. Die zei dan bijvoorbeeld: "Het is niet oké of ik hoor dit of ik hoor dat." Personen die het daar niet mee eens waren of die vonden dat de manier van werken van Rik een beetje ... ja ... te dikke nek. Ik weet niet hoe ze dat juist noemen, maar je voelde dat er strubbelingen waren [...] En dan voel je dat in de sfeer hé" (R6).

"Die heeft toch bij ons... er waren er die zeiden 'ja het is goed dat hij buiten is', en anderen die zeiden 'ik vind dat nu toch wel spijtig'. Maar als ze een pik krijgen op jou, vlieg je ook buiten. Dat heeft ook wel toch de boel een beetje veranderd, niet op de concerten want dan waren we allemaal gelukkig. Die man is dan ook komen luisteren. Ik vond dat een beetje spijtig, ja [...]. ik heb eigenlijk nooit geweten waarom en dat vind ik jammer" (R7).

Het laatste anderhalf jaar van de singers werd het 'zoeken' op de spits gedreven. Het was een zeer onzekere periode. Het moment dat rocsa beslist om het project niet meer verder te ondersteunen, was een zware domper voor de hele groep.

"Dan zat rocsa zonder coördinator. Dan is het eigenlijk begonnen. Dan heeft de Raad van Bestuur het koor geschrapt uit de projectaanvragen en van dan af aan is het een heel moeilijke periode geweest" (R10).

Dat is dat je de onzekere situatie... op een bepaald moment wordt er [...] beslist vanuit de groep: "dat zou eigenlijk wel heel spijtig zijn. We zijn eigenlijk aan het toewerken naar een nieuwe show of een nieuw optreden. Hoe kunnen we dat toch nog tot een goed einde brengen en hoe kunnen we eventueel daarna nog verder gaan?" En dat zorgt voor een heel onzekere financiële situatie want je weet het eigenlijk compleet niet, in die zin, je weet niet waar je gaat uitkomen [...] en dat blijft echt wel zoeken" (R2).

Op het eerste moment reageerden de singers vol ongeloof en werd er spontaan binnen de groep gezocht naar manieren om op eigen poten verder te gaan. Singers wilden rondgaan in hun buurt, iemand schreef de burgemeester aan... "Gans het idee van crowdfunding zonder dat het dan de grote naam kreeg, maar dat gebeurde eigenlijk letterlijk in die groep zelf" (R2). Deze moeilijke periode begon op een bepaald moment door te wegen in de groep zelf. Sommigen uitten een "singer-moeheid" (R10). "Niet iedereen was nog gemotiveerd om verder te doen en de twijfel begon dan ook te komen" (R3). Wanneer het vast lag dat ze toewerkten naar het allerlaatste optreden, hadden "we enorm veel moeilijkheden [...] op repetities om genoeg mensen altijd samen te krijgen om resultaatgericht te kunnen werken" (R9).

"Ik moet dat eerlijk zeggen en ik denk dat dat bij Rik ook wel was: een soort van singer-moeheid. [...] Ik had toen denk ik iets van: oké, iets anders. Tijd voor iets anders. Het is tijd dat het eventjes afgerond is" (R10).

Achter de schermen bleven Rik, Evelyne en enkele singers dossiers schrijven en in gesprek gaan met verschillende bestuursniveaus. Toen het langzamerhand duidelijk werd dat alle paden doodliepen, beslisten ze om er een streep onder te zetten, op voorwaarde dat ze nog naar een laatste optreden konden toewerken om "het in schoonheid te laten eindigen, zoals we dat dan zeiden" (R2).

"Dus ik denk dat dat redelijk snel was, ik denk eind januari, februari. Ik denk dat we toen naar de groep gegaan zijn van "kijk, we moeten er rekening mee houden dat dit het laatste optreden zal zijn en dan gaan we er een ongelooflijke lap op geven" (R2).

In september 2013 was er nog een "outro", een "extraatje" bijgekomen: een optreden tijdens de plechtige proclamatie van de pedagogen en sociaal werkers van Universiteit Gent. Een moment dat veel singers is bijgebleven en dat aangeeft hoeveel de groep na die zes jaar was gegroeid:

"Allé, je zult dat tegen niet veel groepen moeten zeggen. Je moet je voorstellen, er zit daar dus duizend man met de rector vooraan, of hoe noemt dat daar allemaal. Die [de singers] zaten in de sluis. Je hebt daar zo twee deuren. Zij moesten daar ik weet niet hoe lang in wachten, in alle stilte, in de donker bijna. Die deur ging open, ze moesten spurten tot aan het 'midden-ding' op slagwerk en beginnen zingen, voor duizend man. En die deden dat allemaal. Da's toch niet normaal. Dan denk je, en Evelyne dacht hetzelfde: "Waar hebben wij ze gekregen, die gasten?". En ik zeg: "Ja we moeten hier spurten want we moeten iets installeren want we hebben maar twee

keer vijf minuten. Dus we hebben geen tijd om dat rustig op te bouwen, dus je moet direct installeren wat voor een zotte bende dat we zijn, installeren dat ze op het topje van hun stoel zitten van “oh wat gaat er hier gebeuren?” “Oké.” (maakt gebaar dat ze spurten naar binnen) Dus ze doen dat dus gewoon! [...] Gewoon whoemmmm! En ze zingen zo juist tot bij de burgemeester en de burgemeester zat zo te kijken van “wat krijgen we hier binnen?”. Dat is concept hé, maar daar waren ze. Daar waren ze toe gekomen” (R1).

“Allé, dat was zo van al dat serieus gedoe, ‘wauw’. Dan hebben wij zo een heel gekke ‘siyahamba’ gezongen en de mensen deden bijna mee, dat is echt waar! Dat was zooo geestig hé. En je zag, de mensen hadden goesting om mee te doen. [...] Rik had dan zijn eigen piano meegebracht en wij hebben dan eventjes zo gerepeteerd in een refter of zoiets. En dat pianootje stond op de lege bakken cola. [...] Rik zei: “van als die deur open gaat, springen, lopen naar die scène, ik geef teken en beginnen”. Ze konden dat allemaal doen met ons, omdat we dat allemaal zo graag deden” (R7).

Ook al hebben Rik en Evelyne telkens open kaart gespeeld naar de singers toe en hen bij iedere stap ingelicht over wat er gebeurde, werd er toch tussen de singers zelf ‘gespeculeerd’ en gegist naar wat de reden van ‘de stop’ zou kunnen zijn. Sommige mensen merkten op dat de link met de wijk Rabot te ver zoek was, terwijl anderen vooral de nadruk legden op de ‘eigenheid’ van de singers zelf, ze waren anders dan andere sociaal-artiestieke werkingen. Zo vertelde iemand dat de singers op artistiek vlak zeer kwalitatief waren, maar dat ze daar net op ‘bestraft’ werden:

“En dat vind ik net de sterkte van de singers. [...] Weet je wat het ook is? Het is hun ondergang geweest. Dat vind ik jammer. Want hadden ze minder sterk moeten overkomen, hadden ze misschien nog subsidies gehad. Want het is ... sorry hé! Het is vaak ‘het in stand houden van’ je problematieken. [...] Want ze zeiden zelf “maar ja, jullie zijn toch eigenlijk geen sociaal-artistiek *dinge* niet meer.” Dat werd er dan gezegd. Waarom? Omdat je sterkere mensen creëert? Wie zegt dat? Als wij thuis zijn hé, zitten wij in vree fragiele situaties, velen van ons. Maar daar kunnen we een keer gewoon zijn, en dan word je daar op afgerekend? Ewel merci ze!” (R6).

“Ik heb ergens wel kunnen begrijpen waarom ze dat van rocsa vzw voor een stuk afgestoten hebben. Zij gaan uit van een buurtwerking volgens mij en als je kijkt naar de samenstelling van de groep bij ons, was er daar eigenlijk van de buurt van het Rabot weinig overgebleven” (R9).

Rabot was inderdaad een goed startpunt geweest, maar het was zeker nooit het opzet geweest om het bij buurtproject te houden.

“Na verloop van tijd hebben we dat buurtniveau eigenlijk los gelaten. Het is dan wel gestart vanuit de buurt zelf en fysiek repeteerden we ook in het Rabot. Eens het gedaan was en de nieuwe coördinator had gezegd “oké, dit stopt”, dan gingen we gaan repeteren bij Victoria Deluxe. Dan zaten we plots in het Sluizeken-Tolhuis-Ham (R2).

De manier van werken oversteeg naar eigen zeggen de bestaande beleidskaders. “We vielen overal van tussen” (R1). Dit terwijl iemand anders zei dat “het net een rijkdom [is] dat sociaal-artistiek zeer breed is” (R2). Het inhoudelijke verhaal van de rocsa singers was dan nog wel sterk en had nog wel groeipotentieel, “maar om dat verkocht te krijgen, echt letterlijk en figuurlijk, dat was een stuk moeilijker” (R2).

“Het blijft zeer moeilijk om zo’n procesverloop en zo’n sociaal-artistieke werking, zo’n sociaal-artistieke praktijk op een bevattelijke manier te gaan presenteren en te tonen hoe precair dat eigenlijk is, dat er daar eigenlijk wel heel veel werk in kruipt. Je moet mensen bijna er letterlijk naast neerzetten en met de deelnemers in gesprek laten gaan, met ons in gesprek laten gaan om te zien van: “oké, daar gaat het eigenlijk wel over.” [...] Het beleid heeft een ander soort verwachting. Als ik zeg: “ik weet waar ik begin, maar ik weet niet waar ik uit kom”, moet je in beleidstermen altijd kunnen zeggen waar je zult uitkomen” (R2).

“Ja want op den duur waren er écht mensen, en dat was fantastisch, die solliciteerden om te mogen meezingen. Maar ook mensen die burgerlijk ingenieur waren. Die daar zo onder de indruk van waren dat hen dat niet kon schelen dat dat kansarmen waren, of gelijk wat. Maar het concept en de echtheid zei hen; “ik wil daar bij.” En we hebben dat meer en meer gehad. We moesten daar echt mee opletten, hadden we blijven bestaan. Dus het concept was het sociaal-artistieke overstegen eigenlijk daardoor. Want het bestaat niet, daarnaast. Ken je nog zo’n groep die dit doet? Neen! En daarom was ik zo kwaad dat al die subsidiedingen... ze zeggen gewoon “je moet vernieuwend zijn”. Maar ik zeg “het bestaat nog niet, het kan niet vernieuwender zijn” (R1).

2 Wat?

Voor de start van de rocsa singers liep er al eerder een zangproject bij rocsa.

“En ik was al een paar keer naar die repetities geweest. En ja pfff... dat was, om het heel schoon uit te drukken, triestig vooral. Er waren sowieso heel weinig mensen aanwezig, zes, zeven zangers maar. Die mens stond daar vooraan met een gitaar en zat leuke liedjes te zingen. Dat klonk echt aan geen kanten, dat klonk echt kattevals. Plus dat er ook een aantal mensen vanuit die groep zelf eigenlijk zagen dat het niet marcheerde en zelf het heft in handen namen om die groep te gaan organiseren. Wat tot hele rare bizarre situaties leidde” (R2).

Het project stopte en er werd, na aandringen van enkele vrijwilligers en zangers, gekozen voor een nieuwe zangcoach, Rik Debonne. Na een oproep in het buurtkrantje en het polsen van verschillende samenwerkingspartners werden de rocsa singers gelanceerd. Een singer vertelde:

“Dan kregen wij, na een half jaar of zo, opeens terug een mail of een telefoontje van “kijk, we gaan opnieuw starten, maar op een heel andere manier.” We hadden alle twee wel zoiets van “goh, zeg ...” Maar we zijn dan toch gaan kijken en dat was effectief helemaal anders. In die zin dat er echt met ons samen werd gewerkt. Het was niet omdat het sociaal-artistiek was, dat het zo was van “we houden hen een beetje bezig en zing maar een beetje”. Er werd echt op kwaliteit toegekeken, werken naar iets toe. Het mooie was ook, ieder binnen zijn eigen kunnen. Je moet geen noten kunnen lezen, super laagdrempelig, maar iedereen vanaf het niveau waar hij of zij stond. Want er waren mensen die noten lazen. Die persoon voelde ergens van “oké, ik kan hier bijleren” (R10).

2.1 Iedereen kan zingen

“Elk vogeltje zingt zoals het gebekt is, maar we zongen” (R7). Iedereen die zin had om mee te doen, mocht er bij komen. “De bedoeling was dat er niemand geselecteerd werd [...]. Je moet dus geen noten kunnen” (R1). Rik Debonne werkte met een eigen systeem van voor- en na zingen dat het noten lezen overbodig maakte.

“Ik denk dat het de manier is waarop dat Rik werkt met zijn Sarega. Dat geeft een andere energie, maakt andere energie vrij bij mensen dan als je gewoon do re mi fa sol zingt en meer de klassiekere toer op gaat. Het geeft een warmte, een

verbondenheid tussen mensen. Ja, het is zeer raar maar het spatte van het podium, totaal iets anders van wat ik ook ... Het klopte volledig!" [...] Ik denk dat het is omdat hij gewoon van binnenuit, uit je lijf werkt en niet van het technische" (R6).

Rik waakte over de artistieke kwaliteit en het artistieke resultaat, maar vertrok daarbij duidelijk vanuit het potentieel van de groep, zonder te stigmatiseren.

"Dit moet je niet enkel met maatschappelijk kwetsbaren zo doen, dit moet je ook zo doen met acteurs om ze te casten: wat zijn hun sterke kanten en hoe kan ik zorgen dat zij er ook iets aan hebben? Dat is een zeer belangrijk punt. Het moment dat zij ten dienste moeten staan van een artistiek product waar ze zelf niet in geloven, niets aan hebben, dan ben je als sociaal-artistiek project ook je doel voorbij geschoten" (R1).

In dat opzicht is het van belang om aandacht te hebben voor je eigenlijke sociaal-artistieke praktijk en wat die praktijk voor de participanten kan betekenen, vertrekkende vanuit hun talenten en mogelijkheden. "Als je vertrekt van 'ik wil met die gasten dit concept maken', dan forceer je dat! Je moet eerst weten 'wat heb ik?' Dus dat heb ik onderzocht" (R1).

Iemand die pas na enkele jaren durfde te zingen binnen de groep is een kenschetsend voorbeeld van de 'ruimte' die er bij de singers was. Hij vertelde me:

"Dat was een vlucht [...] Ik was eigenlijk op en voor mij deed het enorm deugd van ontvangen te worden tussen mensen. Ik mocht er gewoon zijn. Er zijn ook mensen die bijvoorbeeld problemen hebben als ge u niet goed voelt, hé. Zelfs daar mocht ik mij niet goed voelen, allé, mocht ik... Als een rondje gedaan werd om deuntjes te zingen, zo van 'zing eens lalala' en ik klapte toe, zo van 'kijk, dat was ook goed'" (R8).

Op een bepaald moment koos hij dan toch om tijdens een optreden een solo te zingen. Hij koos voor een lied waar hij veel herinneringen aan had: "Met zelf diep gezeten te hebben, kon ik daar ook gevoel in leggen, hé. Je kunt voor jezelf bijvoorbeeld zeggen "ik ga dat doen", maar als je het niet meent komt dat anders uit je mond" (R8).

"'t Was zo'n nummer van Willem Vermandere. Maar het moment dat hij daaraan begon, dan voel je zo dat vertrouwen, die positiviteit in die mens. Dat was voor hem zijn therapie. Dat zegt het heel duidelijk. Dat vond ik ook een zeer groot moment" (R1).

Tijdens de repetities werd zowel op groepsclank als op de eigen stemmogelijkheden gewerkt. Op optredens was het daardoor mogelijk om naast de groepsnummers ook een solo te zingen. Door het principe “kies iets wat je zelf wilt zingen” werd een sfeer van echtheid en ontroering gecreëerd tijdens de optredens.

“Ik vind het niet belangrijk [...] dat je ze iets laat zingen wat hen niets doen. Voor sommige mensen is Will Tura even emotioneel als voor mij Bach is. Dat heeft te maken met je ervaringen in je leven. En dat is even juist emotioneel, het is niet beter. Het is technisch beter, het is hoogstaander. Maar qua emotie en je gevoel er omtrent, is dat voor mij juist hetzelfde. De participanten zullen zelf wel verder gaan. Ze menen wat ze willen zingen en voor mij is dat oké. Ik ben daar technisch wel in tussengekomen, maar in keuzes ben ik nooit tussen gekomen” (R1).

Het feit dat iedereen zelf zijn solonummer mocht kiezen en daar ruimte voor was, maakte dat “het plaatje klopte” (R1). Vele respondenten vonden dat het mooie er aan. Solo zingen was voor iedere singer wel iets speciaals. Er waren singers die hun eigen liedjes schreven in het Gents dialect, anderen brachten liedjes die voor hen een emotionele grote waarde hadden, nog anderen brachten nummers waar ze al van in hun jeugdijaren over droomden om het live op het podium te brengen... Dat straalde echtheid uit, iets wat het publiek ook opmerkte.

“Ook zoals dat lied kunnen zingen dat ik op mijn man zijn begrafenis gezongen heb. Dat ik zei van ‘mag ik dat zingen?’ [...] Wat ik ook doe, pak ik hem mee. Dat is mijn manier en dan krijg je ook die kans om dat te doen [...] Dat is een schitterende manier hé als je dat kunt doen. Zo iets van jezelf kunnen meepakken. Dat op zich” (R6).

“Mijn broer zei: “Je ziet daar al die mensen zitten in het begin en je weet niet hoe het concept in mekaar zit. En na een half uur zeg je van “Ja, wie gaat er nu recht staan en wat gaat er daar nu uitkomen?” Het is zo’n verrassing. Je ziet daar iemand zitten en zegt: “Ja, tuurlijk, dat dat er uit komt”. Soms komen zo hun karaktertrekken naar buiten door het nummer dat ze kiezen (R1).

“Ook had hij dat niet tegen iedereen gezegd, hé [...] dat hij zei dat zijn vrouwke kanker had en dat ze zo ziek was en eigenlijk op het moment dat ze aan het dood gaan was, was dat het lied dat speelde. Als hij hoorde dat ze gestorven was, was dat lied aan het spelen en dan zingt hij dat. Kun je dat inbeelden met wat voor een fond dat dat ... Dat is toch onwaarschijnlijk. [...] Je hebt dan mensen die ze vanuit hun

fond, want ieder kiest zijn lied, gaan daar dingen brengen. Dus wat krijg je op die scène, dat is ... mensen in de zaal voelen dat wel, hé!” (R6).

2.2 Café Chantant

Op het moment dat ze beslissen om op te treden, moesten ze ook hun ‘uniciteit’ zien te ensceneren op een of andere manier.

“We zaten in een hoekje, het was zoals we op café zaten. We waren dan eigenlijk ook publiek, hé. Hoe moest je dat anders doen? Het was Rik zijn idee, dat werkte ongelooflijk goed. Het was zoals in een café chantant. Geen enkel lied trok op het andere, je wist nooit wat er ging gebeuren” (R4).

“Het is eens iets anders, hé, aan tafels. Het was zo een soort ‘café chantant’, als je dat zo kunt noemen, ja. Het was niet het klassieke gedoe dat je daar in uniform zat. Iedereen mocht aandoen wat hij wou. Er zat ook een sfeer in” (R5).

Er werd heel wat aandacht besteed aan het installeren van zo’n nonchalant mogelijk ogende setting, waardoor de singers. “eigenlijk het grootste deel van de voorstelling tussen de andere mensen “(R9) zaten en “het gevoel [kregen] [...].dat heel die groep je steunt, dat is natuurlijk wel een grote hulp, hé” (R9). Ook de verwachtingen ten aanzien van het publiek kregen zo een andere betekenis:

“Ook is dat zo dat je midden in een optreden kunt hebben dat er mensen in zaal zitten die zwaaien en dan zwaaien ze terug van dat podium. Dat kan ook allemaal binnen dat café. Ze kunnen elkaar dan ook wel bemoedigen of schouderklopjes geven, elkaar eens vast pakken vooraleer ze moeten gaan optreden. Dus die groep stond er ook echt als groep” (R2).

Het maakte dat alles zeer spontaan verliep. Als er iets mis ging, was dat geen ramp: “Bij ons is er ruimte voor dat soort onzin” (R3), vertelde een singer me al lachend. Sommige haalden fratsen uit tijdens hun solo of anderen vergaten soms hun tekst: “Oké, iedereen weet dat zij dikwijls haar tekst vergeet, maar dat geeft niet! Iedereen zit daar, hop, in haar plaats te zingen. Ik ken mensen die zeggen: “Dit is fenomenaal!”” (R6). Die losse sfeer voelde allesbehalve ‘betuttelend’ aan, iets wat volgens de singers maar al te vaak gebeurt in andere projecten:

“Dat heb je bijvoorbeeld ook als je een orkest, allemaal goeie muzikanten, achter die gasten zet en die gaan er van uit: “Wij redden dat, sowieso”. En dat is wel waar, je

moet ze redden, maar ze geven hen geen enkele kans om persoonlijk iets te brengen. Ze ondersteunen het zodanig dat ze er niet naast kunnen zitten. Dat vind ik voelbaar, dat ze ze niet durven op een pied de stal zetten en niet durven die kwetsbaarheid te geven. Terwijl dat wij [...] daar altijd naar gestreefd hebben van “Neem dat risico”. En dat is dus gebeurd, dat mensen uit hun tekst vallen bij ons [...] is ook zo geïnstalleerd bij iedereen dat ze weten “dat kan gebeuren”, dat niemand van het publiek dat kwalijk neemt. En vinden ze veel beter dan dat er niets kan mislopen” (R1).

De singers werden wel steeds artistiek ondersteund door Rudi en Rik, maar niet op zo'n manier dat zij geen vrijheid meer kregen. Er was een wisselwerking tussen de muzikant en de zanger: “Één keer dat ze iets brengen, was het van hen en waren wij ten dienste van hen” (R1).

“Er konden dingen gebeuren maar Rudi kon daar perfect op inspelen. Ook met alle respect voor diegene die vooraan op het podium stonden. Hij had de grootste moed, muzikaal gezien, maar hij zorgde ervoor dat diegene die vooraan stond, vooraan blééf staan. Hij ging toch nog zo'n beetje op de achtergrond blijven” (R3).

De zangers werden ondersteund, maar soms ook gestuurd. Bij één respondent wrong dat soms:

“Ik had wel eens graag iets anders gezongen, maar Rik zei dan dat ik dan de clown moest spelen en dat het erin moest passen, liefst in het Gents. Hij wou dat ik ook eens iets schreef [...]. Ik had dus wel een kleine inbreng in het hele gebeuren, maar Rik stuurde dat wel” (R4).

2.3 Rol zangcoach en projectleider

Hoe de zangcoach en de projectleider naar de deelnemers keken, wat ze van potentieel in hen en het project zagen, “daar staat of valt het mee. Hoe zij naar jou kijken, hoe ze het sociaal-artistiek vlak interpreteren, de visie daarachter ...” (R10).

Beide hielden nauwgezet het groepsgebeuren in de gaten:

“Het bleef ergens wel vrijblijvend dus het gaat over diversiteit, maar ook wel blijvend oog hebben voor net die mensen die dreigen er constant te gaan uitvallen waardoor iedereen zich eigenlijk in die groep welkom blijft voelen [...] Al is dat maar een telefoontje, maar gewoon weten dat je er mee bezig bent dus er was daar wel aandacht voor om die ... niet die groep samen te houden maar ... allé, we geloofden er wel in, in de singers (R2).

“Ik vind haar [Evelyne], en Rik natuurlijk uiteraard, die ruggengraat van rocsa. [...] Zij blijft heel open en heel vriendelijk en heel gewoon. Niet van “ik ben hier, de sociaal werker of whatever en jij ...” Nee, daartussen en toch bewaakt ze bepaalde dingen. [...] Als Evelyne dan weg viel, was dat iemand anders en dat was zooo chaotisch. Je wist niet meer wat je aan het doen was. Je kreeg enorm goede informatie bij Evelyne [...] Je wist altijd alles. Dat vind ik zo een rust omdat je in je dagelijkse leven al zo veel dingen hebt die je zelf moet regelen en zelf moet arrangeren, waardoor je geen zin hebt om ook nog eens daarbuiten van alles te moeten doen. Voor mij was dat toch zo. Mijn ballast was wel veel, mijn bagage die ik moet dragen. Je draagkracht is ook veel minder en ben je blij dat er eens iemand anders dat een beetje voor jou doet, zonder betuttelend te zijn. Er is daar al een serieuze nuance in, hé” (R6).

“Maar Rik natuurlijk is een professionele muzikant. [...] En het was een man met héél veel geduld. Ik zou het nooit kunnen. Allé, ik geef nu ook nog wel les, maar ik zou nooit dat geduld kunnen opbrengen dat Rik daarmee heeft gedaan. Dus allé, ik vond het fantastisch” (R7).

Het blijven zoeken, op maat van de groep, vormde daarbij steeds opnieuw een uitdaging:

“Dus als er daar vijf roepen: “ik vind dat een lelijk lied”, dan moet je daar over nadenken. En je moet daarom, als de andere 20 dat wel mooi vinden ... Oké, maar je kunt aan die vijf wel uitleggen van “ja, je vindt dat misschien lelijk, maar kom een keer luisteren, hoe het is als je het hoort in vier stemmen, ...” Dus jezelf als begeleider kunnen in vraag stellen? Altijd. Maar ook... in vraag stellen, dat moet je sowieso altijd kunnen doen, maar ik bedoel dat je begeleiden niet jouw doel is, maar dat begeleiden ook opvolgen is van wat er leeft ook. Een beetje meer dat en niet alleen mijn op voorhand gesteld doel. Je bent eigenlijk de vertolker van de gedachte van de groep (R1).

Een ‘evenwaardige’ relatie speelde een belangrijke rol. “Je hebt nooit de meester en de leerling” (R1), werd opgemerkt. “De meester geeft de zet en dan, als het goed lukt, krijg je energie en ook kennis terug op een andere manier”. Over Evelyne werd gezegd dat ze “aan de ene kant een beetje een achtergrondfiguur [was], maar langs de andere kant toch altijd permanent aanwezig” (R9). Ze was op alle repetities aanwezig en zong ook gewoon mee.

“Dus je zingt altijd samen en na de zoveelste repetitie vraagt hij van “doe nu een keer dat”. Dan ging hij gans de cirkel af. Weet je, voor mij zelf is dat ook op dat moment

echt sterven, maar dan weet je van “die hebben dat hier ook ongelooflijk moeilijk” (R2).

“Ze zong mee, ja. Dus dat is super hé! [...] Dat vind ik het belangrijkste als iemand met zo’n dingen bezig is. Ben je anders of beter of minder dan de rest of wat? Nee! Je bent van één van die mensen. Dat is ja ... zonder je te laten intimideren. Dat is die kracht” (R6).

“Dat is je kwetsbaar tonen [...], niet zo van “ik heb hier al de pedagogische modellen achter mijn *dinge*, doe maar hoor. Maar ik ga mij hier niet op hetzelfde glad ijs begeven als jullie” (R10).

3 Waarom?

Na te hebben bekeken wat er concreet gebeurde in deze praktijk en hoe dit vorm kreeg, zal in het volgende deel nagegaan worden waarom de singers werden opgestart en waarom de singers deelnamen.

3.1 Achterliggende visie

Bij rocsa werd het ‘recht op cultuur’ ingevuld als het creëren van “de mogelijkheden om zo breed mogelijk cultuur te beleven op alle mogelijke facetten” (R2). Dat beleven ging van zowel, zelf repeteren, solo’s brengen, liedjes schrijven en optreden tot als ‘publiek’ naar opera’s en theaterstukken gaan kijken.

In dat zelf creëren, was het binnenbreken in het culturele veld voor de projectleider en de zangcoach cruciaal:

“Binnenbreken in dat culturele of hetgeen wat doorsnee als cultureel en artistiek wordt gezien vanuit de overtuiging dat er daar ook iets interessants in zit en dat er daar ook meer mogelijkheden in zitten, dat het meer moet zijn dan hetgeen wat wij eigenlijk allemaal wel kennen” (R2).

Dit uitte zich ook in de concrete manier van werken. Om mee te doen bij de singers had je geen pakket aan competenties nodig, je moest geen muziekschool of conservatorium gevolgd hebben. Rik vond een manier om toch met mensen te zingen voorbij de klassieke notenleer, die gekende code of taal:

“Dus hij past hem daar eigenlijk als muzikleerkracht volledig op aan omdat hij zag van: “als de code niet werkt naar iedereen toe, misschien moeten we dan wel een keer gewoon voor een andere code gaan en moet ik die code in vraag stellen en mijzelf misschien in vraag stellen en mee gaan zoeken met die mensen zelf, want er zijn een heleboel mensen die schoon kunnen zingen en dat wordt eigenlijk niet gezien en dat heeft ook artistiek een meerwaarde”” (R2).

3.1.1 Streven naar kwaliteit

Doorheen alle gesprekken werd steeds verwezen naar het streven naar kwaliteit bij de singers “*Sociaal-artistiek moet voor mij in de eerste plaats artistiek interessant zijn. Ik vind niet dat het publiek een toegift moet doen daarin*” (R1). Daarvoor werd er niet alleen lang gewerkt op de kwaliteit van het zingen, de singers werden tijdens de optredens telkens ook begeleid door twee professionele muzikanten, er was een geschikte scenograaf, de akoestiek in de zaal moest in orde zijn...

“Dat je niet op voorhand moet zeggen: “Het zijn maar amateurs en meer moet ik niet doen.” Dat werkt niet want het is juist zo dat je ze daardoor vernedert en dat wordt heel veel gedaan. Ook los van het sociaal-artistieke. Als ik zie hoe dat mensen die zang geven aan amateurs, het beeld dat ze hebben van amateurs is ongelooflijk vernederend: “Ja maar ja, die kunnen geen noten lezen dus het moet zeer eenvoudig zijn, liefst in het Nederlands”. Ze onderschatten de mensen ongelooflijk. Ik heb de singers in het Grieks doen zingen en in het IJslands en in het Iers. Die vonden dat fantastisch!” (R1).

De grens van het vanzelfsprekende werd door de twee muzikanten voortdurend opgezocht én overstegen:

“Als je nooit met muziek bezig bent en je hoort K3, is dat mooi. Op het moment dat je dat gewoon bent, zeg je: “Dat is voor kleuters”. Maar waar is die grens? Door de herkenning. Als alles herkenning is, haak je af, ik heb dat al gehad. Als alles vernieuwing is, haak je af want het is veel te ver-van-mijn-bed-show. Het is die balans tussen herkenning en vernieuwing die zorgt dat je geboeid bent. Die grens moet je altijd verleggen aangezien die herkenning er altijd komt. Dat moet je toepassen op een sociaal-artistiek project. De participanten moet je au sérieux nemen als ze K3 mooi vinden. Dat is hun punt waar ze staan. Dan heb je ook een soort vertrouwen die je ze geeft, dat je niet elitair bent of “och, het is een koor met kansarmen: geef ze hen

een makkelijk liedje. Maak dat niet te moeilijk”. Dat mag moeilijk zijn, maar je moet het onderzoeken” (R1).

De singers werden aangesproken op hun verbeelding en geconfronteerd met een andere manier van werken, die af en toe wrong maar wel verraste:

“Het is een beetje technisch ook, hé. Zingen vraagt toch een beetje techniek. Dus om die Sarega onder de knie te krijgen van “hoe werk je daar mee? Wat doet dat met jou?” Want ik was dan een beetje van mijne ‘kabba’ zonne, op dat moment. Dat is niet zo simpel zonne. Ewel, niet simpel. Als je het nooit gedaan hebt dan ineens word je zo bewust van “ik kan niet zingen”, dacht ik. “Wat zit ik hier tussen te doen? Mijn stem is... Ik zing normaal hoger, mijn stem is normaal hoger!” En hij: “Nee, nee, vertrouwen, vertrouwen”. Want je vertrekt laag, hé, van je Sarega vertrek je heel laag en dan ga je hoger. Er waren lagen waarvan ik iets had van “hmm, er is iets mis met mijn stem. Mijn stem gaat dat niet kunnen.” Maar eigenlijk kan je stem zeer veel. Je kunt je stem heel variabel laten werken en dat is iets wat je dan ontdekt. Anders blijf je in je comfortzone zitten (R6).

Het waken over de kwaliteit betekende ook dat er (af en toe) hard moest worden gewerkt. “Hij [Rik] zei dat dan zo: ‘Im going to be a dictator now’ (lacht) [...] Maar goed dat is de rol van iemand die een bende moet in goede banen leiden” (R10). Maar “gezag werkt maar als dat ook aanvaard wordt door andere mensen” (R2). De meeste singers voelden dat Rik dit deed vanuit een groot geloof in het potentieel van de groep, waardoor ook de kwaliteit groeide: “Niet om met mijn eigen te stoefen, maar dat werd sterker en sterker” (R5).

“Dat vind ik juist de sterkte van de singers, dat ze wel rekening houden met bepaalde emoties die er ontstaan, maar dat er niet in mee gegaan wordt van “ooh, ja het is waar, je hebt een drankprobleem jongen, ooh. Maar ja, kijk, weet je wat? Kom je wel, kom je niet, dat geeft niet.” [...] Rik die zei: “Sorry jongens, als het niet goed is blijf dan thuis, punt.” Hij heeft toch wel gelijk zeker? [...] Er zijn veel sociaal-artistische werkingen hé, maar het moet ook wel artistiek zijn, sorry! Echt waar! Je kunt mensen niet belachelijk gaan maken. Sorry hé, echt waar hé!” (R6).

“Rik, dat is ook een lesgever. Hij wil ook de evolutie zien binnen de groep. Als groep ook, je komt met iets naar buiten dat er ook mag zijn. Rik heeft dan ook [...] van mensen die in de muzikwereld zitten en zo felicitaties gekregen. Zo van: “Je bent daar met amateurs bezig waarvan de helft geen noten muziek kan lezen, maar die brengen wel ook iets waarvan je zegt ... toch niet de meest eenvoudige partituren of

teksten, liedjes waarvan je kunt zeggen: eigenlijk is dat voor geofefende stemmen, voor mensen die opleiding en les volgen” (R8).

Beide professionals wilden het beste uit de singers halen. Enerzijds wilde men dat niveau optillen, maar aan de andere kant “blijft [dat] wel in mensen hun vrije tijd tussenkomen” (R2). Dat leertraject staat voortdurend in spanning met het niet dwingende vrijetijdscontext.

“Het evolueerde, Rik wilde altijd het niveau optillen [...] Dat was iets waar ik het een beetje moeilijk mee had. Het moest altijd maar beter en beter en beter en waar stopt dat dan? Dat was veeleisend. Hij heeft dat gelukkig zelf ook direct afgeremd door te zeggen dat we daarvoor niet meer optredens moeten doen of zo, want daar was ik een beetje bang voor; dat het op den duur een verplichting zou zijn. Het is altijd goed binnen de mate van het mogelijke gebleven” (R4).

3.1.2 Geen ‘aapjes kijken’

Het vertrekpunt is nooit geweest om kwetsbare mensen bijeen te brengen. De rocsa singers zijn dan ook nooit nagegaan of de deelnemers “wel beantwoorden aan bepaalde criteria om in een sociaal-artistiek project te gaan instappen, want aan welke criteria moet je dan uiteindelijk beantwoorden?” (R2).

“Je bent geen sociaal geval, hé bij de singers. Dat zijn gewoon mensen die zingen. [...] Ik heb er ook niet bij stil gestaan zelfs dat dat sociaal-artistiek was. We werden ook niet sociaal-artistiek behandeld. Men gaat niet uit van de problematieken van de mensen, hé. Ik heb eerst niet mijn uitleg moeten komen doen over mijn man die dood is en hoe dat ik dan weende en blabla en dat het niet ging. Er is geen kat die daar naar gevraagd heeft ook. Ik heb dat hier en daar wel eens verteld. [...] Gans je project met jouw problemen op je gezicht geplakt, dat heb je hier niet. Dat vond ik al heel goed” (R6).

“”Hou jullie maar bezig en of dat jullie daar zich belachelijk staan te maken, whatever jullie zijn toch cliënten”, en dat gevoel hadden wij nooit, nooit! [...] Bij rocsa met Evelyne en Rik was dat heel sterk ... allé hoe moet ik da zeggen... vanuit de mensen, vanuit ‘jij bent Claudine, jij bent Eveline, jij bent die en die [...] En dat moet het uiteindelijk maar zijn, als mens [...]. Ik denk dat dat de kracht [is], dat je als mens werd gezien en niet als cliënt” (R10).

Ook naar buiten toe profileerden de rocsa singers zich nooit als een sociaal-artistiek project waar 'kansarmen of maatschappelijk kwetsbare mensen' in participeerden. Ze wilden mensen in hun eer laten op het podium en daarnaast, zodat het geen "aapjes kijken werd" (R2). De kwetsbaarheid etaleren naar het publiek toe "om zo het publiek te boeien of te emotioneren" (R1), was absoluut niet de bedoeling.

"Je moet gewoon kijken: "Wat zijn de sterke punten van die mensen?" En dat zoeken en daar iets mee maken. En automatisch zit dat daar wel in, dat ze [het publiek] bepaalde dingen zien en dat ze daar ontroerd van zijn. Maar als je dat uitvergroot en uitspeelt, vind ik dat je heel verkeerd bezig bent. Ik weet niet welk woord ik daar moet op plakken maar... bijna prostitueren" (R1).

Bij de rocsa singers hoefden de mensen hun hele leven niet op het podium te vertellen. Mensen kenden niet het hele verhaal achter het lied, maar voelden wel de echtheid. Het raakte het publiek "zonder dat ze precies hun vinger kunnen leggen op wat dat dan precies is" (R2). De kwetsbaarheid van de mensen niet willen etaleren of uitvergroten, betekende evenwel niet dat problemen toegedekt werden:

"We hebben nooit op medelijden willen spelen, maar ook niet de ogen willen dicht doen voor de situatie van mensen zelf waar ze eigenlijk in zaten, want het opent wel wat ogen en je moet ook dat gesprek blijven aangaan over: "Hé, maar die mensen waarmee wij aan het werken zijn... dat en dat en dat en dat is ook armoede, weet je?" Maar dat is het discours dat je daarnaast eigenlijk blijft ontwikkelen" (R2).

3.2 Rode kaken

Het streven naar kwaliteit en het aapjes kijken werd pijnlijk duidelijk wanneer de respondenten die in het vorige zangproject van rocsa hadden gezeten het eerdere project beschreven. Het was "een grap [...] De meeste zijn met rode kaken afgetreden. We zijn gewoon bij wijze van spreken het podium opgeduwd om een paar liedjes te zingen" (R3).

"Die aanpak was zo paternalistisch. Was heel erg bevoogdend [...] Op een bepaald moment moesten we zo Alfred Jodocus Kwak zingen, 'Ik ben vandaag zo vrolijk' [...]. Ik weet nog dat Katrijn en ik ons daar zo bij voelden van: "Allé jong, we gaan ons daar echt belachelijk staan maken". [...] Ik weet nog, ik voelde mij zo lullig. Mijn lief kwam dan kijken en dan heb je echt zoiets van "ah, Jezus," Zij hadden ook zo iets van: "Kijk, onze vrouwen, waar ze de maandagavond altijd mee bezig zijn." Zo een meewarig lachje of zelfs een uitlach. Allé, dat krijg je echt, een uitlacheffect als we dan thuis

kwamen. Terwijl, als wij ons optreden met de singers met Rik en Evelyne deden, dan kwamen er mensen uit de culturele canon, uit de culturele centra en conservatorium. Die kwamen luisteren en kijken en die vielen achterover in de zin van: “wauw, dat jullie zo iets brengen”. En ook niet ‘zo iets’, want je hebt duizend van die koren die dan ook de stukken dat Rik er uithaalt, ook brengen. Maar die echtheid en hechtheid...” (R10).

4 Betekenis

Hoewel de rocsa singers ondertussen werd afgesloten, heeft het project bij de verschillende betrokkenen toch heel wat sporen nagelaten.

4.1 Voor de singers

Voor sommigen was zingen de hoofdreden om mee te doen aan de singers, voor anderen was het sociale aspect belangrijker. Zowel diegene die hun zang wilden verbeteren of zelfzekerder wilden zingen, als die mensen die in een dode hoek terecht waren gekomen, die pechjaren achter de rug hadden, vonden hun gading bij de singers. “In al die malchance dat ik gehad heb, is dat de chance er tussen geweest. Ik ben daarom héél blij dat ik zo’n dingen kan doen. Zalig gewoon” (R3). Iemand bij wie tijdens haar deelname aan de rocsa singers kanker werd vastgestelde, getuigde:

“Zingen is voor mij ook mijn lange leven. [...] De groep heeft mij enorm opgevangen [...]. Zij gaf mij echt moed van: “Kijk, je moet er voor vechten, je moet je niet laten gaan enzovoort.” Dat doet ook deugd als mensen om je geven en bezorgd zijn. Als je zingt, dan vergeet je je zorgen. Dat is voor mij toch zo [...]. Voor mij is dat toch een stuk van mijn genezing. Heel belangrijk toch” (R5).

Een andere singer, die een klassieke opleiding volgde en in het Europees koor meezong, vond wat ze zocht bij de singers: “Op muzikaal gebied heb ik persoonlijk daar niet veel van bijgeleerd, maar wel de vriendschap”. Waar ze in de klassieke koren soms afgunst ondervond “zo van ‘oh de die kan dat beter of ik’”, ondervond zij dat niet bij de rocsa singers. “Muziek is mijn passie maar daar was vriendschap bij, weet je?” (R7).

De zangers vonden steun aan elkaar, spraken elkaar moed in, gaven elkaar een schouderklopje:

“Iedereen hielp elkaar. Het was ook de bedoeling dat iedereen er was, niet de helft. Dan werkt dan niet. Er zijn altijd wel mensen die ervan tussenvallen of die niet kunnen meedoen maar dan werd er toch wel een middel gezocht of gekeken voor een oplossing, zodat iedereen er kon zijn” (R4).

“Ik denk op momenten waar je het zelf moeilijk hebt, waarop dat je zelf een relatie hebt die naar de vaantjes gaat of dat je je werk kwijt bent of je eventjes in een dip zit op je werk en het niet meer ziet zitten. Dat je daar toekomt, dat je ondersteund wordt en zo’n warmte krijgt die je op een bepaald moment doet inzien van: “Daar draait het om.” Het draait hem om er te zijn voor mekaar. Of dat ik hier nu 2000 euro netto in de maand verdien of jij aan een leefloon zit van 1000 euro, ‘fuck it.’ [...] Dat is eigenlijk constant die liefde die je voelt. Dat is waar. Dat klinkt heel corny maar het is echt wel dat. Er was zo een zorgende omgeving en iedere mens heeft dat nodig, wie of wat je ook bent of wat je ook gestudeerd hebt of wat het ook is” (R10).

Hoewel er veel respondenten spreken over een ‘hechte band’, is het niet zo dat er een grote samenhang was. Velen omschreven de groep als ‘een grote familie’. “Je ziet familie ook niet elke dag” (R10), merkte een singer op, maar samen elke week repeteren, samen optreden voor volle zalen, samen naar de film of theater gaan, “dat geeft een soort binding [...]. Die echtheid van de groep en de manier van omgaan met elkaar... een grote familie eigenlijk een beetje” (R9).

“Ik werkte al tientallen jaren in een groot bedrijf. En je mag er uitstekend werk presteren, maar je bent een nummer. In vergelijking... Het koor bracht dus ook mee van ‘ik mag er zijn als mens’ en als ik mijn ding doe, wordt het ook geapprecieerd en wordt het ook duidelijk gemaakt [...]. Dus het sociale aspect is heel belangrijk geweest” (R8).

4.1.1 Kracht van het zingen

Het zingen gaf de singers de mogelijkheid tot zelfexpressie en vergrootte hun zelfvertrouwen. Velen zijn daarin gegroeid en hadden bij de start nooit gedacht dat ze zo’n dingen konden realiseren. “Het verschil tussen het eerste dat ik met moeite gefluisterd heb en het laatste dat ik met veel overtuiging heb gescandeerd, was wel groot. Ik heb mezelf verbaasd in de loop der jaren” (R3).

“Toch een beetje je zelfvertrouwen, van: “Ik kan dit eigenlijk wel”, weet je wel? Dat zijn dingen die bijdragen. Ik vind dat zo van: ”Ik heb daar toch gestaan en ik heb het

gezongen en ik heb mensen kunnen bereiken”. Dat geeft je als mens een meerwaarde. Dat doet u iets. Dat versterkt je vertrouwen en dat kun je ook doortrekken in je leven, hé. [...] Vaak biedt sociaal-artistieke jou cadeautjes in het leven die je anders *van zijn* leven niet zult hebben. Wie krijgt er een theater om op te zingen of wie kan er in de Arca zingen? (R6).

Soms moesten de singers zich naar de repetities sleuren, “maar je komt dan thuis en je hebt drie uur zitten zingen en je barst van energie” (R10). Ook het optreden zelf en de reacties van het publiek deden veel met de singers. “We hebben zelfs een staande ovatie gehad! [...] dat doet deugd hé. Op dat moment kwamen de tranen in mijn ogen. Zo emotioneel. Dat raakte mij toch. Je vergeet zo’n momenten niet” (R5).

Het zingen sprak ook de verbeelding aan. Sommigen gaven aan dat het hen anders naar de wereld heeft doen kijken: “De singers heeft mij een stuk andere realiteit gebracht van... Eigenlijk, ik kan niet zeggen een andere realiteit, meer dé realiteit. Zo van: “Er is meer in het leven dan werken”” (R8). Voor sommige brak het ook met hun dominante middenklasse-referentiekader, wat voor iemand een belangrijke schat is om door te geven: “het opengooien, het nivelleren in de zin van “we zijn allemaal mensen”” (R10).

“Gewoon, je leeft samen. Je ziet iedereen met zijn ups en zijn downs. De ene valt er eens uit omwille van verschillende redenen en de andere om andere redenen. Dat is ook wat mensen deed blijven komen. Allé, waar kom je nog ergens in contact met zo’n mix, buiten je eigen sociale klasse? [...] Het fantastische was: het was niet rond de politiek. Het was gewoon rond zingen. En het was gewoon zingen, pauze, koffie, thee drinken en dan terug zingen. Dat heeft een enorm effect. [...] Dat is echt wat ik daar bij de singers geleerd heb. Dat is het mooiste wat zo’n project inhoudt. Het is onbetaalbaar wat je daar uithaalt” (R10).

Opvallend is dat een respondent vertelt dat haar familie en kinderen kwamen kijken maar het maar niets vonden: “Mijn jongste dochter zei: “Ja, dat is te vergelijken met het schoolfeest van je kinderen, nu is het omgedraaid. De kinderen gaan naar het schoolfeest van hun moeder” (R3). Dit terwijl ze van het publiek, dat ruimer is dan haar eigen familie (onbekenden, professionals...) veel positieve reacties kreeg:

“Die waren verwonderlijk positief. De meesten waren aangegrepen en zaten zelfs te snetteren op sommige momenten in de zaal, of te schuddebuiken van het lachen. Ik heb dat nooit begrepen want voor mij was dat gewoon liedjes zingen. In mijn beleving

ging er vanalles mis en waren wij bezig op laag niveau maar blijkbaar op het moment dat het op het podium gebracht werd, had dat wel iets te betekenen” (R3).

4.1.2 Een opstap naar

Voor velen betekende hun deelname aan de rocsa singers een opstap om andere dingen te doen. Het project werkte als een katalysator en het gaf hen vertrouwen om andere dingen aan te pakken, te proberen of te gaan ontdekken. Sommigen gaan nu naar de muziekschool, volgen cursussen of zingen bij een theatergroep. Iets wat ze voordien minder vlug hadden gedurfd. “Ik ben nu begonnen met een opleiding Jazzstudio, [...] maar ik wou al altijd in mijn leven iets met muziek doen en ik weet ook dat rocsa singers daar een stap in was” (R10). “Dus die hebben het lef om te zeggen: “Ja maar wij kunnen dat. Wij hebben dat gedaan bij de singers. We gaan hier meezingen””(R1). “Komt dat terug, oké ja, dan moet ik er geen schrik van hebben. Ik heb het al gedaan (R8).

4.1.3 Betekenisvolle momenten

Het project zit vol van kleine momenten die tonen hoe waardevol het project voor de groep intern was. Zo werd er voor de optredens altijd soep gemaakt. De een nam de groenten mee uit zijn tuin, de andere bracht een mixer mee, de andere zorgde voor de potten en pannen... Nog iemand anders schonk zijn verlofdagen aan de periode van de optredens. “Dat was dus ’s middags met enkele mensen soep maken, broodjes maken” (R7). Voor ieder optreden kocht elke singer een “toike” voor elkaar, een kleine geluksbrenger. Het feit dat er iemand ze allemaal thuis op haar schouw heeft staan, van de eerste tot de laatste, toont aan hoe waardevol de singers waren voor haar. Tegelijk was er ook iemand die nog vaak met een gevoel van plezier of ontroering terugdenkt aan die mensen en momenten:

“Dat is mij telkens blijven ontroeren, zelfs nu, da’s raar. Het optreden zelf. Bepaalde personen die u dan ontroeren of bepaalde liederen of het stuk. En zelfs nu nog als ik bepaalde dingen op de radio terughoor. Dat gaat nooit meer weg, dat is goed [...] Daarstraks hoorde ik iets op de radio, dan zit je daar direct weer” (R4).

Ook het feit dat naar het einde toe mensen binnen de groep zochten naar mogelijkheden om de rocsa singers in leven te blijven houden, zegt veel. Er vormde zich spontaan een kerngroep van een aantal mensen die het onderste uit de kan trachtten te halen: “We wilden daar van alles voor doen” (R3), “als je er dan wekelijks een soort positieve energie uithaalt, dan vind ik dat een kleine moeite” (R9.) Iemand anders had toen een brief gestuurd naar de burgemeester van Gent: “Ik heb gewoon gezegd wat het voor mij als mens betekend heeft

[...] Ergens gewoon als mens duidelijk gemaakt dat zo'n dingen noodzakelijk zijn voor onze maatschappij" (R8).

"Ik ken mensen die wel in een dipje terecht zijn gekomen daarna. Er waren mensen die ook niets anders te doen hadden. Ik ben daar op dit moment ook één van. Als je dan uw hoop richt op dat ene project waar je mee bezig bent en dat ene project valt dan weg, dan val je in een gat. Ik ken ook andere mensen, mensen die wel met van alles bezig waren en die desalniettemin ook een dip hebben gekregen" (R3).

4.2 Voor de zangcoach en projectleider

Doorheen dit hoofdstuk werd duidelijk dat het project veel betekende voor de twee professionals, en dit op verschillende vlakken. Het gezamenlijk engagement dat Evelyne en Rik aangingen vanuit een groot geloof in het project, groeide alleen maar.

"Ik denk daar altijd met een *vree* warm gevoel aan. [...] Die momenten ervoor van samen te komen en de kracht ook om te gaan repeteren. Ook dat groeiproces dat ze daar in afleggen, die try-out die soms nog echt *vree krakkemikkelig* was" (R2).

De singers als groep verraste hen evenzeer. "Dat heeft mij de ogen geopend voor hun moed en hun schoonheid waarmee ze de dingen brengen" (R1). "Ik werd er zelf ook ongelooflijk door geprikkeld op verschillende vlakken. Ik was constant opnieuw verrast van de mogelijkheden die het project had en nog altijd heeft" (R2).

5 Besluit

De onderzoeksbevindingen deelde ik in dit hoofdstuk op in vier deelvragen. Als eerste beschreven de respondenten de rocsa singers als iets uniek, een groep die moeilijk te omschrijven is in één woord. Hun verbindende kracht met tegelijk hun grote onderlinge diversiteit en hun hoge artistieke kwaliteit kleurt de groep. Een koor zijn ze volgens de respondenten allesbehalve. Bewust werd met dat klassieke concept gebroken en werd er gekozen voor een formule waarbij klassieke en vernieuwende koorliederen gecombineerd werden met zelfgekozen solo's binnen een setting waar ruimte was voor participatie, echtheid en spontaniteit. De onvoorspelbare, blijvend zoekende weg die de rocsa singers aflegden, zorgde voor enkele sprekende momenten die in dit hoofdstuk aan bod kwamen.

Vervolgens werd dieper ingegaan op wat er gebeurde binnen deze sociaal-artistieke praktijk. Dat iedereen zich mocht aansluiten bij de rocsa singers, ongeacht zangervaring,

achtergrond, leeftijd... en dat er tegelijk toegekeken werd op kwaliteit, ondervonden veel zangers als een grote meerwaarde. Er werd vertrokken vanuit het potentieel van zangers in plaats van hun 'miserie'. Men wilde absoluut niet de zangers hun kwetsbaarheid gebruiken om het publiek te boeien. Vervolgens werd in dit hoofdstuk de rol van de zangcoach en projectleider besproken. Hierbij is het blijvend engagement, het geloof in de groep en het benaderen van iedereen als mens van cruciaal belang.

Daaropvolgend werd gesproken over de achterliggende visie van de praktijk. Enerzijds was het zelf creëren en beleven van cultuur een belangrijk uitgangspunt, anderzijds werd er ook bewust binnengeboken in het culturele veld door andere manieren van werken te introduceren die ook artistiek interessant kunnen zijn. Hierbij waren, voor de zangcoach en projectleider, kwaliteit en een anticategoriale benadering naar de deelnemers toe, cruciaal.

Tot slot ging ik op zoek naar wat de rocsa zangers voor de verschillende betrokkenen betekende en nu nog betekent. De rocsa zangers waren voor sommigen vriendschap, een omgeving waar je gewoon kon *zijn* als persoon. Voor anderen waren de rocsa zangers een kans om hun zangtalent verder te ontwikkelen of hun zelfvertrouwen te vergroten. Het zingen gaf veel deelnemers kracht en sprak hun verbeelding aan. Het project opende ogen, niet enkel van de zangers maar ook van de zangcoach en projectleider.

In het volgende hoofdstuk, een concluderende discussie, wordt uitvoerig ingegaan op deze onderzoeksbevindingen.

Concluderende discussie

In deze masterproef definieerde ik cultuur als een ruimte waar betekenis wordt verhandeld en waar symbolen worden gecreeërd (Geertz, 1973). Ik schetste hoe cultuur doorheen de tijd veelal methodisch werd opgevat als een kwestie van vraag en aanbod waarbij bepaalde doelgroepen verbijzonderd werden (Corijn, 2002; Roets & Coussée, 2011; van der Hoeven, 2012) en 'cultuurparticipatie' werd verengd tot de 'hoe'-vraag (Lorenz, 2008; Kerremans, 2010): *hoe* kunnen we ervoor zorgen dat mensen (en/of bepaalde doelgroepen) participeren aan het bestaande aanbod?

Sociaal-artistieke praktijken trachten deze hoe-vraag verder open te trekken. Door een brede, dynamische definitie van cultuur, die de nodige ruimte creëert voor een diversiteit aan betekenissen, voorop te stellen (Leye, 2006), proberen ze in het bestaande aanbod binnen te breken. Het participatiebegrip krijgt zo een heel andere invulling. In het sociaal-artistieke zangproject 'rocsa singers' ging ik na wat die invulling is: *wat* betekende cultuurparticipatie hier en *waarom* werd deze participatieve praktijk opgezet? Om zo betekenissen en achterliggende logica's te identificeren.

1 Balanceren tussen spanningsvelden

Sociaal-artistiek werk is een complexe praktijk. Ze kan getypeerd worden aan de hand van een aantal spanningsvelden, die ook bij de rocsa singers terug te vinden zijn.

Sociaal-artistieke praktijken werden in Vlaanderen voor het eerst erkend naar aanleiding van het Algemeen Verslag over de Armoede (Van den Bergh, 2012). Sommige praktijken kozen dan ook bewust om doelgroepgericht te werken met maatschappelijk kwetsbaren (Carey & Sutton, 2004), anderen pleitten net voor een anticategoriaal beleid (Cox, 2012). De rocsa singers kozen duidelijk voor dit laatste. De onderlinge diversiteit typeert de groep. Ook al installeerde de verscheidenheid zich spontaan, de manier waarop de rocsa singers hun zangers omschrijven en benaderen, zorgde er voor dat iedereen zich welkom voelde. Er werd nooit nagegaan of iemand 'kwetsbaar genoeg' was om deel te nemen aan een sociaal-artistiek project en ook de singers zelf weigerden om dit criterium te hanteren. Ze wilden niet als 'kansarme' omschreven worden, integendeel. De singers werden aangesproken op hun eigen sterktes en talenten: "je bent geen sociaal geval hé, bij de singers. Dat zijn gewoon mensen die zingen" (R6). Corijn (2009) wees eerder al op het belang om mensen, ook al werk je doelgroepgericht, als individuen te zien en niet als cliënten, armen, leden van een bepaalde onbevoorrechte groep... Het gevaar om mensen vanuit hun tekort te stigmatiseren, sluipt anders binnen.

Een tweede spanningsveld situeert zich op het zoeken naar een evenwicht tussen het realiseren van sociale doelen en het waken over de artistieke opdracht (De Bruyne & Gielen, 2011). Bij de singers werden zowel de artistieke kwaliteit als de specifieke noden binnen de groep, het groepsgevoel en het proces van nabij opgevolgd. Het maakte dat ze niet precies wisten waar ze gingen uitkomen (Corijn, 2004), waardoor ze onvermijdelijk botsten met een beleid dat vooraf wel bepaalde (mogelijke) uitkomsten wou zien.

Deze moeilijke vertaalslag naar het beleid had volgens de betrokkenen vooral te maken met “het idee van ‘sociaal-artistiek werk, je moet daar op een of andere manier aan kunnen zien dat daar iets mee scheelt’.” (R2). Een ander, die al aan andere sociaal-artistieke werkingen had deelgenomen, vergeleek sommige projecten met een creepshow: “Hoe zwaarder de problematieken, hoe liever” (R6). De rocsa singers gingen dit soort vergelijkingen net uit de weg. Ze kozen voor een artistieke kwaliteit waardoor ze naar eigen zeggen het eigene van ‘het’ sociaal-artistieke en de bijhorende beleidskaders uit het oog verloren. Ze waren ‘anders’ en vielen overal tussenuit.

De moeilijke balans tussen consolidatie en subversie (De Bruyne & Gielen, 2011) vormt een derde spanningsveld. Aan de ene kant lopen cultuurparticipatieve praktijken het gevaar dat ze enkel gezien worden als een instrument tot activering en participatie van minderheidsgroepen aan de bestaande samenlevingsvorm, zonder dat deze samenleving zelf bevraagd wordt (Michielse, 1977; 1989; Lawy & Biesta, 2006; De Bruyne & Gielen, 2011; Bouverne-De Bie, 2012). Aan de andere kant kunnen ze ook duidelijk dominante kaders in vraag stellen (Cohen-Cruz, 2002; Leye & Janssens, 2005; Trienekens & Postma, 2012). De rocsa singers balanceerden tussen de twee: ze hadden een duidelijke gemeenschapsvormende kracht (Putnam, 2000), maar ontwikkelden daarnaast ook een subversief discours waarin ruimte werd gemaakt voor een alternatief verhaal. Rancière (2007) wijst in dit kader op het feit dat “gemeenschappen niet primair [streven] naar de behartiging van hun belangen of aandacht voor het onrecht wat hen is aangedaan, maar erkenning [eisen] als gesprekspartner in het discours over de inrichting van de samenleving” (in Van den Bergh, 2012: 71). Door te vertrekken vanuit hun eigen sociaal-artistieke praktijk en wat deze kon betekenen voor de participanten en hun artistiek potentieel, trachtten ze het wij-zij-denken te doorbreken: iedereen *mag* er gewoon *zijn*; iedereen *kan* en *mag* zingen, ook al ken je de bestaande codes niet. Verschillende achtergronden, leeftijden, meningen... werden zo met elkaar geconfronteerd. Er was ruimte voor ontmoeting, verbondenheid en andere vormen van samenzijn (Trienekens & Postma, 2010; Van den Bergh, 2012). Dominante opvattingen werden in vraag gesteld via verbeelding. Op persoonlijk vlak begonnen singers anders te kijken naar de werkelijkheid (cf. “de singers heeft mij voor een stuk een andere realiteit gebracht” (R8)), op structureel vlak probeerden ze ‘het zingen’ en de definitie van ‘een koor’ open te breken. Ze schenen als zanggroep licht op zaken die

voordien onderbelicht werden. De vraag blijft evenwel of ze op dat vlak echt potten hebben gebroken.

De rocsa singers streefden naar een verbreding en democratisering van het kunstbegrip (Van den Bergh, 2012). Door een eigen systeem van voor- en na zingen dat Rik Debonne ontwikkelde, zette het project de klassieke manier van 'leren zingen' aan het wankelen om aan te tonen dat iets 'anders' ook artistiek interessant kan zijn. Waar participatieve strategieën (cf. cultuureducatie, -spreiding en –participatie) vaak vertrekken vanuit een top-down gedachte waarbij iemand een bepaalde 'code' moet aanleren om te kunnen participeren (Matarasso & Landry, 1999; Sanctorum, 2007; Gattinger, 2011), stelde Rik deze code net in vraag door samen met de deelnemers te zoeken welke meerwaarde de praktijk voor hen kon inhouden. De cultuurproductie werd gedeeld (Corijn, 2009) en iedere singer werd erkend als medevormgever (Snick, 2006; Verbrugge 2009). Op die manier trachtte men de bestaande culturele hiërarchie in vraag te stellen (Naegels, 2006; Caron, 2011; Soetaert & Rutten, 2013).

Dit bevragen betekende evenwel niet dat de rocsa singers niet langer werden uitgedaagd om andere vormen van cultuur te verkennen (De Pauw, 2007) en hun grenzen te verleggen. Er werd gebroken met de klassieke 'code': de notenleer, maar de singers werden onvermijdelijk ook ingeleid in het bestaande aanbod door het repeteren van bepaalde 'klassieke' koorwerken en door af en toe ook een concert mee te pikken. Er was zo aandacht voor zowel culturele democratie, het openbreken van het gekende cultuurbegrip als democratische cultuur, het 'toegankelijk maken' (in de meest brede zin van het woord) van de reeds gedocumenteerde cultuur (Storme en Vanlerberghe, 2002). Het onderliggende pedagogisch leerproces (Giesecke, 1990) vormde daarbij de drijfveer: Rik waakte streng over de kwaliteit en techniek van de groepsnummers en solo's, de setting op het podium, het geluid, de muzikale begeleiding... en sprak de verbeeldingskracht van de zangers voortdurend aan. De grens tussen herkenning en vernieuwing werd zo constant afgetast (Evrard & Roux, 2005), waardoor andere lezingen en betekenissen mogelijk werden en ongelijke machtsverhoudingen ter discussie werden gesteld (Steel, 2012; Debonne, 2014).

2 Ruimtes om te participeren

De praktijk van de rocsa singers kan getypeerd worden als ontgrenzend (Roets & Coussée, 2011): vanuit de vaststelling dat een gedeelde betekenis niet langer kan voortspruiten uit dezelfde homogene kenmerken en een streven naar homogeniteit (Sanctorum, 2007, Lawy & Biesta, 2006; Bouverne-De Bie, 2014) werd hier ruimte gecreëerd voor verschil, tegenspraak en ambivalentie waardoor verschillende en nieuwe vormen van culturele

expressie naast elkaar ontstonden. Oog hebben voor de geleefde en beleefde werkelijkheid van mensen, wat cultuurparticipatie voor hen betekent en kan betekenen, resulteerde bij de rocsa singers in een alternatief verhaal dat afwijkt van de gangbare homogene visie op gemeenschapsvorming (Kesteloot et al., 2003; Bouverne-De Bie, 2014). Er ontstond ruimte voor andere zienswijzen over cultuur, identiteit en samenleven. De rocsa singers benaderden hun 'participanten' vanuit hun mens-zijn (Coussée, 2006; Bouverne-De Bie, 2014), vanuit hun bestaande maatschappelijke en historische context en vanuit een blijvend besef van sociale rechtvaardigheid. Door participatie als een uitgangspunt te hanteren (cf. 'iedereen participeert, maar ongelijk en op ongelijke wijze') werd vanuit een groot engagement vertrokken vanuit het verschillend potentieel, de diverse behoeften, levensstijlen en achtergronden van de deelnemers. Door deze ruimte te creëren konden singers een solo zingen van grote emotionele waarde of konden ze, zonder hen te veroordelen, gewoon ook deelnemen aan het groepsgebeuren. Op het podium heerste een spontane sfeer, er kon in interactie worden getreden met het publiek en niemand moest een selectieproef doorstaan.

Dit soort 'ruimte' creëren voor participatie vergt een constant zoeken op maat van de groep en een durf om buiten de lijnen te kleuren. Het gaat om het nemen van risico's, jezelf, je praktijk en je deelnemers op een 'pied de stal' durven zetten zonder de artistieke kwaliteit uit het oog te verliezen en de kwetsbaarheid van de groep te misbruiken. De rocsa singers vatten zo de complexiteit van participatieve praktijken mooi samen, als een constant balanceren tussen doelgroepgericht werken en een vertrekken vanuit diversiteit, tussen consolidatie en subversie, tussen het sociale en het artistieke en tussen het democratiseren van cultuur en culturele democratie (Janssens, 2002).

3 Verkennend en opbouwend onderzoek

In september 2013 traden de rocsa singers voor de laatste keer op. In dit onderzoek heb ik getracht de betekenis van de praktijk voor de deelnemers en professionals, en hoe het hen beïnvloed heeft, in beeld te brengen. De respondenten kregen de mogelijkheid om te reflecteren over hun deelname aan het project. Herinneringen werden opgehaald, foto's verschenen met veel trots op tafel en bepaalde liedjes werden opnieuw gezongen. Al was het ook moeilijk voor sommigen om zich bepaalde momenten weer levendig te herinneren. Omdat het onderzoek een jaar na de stop van de rocsa singers plaatsvond, is het mogelijk dat meer details verloren zijn gegaan (Madyaningrum & Sonn, 2011). Het zou dan ook nuttig kunnen zijn om een participatieve praktijk die momenteel actief is van nabij te bestuderen. Wat betekent participatie daar en waarom worden bepaalde keuzes al dan niet gemaakt?

Elk onderzoek heeft sowieso zijn beperkingen. Zo werd, gezien de korte tijdsspanne, slechts een deel van de zangers bevestigd, waardoor de resultaten van deze masterproef een selectie van individuele reflecties is, beïnvloed door de achtergronden, waarden, normen... van de respondenten (Baum, MacDougall, & Smith, 2006). Alle zangers bevestigd zou uiteraard een meer representatief beeld opleveren. Tijdens de gesprekken merkte een zanger op dat het ook interessant kan zijn om de zangers te bevestigd die doorheen het project eruit zijn gestapt. Hoe beleefden zij participeren aan de rocsa zangers? Waarom stapten zij uit het project en had dit te maken met de ruimtes voor participeren?

Aangezien het onderzoek naar participatieve ervaringen binnen sociaal-artistieke werkingen vanuit de wat- en waarom-vraag tot op heden nog te weinig werd gedocumenteerd (De Droogh, 2011), kan dit onderzoek een interessant startpunt voor mogelijk vervolgonderzoek bieden. Door diverse participatieve praktijken te bevestigd zouden bijvoorbeeld verschillende achterliggende logica's en betekenissen bloot kunnen worden gelegd.

Doorheen dit onderzoek was ik vooral getriggerd door het subversief potentieel van de rocsa zangers: een potentieel dat inging tegen het dominante denken en plaats maakte voor een alternatief verhaal (Cohen-Cruz, 2002; Borrup, 2003; De Bruyne & Gielen, 2011). De zangers durfden buiten de lijntjes te kleuren waardoor ze 'anders' waren dan andere sociaal-artistieke praktijken. Echter, volgens hen botste dit ook met het gesloten karakter van het huidige beleidskader en zorgde dit voor een voortdurende spanning met hun belangrijke gemeenschapsvormende functie. Was dit de reden waarom ze niet verder konden? Het kan interessant zijn om verder te onderzoeken hoe sociaal-artistieke praktijken dit subversief potentieel (kunnen) vormgeven en op welke manier ze met normaliserende en moraliserende benaderingen breken binnen een beleid dat dit potentieel hoe langer hoe meer dichtnijpt.

Bibliografie

- Anciaux, B. (1999). *Beleidsnota Cultuur 1999-2004*. Brussel: Vlaamse overheid.
- Anciaux, B. (2004). *Beleidsnota Cultuur 2004-2009*. Brussel: Vlaams minister van Cultuur, Jeugd, Sport en Brussel.
- Anciaux, B. (2007). *Beleidsbrief Cultuur. Beleidsprioriteiten 2007-2008*. Brussel: Vlaamse Overheid.
- AVA. (1994). *Algemeen Verslag over de Armoede*. Brussel: Koning Bouwdewijnstichting .
- Baarda, B., De Goede, M., & Bakker, E. (2013). *Basisboek kwalitatief onderzoek: handleiding voor het opzetten en uitvoeren van kwalitatief onderzoek*. Groningen: Noordhoff.
- Baarda, D., de Goede, M., & Teunissen, J. (2001). *Basisboek kwalitatief onderzoek. Praktische handleiding voor het opzetten en uitvoeren van kwalitatief onderzoek*. Groningen: Steinfert Kroese.
- Badisco, J., Glorieux, I., & van Tienoven, T. P. (2011). *Cultuurcentra op zoek naar een divers publiek*. Antwerpen: Garant.
- Barker, C. (2000). *Cultural Studies. Theory and Practice*. London: Sage Publications.
- Barnes, C. (2003). What a Difference a Decade Makes : reflections on doing “emancipatory” disability research. *Disability & Society*, 18(1), 3–17.
- Baum, F., MacDougall, C., & Smith, D. (2006). Participatory action research. *Journal of epidemiology and community health*, 60(10), 854-857.
- Biesta, G. (2006). What’s the Point of Lifelong Learning if Lifelong Learning Has No Point? On the Democratic Deficit of Policies for Lifelong Learning . *European Educational Research Journal*, 169-181.
- Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum*.
- Blokland, H. (1998). Tussen emancipatie en paternalisme. Cultuurspreiding en overheid . In FeVeCC, *cultuurspreiding en de culturele centra*. Brussel : FeVeCC.
- Boeije, H. (2005). *Analyseren in kwalitatief onderzoek. Denken en doen*. Amsterdam: Boom.
- Bogdan, R., & Biklen, S. (2007). *Qualitative research for education: an introduction to theory and methods (5th ed.)*. Boston: Pearson Education.
- Borrupt, T. (2003). Dialectic of Community Arts Practice and Globalization, or is This Parade Going the Wrong Way? *CAN/API*.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction: critique social du jugement*. Paris: Ed. de Minuit.

- Bouverne- De Bie, M. (2013). Sociaal-cultureel werk en samenlevingsopbouw. Universiteit Gent: Vakgroep Sociale Agogiek. [cursustekst].
- Bouverne-De Bie, M. (2002). Levenslang en Levensbreed Leren: Wie heeft er behoefte aan? *SAMENLEVING EN POLITIEK*, Brussel.
- Bouverne-De Bie, M. (2012). *Sociale Agogiek*. Gent: Academia Press.
- Bouverne-De Bie, M. (2014). *Sociale pedagogiek- Buitenschoolse opvoeding [powerpoint-presentatie]*. Gent: Vakgroep Sociale Agogiek.
- Bouverne-De Bie, M. (2014). *Sociale pedagogiek- Pedagogiek van het sociale [powerpoint-presentatie]*. Gent: Vakgroep Sociale Agogiek.
- Bouverne-De Bie, M., & De Visscher, S. (2008). Participatie: een sleutelbegrip in de samenlevingsopbouw. In A. Desmet, H. Baert, M. Bouverne-De Bie, & L. Verbeke, *Handboek samenlevingsopbouw in Vlaanderen*. Brugge: Die Keure.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101.
- Burke, K. (1966). *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. California : University of California Press.
- Carey, P., & Sutton, S. (2004). Community development trough participatory arts: lessons learned from a community arts and regeneration project in South Liverpool. *Community Development Journal*, 123-134.
- Caron, B. (1998). In het witte paard. In FEVECCschrift, *cultuurspreiding en culturele centra* (pp. 29-60). Brussel: Herman Heyns.
- Caron, B. (2006). Een dozijn misverstanden over (cultuur)participatie . In M. Leye, *over (cultuur)participatie* (pp. 230-251). Brussel : EPO.
- Caron, B. (2009). Een samenloop van factoren. In J. Kerremans, & (red.), *S(O)AP* (pp. 191-200). Brussel: Démos vzw.
- Caron, B. (2011). *Niet de kers op de taart: waarom kunst- en cultuurbeleid geen luxe is*. Kalmthout: Pelckmans.
- Ciancio, K. (2002). *De sociaal-artistieke praktijk in Vlaanderen en Brussel en de community arts beweging in Groot-Brittannië: een vergelijkend onderzoek naar het ontstaan, de definiëring, de eigenheid end e verworvenheid van beide werksoorten*. Brussel: VUB.
- Cohen-Cruz, J. (2002). An Introduction to Community Art and Activism. *Community Arts Network*.
- Cohen-Cruz, J. (2004). Local acts: community-based performance in the United States. *New Brunswick: Rutgers University Press*.
- Corijn, E. (2002). Cultuur als stem. In Demos, & VIBOSO, *Kunst(s)maken: Een zoektocht door de vele kamers van het sociaal-artistieke huis aan de hand van toon-, denk- en debatmomenten* (pp. 10-16).

- Corijn, E. (2002). Cultuur als zeggenschap, dan pas als participatie. *Oikos*, 1-12.
- Corijn, E. (2006). Culturele participatie en maatschappelijke integratie sporen niet noodzakelijk samen. In M. Leye, *over (cultuur)participatie* (pp. 177-211). Brussel: EPO.
- Corijn, E. (2009). Het maatschappelijk debat niet uit de weg gaan. In J. Kerremans, *S(O)AP. Spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk* (pp. 41-57). Brussel: Démos vzw.
- Corijn, E., & Lemmens, S. (2007). Het culturele veld. In E. Corijn, S. Lemmens, & e. al., *Het Sociale van Cultuur* (pp. 34-42). Brussel: Cultuur Lokaal.
- Coussée, F. (2006). Jeugdwerk als sociaalpedagogische interventie. Pleidooi voor een verruim(en)de jeugdwerkdefinitie. *Sociale Interventie*, 28-36.
- Cox, W. (2012). Een barst in de vicieuze cirkel. In A. Van den Bergh, *praktijk, Dwarsliggers. Verhalen uit de sociaal-artistieke* (pp. 35-41). Brussel: Démos vzw.
- De bisschop, A. (2008). *Community arts als discursieve constructie*. Gent: Interne publicatie, Universiteit Gent.
- De bisschop, A. (2010). *Lokale Netwerken: momenten met focus op vrijetijdsparticipatie van mensen in armoede*. Brussel: Demos.
- De bisschop, A. (2011). Community Art is What We Say and Write It is. In P. De Bruyne, & P. Gielen, *Community Art. The Politics of Trespassing* (pp. 51-73). Amsterdam: Valiz.
- De bisschop, A., & Kerremans, J. (2010). Viesietekst sociaal-artistiek werk. 19.
- De Bruyne, P., & Gielen, P. (2011). *Community Art. The Politics of Trespassing*. Amsterdam: Valiz.
- De Droogh, L. (2011). Sporen naar het verleden, wissel voor de toekomst? In F. e. Cockx, *Wissels. Handboek sociaal-cultureel werk met volwassenen*. (pp. 87-125). Gent: Academia Press.
- De Pauw, W. (2007). *Absoluut Modern. Cultuur en beleid in Vlaanderen*. Brussel: VUBPRESS.
- De Rynck, P. (2014). *De waarde van cultuur. Een onderzoek naar het meetbare en onmeetbare*. Brussel: Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media.
- Debruyne, P., & Oosterlynck, S. (2011). Samen de stad heropbouwen! In F. Cockx, & e. a. (red.), *Wissels. Handboek sociaal-cultureel werken met volwassenen* (pp. 456-479). Gent: Academia Press.
- Deceur, E. (2014 10-april). Ex-coördinator rocsa. (S. Braet, Interviewer)
- Deceur, E., De bisschop, A., De Bie, M., & Roets, G. (2014). *Participatie en diversiteit*. From Canon Sociaal Werk: http://www.canonsociaalwerk.be/be_scw/details.php?cps=24
- Deceur, E., Roets, G., & Bouverne-De Bie, M. (2013). Gemeenschapsvorming: tussen engagement en experiment. *tekst naar aanleiding van studiedag 'Het mogelijk maken'*. . vakgroep Sociale Agogiek, Universiteit Gent.

- Demeyer, B., & Nicaise, I. (2006). 'Every walk of life' Armoede en cultuurparticipatie: een verhaal vol verlangen en vernieuwing. In M. Leye, *Over (cultuur)participatie* (pp. 153-160). Brussel : EPO.
- Démos vzw. (2010). *Visietekst sociaal-artistiek werk*. Brussel: Démos vzw.
- Eggermont, M. (1999). Belevingsonderzoek en participerende observatie. In B. Levering, & P. Smeyers, *Opvoeding en onderwijs leren zien. Een inleiding in interpretatief onderzoek* (pp. 173-191). Amsterdam: Boom.
- Evens, T., & Harris, J. (2004). Street-level bureaucracy, social work and the (exaggerated) death of discretion. *British Journal of Social Work*, 34(6), 871-895.
- Evrard, Y. (1997). Democratizing Culture or Cultural Democracy? *Journal of Arts Management, Law & Society*, 167-176.
- Evrard, Y., & Roux, E. (2005). *Culture vs. Luxury: The paradoxes of democratization*. Marseille: Université Paul Cézanne.
- Faure, E., Herrera, F., Kaddoura, A.-R., Lopes, H., Petrovsky, A. V., Majid, R., & Champion Ward, F. (1972). *Learning to be*. Paris: UNESCO.
- Flick, U. (2003). *An Introduction to Qualitative Research. 2nd Edition*. London: Sage.
- Flick, U. (2007). *Designing Qualitative Research*. London: Sage Publications.
- Garrett, P. M. (2003). The trouble with Harry: Why the "new agenda of life politics" fails to convince. *British Journal of Social Work*, 33(3), 381-397.
- Gattinger, M. (2011). Democratization of Culture, Cultural Democracy and Governance. *Canadian Public Arts Funders*. Yukon: CPAF.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Gielen, P. (2011). Mapping Community Art. In P. De Bruyne, & P. Gielen, *Community Art. The politics of Trespassing* (pp. 16-33). Amsterdam: Valiz.
- Giesecke, H. (1990). *Grondvormen van pedagogisch handelen*. Hilversum: De Meerval.
- Glesne, C. (2011). *Becoming Qualitative Researchers: An introduction*. Boston: Pearson Education Inc.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. . London: Sage/The Open University .
- Hillaert, W., & e.a. (2012). *De stad: één podium: 20 jaar sociaal-artistieke praktijk in Gent*. gent: Stad Gent.
- Holden, J. (2008). *Culture and Learning: Towards a New Agenda*. UK: DEMOS.
- Howitt, D. (2011). Qualitative interviewing. In G. Van Hove, L. Claes, & (Eds.), *Qualitative Research and Educational Sciences: A Reader about Useful Strategies and Tools* (pp. 77-108). Harlow: Pearson.

- Howitt, D. (2011a). Data transcription methods. In G. Van Hove, L. Claes, & (eds.), *Qualitative Research and Educational Sciences: A Reader about Useful Strategies and Tools* (pp. 155-178). Harlow: Pearson Education.
- Howitt, D. (2011). Thematic analysis. In G. Van Hove, L. Claes, & (eds.), *Qualitative Research and Educational Sciences: A Reader about Useful Strategies and Tools* (pp. 179-202). Harlow: Pearson Education
- Hsieh, H. F., & Shannon, S. E. (2005). Three approaches to qualitative content analysis. *Qual Health Res*, 15(9), 1277-1288.
- Jans, E. (2006). *Interculturele intoxicaties: Over kunst, cultuur en verschil*. Berchem: EPO.
- Janssens, I. (2002). Sociaal-artistiek werk. Een inleiding. In B. Verreth, & D. Beersman, *Kunst(s)maken: Een zoektocht door de vele kamers van het sociaal-artistieke huis aan de hand van toon-, denk- en debatmomenten* (pp. 4-9). Brussel: De Wakkere Burger.
- Janssens, I. (2003). Participatie. Naar een beredeneerde utopie? . *Kunst en Democratie*.
- Janssens, J., & Van Mechelen, M. (2010). Warmere Zomers en Strengere Winters. *Courant. Zet Mij In CC over de spreiding van de podiumkunsten*(94), 37-40.
- Johnson, V., & Stanley, J. (2007). Capturing the contribution of community arts to health and well-being. *International Journal of Mental Health Promotion*, 28-35.
- Kay, A. (2000). Art and community development. The role the arts have in regenerating communities. *Community Development Journal*, 414-424.
- Kerremans, J. (2010). Sociaal-artistiek werk, 'A state of mind'? *Sociaal Welzijnsmagazine*, 13-17.
- Kerremans, J., & Janssens, I. (2009). Woord Vooraf. In J. Kerremans, & (red.), *S(O)AP* (pp. 9-14). Brussel: Démos vzw.
- Kesteloot, C., Boudry, L., Cabus, P., Corijn, E., De Rynck, F., Loeckx, & (red.), A. (2003). *De eeuw van de stad. Witboek*. Brugge: Die Keure.
- Knulst, W. (1992). De vergeten participant. In K. (red.), *De vergeten participant: amateurkunst, kunsteducatie en kunstparticipatie* (pp. 17-28). Utrecht/Rijswijk: Landelijk Ondersteuningsinstituut Kunstzinnige Vorming / Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.
- Lawy, R., & Biesta, G. (2006). Citizenship-as-practice: the educational implications of an inclusive and relational understanding of citizenship. *British Journal of Educational Studies*, 54(1), 34-50.
- Légat, A. (2008 10-april). *De rocsa singers zijn mensen van alle leeftijden, standen, gezindten en alles wat in onze "moderne" maatschappij de mensen eerder verdeelt dan verenigt, een echte dwarsdoorsnede van de maatschappij*. From <http://antoinelegat.wordpress.com/2008/04/10/de-rocsa-singers-zijn-mensen-van-alle->

- leeftijden-standen-gezindten-en-alles-wat-in-onze-
moderne%E2%80%99%E2%80%99-maatschappij-de-mensen-eerder-verdeelt-dan-
verenigt-een-echte-dwarsdoorsnede-van/
- Leirman, W., Redig, G., Verzelen, W., & Vos, L. (2013). *Scan van het sociaal-cultureel werk in Vlaanderen*. Brussel: Socius.
- Levering, B., & Smeyers, P. (1999). *Opvoeding en onderwijs leren zien. Een inleiding in interpretatief onderzoek*. Amsterdam: Boom.
- Leye, M. (2004). Werken buiten de kaders. Sociaal-artistieke projecten: van experiment naar beleid. *Diagoog*, 1-9.
- Leye, M. (2006). *Over (cultuur)participatie*. Brussel: Epo.
- Leye, M., & Janssens, I. (2005). De Sociaal-artistieke praktijk: een interpretatiekader. *Kunst en Democratie*.
- Lievens, J., Hans, W., & De Meulemeester, H. (2006). *Cultuurkijker: Cultuurparticipatie gewikt en gewogen*. Antwerpen: De Boeck.
- Looveren, M. V. (2010). Balanceren op de breuklijn tussen sociaal en artistiek. *Boekman 82*, 41-45.
- Lorenz, W. (1994). *Social Work in a Changing Europe*. Londen: Routledge.
- Lorenz, W. (1999). *Facing up to history. Social work between timeless universalism and contingent particularism*. Houten: Bohn Stafleu Van Loghum.
- Lorenz, W. (2008). Paradigms and politics: understanding methods paradigms in a historical context: the case of social pedagogy. *British Journal of Social Work*, 38(4), 625-644.
- Lorenz, W. (2014). The need for a new social question. *Bijdragen gastlezing Walter Lorenz [powerpoint-presentatie]*. Gent, vakgroep sociale agogiek: Free University of Bozen / Bolzano.
- Madyaningrum, M., & Sonn, C. (2011). Exploring the Meaning of Participation in a Community Art Project: A Case Study on the Seeming Project. *Journal of Community & Applied Social Psychology*, 21(4), 358-370.
- Maso, I., & Smaling, A. (2004). *Kwalitatief onderzoek: praktijk en theorie*. Amsterdam: Boom.
- Masschelein, J., & Quaghebeur, K. (2005). Participation for Better or for Worse? *Journal of Philosophy of Education*, 51-65.
- Masschelein, J., & Simons, M. (2008). *De schaduwzijde van onze welwillendheid*. Leuven: Acco.
- Masschelein, J., & Simons, M. (2008). Our 'will to learn' and the assemblage of a learning apparatus. In A. Fejes, & K. Nicoll, *Foucault and lifelong learning: governing the subject* (pp. 48-60). London: Routledge.
- Matarasso, F. (1997). *Use or ornament? The social impact of participation in the Arts*. London: Comedia.

- Matarasso, F., & Landry, C. (1999). *Balancing act: twentone strategic dilemmas in cultural policy*. Strasbourg: Council of Europe Publishing.
- McQueen-Thomson, D., & Ziguras, C. (2002). *Promoting mental health and wellbeing through community and cultural development: A review of literature focussing on community arts practice*. Melbourne: VicHealth & The Globalism Institute.
- Merli, P. (2002). *Evaluating the social impact of participation in arts activities. A critical review of François Matarasso's use or ornament*. From <http://www.variant.org.uk/19texts/socinc19.html>
- Michielse, H. (1977). *De burger als andragoog. Een geschiedenis van 1225 jaar welzijnswerk*. Amsterdam: Boom.
- Michielse, H. (1989). *Welzijn en discipline. Van tuchthuis tot psychotherapie*. Amsterdam: Boom.
- Mills, D., & Brown, P. (2004). Art and wellbeing. *NSW: The Australia Council for the Arts*. .
- Murray, M., & Crummet, A. (2010). 'I Don't Think They Knew We Could Do These Sorts of Things'. *Journal of Health Psychology*, 777-785.
- Murray, M., & Tilley, N. (2006). Using Community arts to promote awareness of safety in fishing communities: An action research study. *Safety Science*, 797-808.
- Naegels, T. (2006). Zoet, zuur, cultuur. In M. Leye, *Over (cultuur)participatie* (pp. 13-14). Brussel: EPO.
- Nassehi, A. (2004). What do we know about knowledge? An essay on the knowledge society. *The Canadian journal of sociology*, 29(3), 439-449.
- Newman, T., Curtis, K., & Stephens, J. (2003). Do community-based arts projects result in social gains? A review of the literature. *Community Development Journal*, 38, 310-322.
- Olssen, M. (2008). Understanding the mechanisms of neoliberal control: Lifelong learning, flexibility and knowledge capitalism. In A. Fejes, & K. Nicoll, *oucault and lifelong learning: Governing the subject* (pp. 34-47). Londen & New York: Routledge.
- Patton, M. (2002). *Qualitative Research & Evaluation Methods. 3rd Edition*. London: Sage Publications Ltd.
- Pinxten, R. (2002). Sociaal en artistiek, politiek emancipatorisch en maatschappijvormend - De burger betrokken bij het beleid. *Kunst(s)maken*, 17-26.
- Pitts, G. (2002). A brief history of the community arts. Australia.
- Putnam, R. (2000). *Bowling alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon and Schuster.
- Rapley, T. J. (2001). The art(fulness) of open-ended interviewing: some considerations on analysing interviews. *Qualitative Research*, 303-323.
- rocsa. (2009). *rocsa singers: projectsubsidieaanraag (intern document)*.

- rocsa (Director). (2013). *Just Singers* [Motion Picture].
- Rodman, G. B. (2010). Cultural Studies Is Ordinary. In M. Seidl, R. Horak, & L. Grossberg, *About Raymond Williams* (pp. 153-164.). Routledge.
- Roets, G., & Coussée, F. (2011). Op een kruispunt is het altijd voorrang van rechts. In F. Cockx, & e. a. (red.), *Wissels. Handboek sociaal-cultureel werken met volwassenen* (pp. 281-315). Gent: Academia Press.
- Roose, R., Roets, G., & Bouverne-De Bie, M. (2012). Irony and social work: in search of the happy sisyphus. *British Journal of Social Work*, 42(8), 1592-1607.
- Rutten, K., Roets, G., Soetaert, R., & Roose, R. (2012). The rhetoric of disability. A dramatic-narrative analysis of *One Flew over the Cuckoo's Nest*. *Critical Arts*, 631-647.
- Sanctorum, J. (2007). *Is er cultuur voorbij het Wow-effect? Kritisch-filosofische achtergrondreflecties rond het Bamford-rapport in Vlaanderen*. Retrieved 2014 april from Visionair België: <http://www.visionair-belgie.be/pdf/Bamford.pdf>
- Sassen, S. (1999). *Globalization and its Discontents: Essays on the New Mobility of People and Money*. New York: New Press.
- Sassen, S. (2006). *A Sociology of Globalization*. New York: W.W.Norton.
- Schauvliege, J. (2009). *Beleidsnota 2009-2014 CULTUUR*. Brussel: Vlaamse Overheid .
- Schauvliege, J., & Smet, P. (2013). *Conceptnota Doorgroeien in Cultuur*. Brussel: Vlaamse Overheid .
- Schuring, J. (2006). Community Art is an international hype. *Monthly Newsletter of the Power of Culture*.
- Sermijn, J., Devlieger, P., & Loots, G. (2008). The narrative Construction of the self. Selfhood as a rhizomatic story. *Qualitative Inquiry*, 14(4), 632-650.
- Shönau, D. (2008). De wow-factor van goede kunsteducatie. In M. van Hoorn, *Conferentie onderzoek in cultuureducatie 2008: een keuze uit gepresenteerde papers* (pp. 70-78). Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland.
- Snick, A. (2006). Cultuur als werk. In M. Leye, *Over (cultuur)participatie* (pp. 213-229). Brussel: EPO.
- Soetaert, R. (2012). cultuur en educatie. In *Opleidingsonderdeel vakgroep onderwijskunde Universiteit Gent*. Gent : Universiteit Gent.
- Soetaert, R., & Rutten, K. (2013). Retoriek en identiteit. *Cultuurstudies [PowerPoint-presentatie]*. Gent: Universiteit Gent.
- Steel, R. (2012). De Praktijk van Assurance Ambiance. In R. Steel, E. Van Eeghem, G. Verschelden, & C. Dekeyrel, *Reading Urban Cracks* (pp. 201-232). Gent: MER. Paper Kunsthalle.

- Steel, R., Van Eeghem, E., Verschelden, G., & Dekeyrel, C. (2012). *Reading Urban Cracks*. Gent: MER. Paper Kunsthalle.
- Stern, M. J., & Seifert, S. C. (2000). *Cultural participation and communities: the role of individual and neighborhood effects*. Philadelphia: University of Pennsylvania School of Social Work.
- Storme, A., & Vanlerberghe, K. (2002). Opbouwwerk en het koppeltkendiscours. In B. V. Verreth, & D. Beersman, *Kunst(s)maken. Een zoektocht door de vele kamers van het sociaal-artistieke huis aan de hand van toon-, denk- en debatmomenten*. (pp. 33-36). Brussel: De Wakkere Burger.
- Teater, B., & Baldwin, M. (2012). Singing for Successful Ageing: The Perceived Benefits of Participating in the Golden Oldies Community-Arts Programme. *British Journal of Social Work*, 81-99.
- Thorlindsson, T., & Vilhjalmsson, R. (2003). Introduction to the special issue: Science,. *Acta Sociologica*, 46(2), 99-105.
- Trienekens, S., & Postma, D. W. (2012 йил 30-avgust). *Verbinden door te ontwrichten*. Retrieved 2014 3-april from <http://www.kwartiermaken.nl/publicaties/verbinden-door-te-ontwrichten-sandra-trienekens-en-dirk-willem-postma1>
- UNESCO. (1996). *Our Creative Diversity*. Parijs: Report of the World Commission on Culture and Development.
- Van den Bergh, A. (2012). *Dwarsliggers. Verhalen uit de sociaal-artistieke praktijk*. Brussel: Demos.
- van den Broeck, K. (2011). Waarom Vlaanderen niet bezuinigt op cultuur. *Rekto Verso*(49).
- van der Hoeven, Q. (2012). *Van Anciaux tot Zijlstra: Cultuurbeleid en cultuurparticipatie in Nederland en Vlaanderen*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.
- van Dienderen, A. (2013). visuele antropologie. In *gastcollege*. Gent: Universiteit Gent.
- Van Hove, G., & Claes, L. (2011). *Qualitative Research and Educational Sciences: A Reader about Useful Strategies and Tools*. Harlow: Pearson Education.
- Van Mechelen, F. (1964). *Vrijtijdsbesteding in Vlaanderen*. Antwerpen: Uitgeverij Ontwikkeling.
- Vanhaverbeke, H. (2013). *Samen (Door)Groeien in Cultuur - Kansen voor een lokaal cultuureducatiebeleid*. Retrieved 2014 from <http://www.locusnet.be/portaal/Locus/Publiekswerking/Cultuureducatie/>
- Verbrugge, A. (2009). Vakkundigheid . In L. B. (red.), *Cultuur en Onderwijs: nadenken over cultuur, culturele vorming en de bijdrage van de vakleraar* (pp. 7-22). Gent: Academia Press.
- Vermeersch, L., & Vandenbroucke, A. (2011). *Veldtekening Cultuureducatie*. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven.

- Verschelden, G., De Visscher, S., & De Brauwer, G. (2011). Sociaal-cultureel werk in de stad. Van stedelijke verwarring naar stedelijkheid. In C. e. (red.), *Wissels. Handboek sociaal-cultureel werken met volwassenen* (pp. 398-443). Gent: Academia Press.
- Vlaams Parlement. (2004). Kunstendecreet. Brussel.
- Vlaams Parlement. (2013). Voorstel van decreet houdende de ondersteuning van de professionele kunsten. *Stuk 2157 (2012-2013). Nr. 7.*
- Vlaamse Overheid . (2013). *Doorgroeien in Cultuur*. From Cultuur, Sport, Jeugd, Media: <http://www.cjism.be/cultuur/themas/cultureel-leren-en-cultuureducatie/samenwerking-onderwijs/doorgroeien-cultuur>
- Vlaamse Regering . (2014). Ontwerp besluit van de Vlaamse Regering betreffende de uitvoering van het decreet van 13 december 2013 houdende de ondersteuning van de professionele kunsten . Brussel.
- Vos, I. (2003). *Cultuurparticipatie en maatschappelijk kwetsbare groepen* . Brussel: Lannoo.
- Williams, R. (1981). *The Sociology of Culture*. Chicago : University of Chicago Press.
- Williams, R. (1983). *A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, R. (1989). *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. Londen: Verso.

Bijlagen

Bijlage 1: interviewleidraad rocsa singers

Als eerste wil ik iets te weten komen over hoe je bij de singers terecht kwam.

- Waarom wilde je meedoen aan de rocsa singers
- Wat sprak je aan om mee te doen?
- Had je al eerder meegedaan aan dergelijke projecten? Had je al zangervaring?
- Zat je met vragen of onzekerheden in het begin?

Hoe het er aan toe ging bij de rocsa singers? Hoe verliepen de repetities, waren er nog andere activiteiten?...

Welke momenten er voor jou uitsprongen tijdens je deelname aan de singers?

- Waarom sprongen die momenten er uit? Wat was er anders aan die momenten?
- Waren er soms ook moeilijkere momenten? Discussies? Conflicten?
- Een moment(en)/anekdote(s)/... die de rocsa singers mooi beschrijven of typeren? Waarom?

Welk effect heeft je deelname aan de singers op jou gehad? Wat heeft het bij jou achtergelaten?

- Kan je de groep omschrijven in jouw woorden? Wie zijn de rocsa singers?
- Kan je beschrijven wat de rocsa singers voor jou betekent?
- Wat heb je geleerd uit de singers?

Welke rol hadden Rik en Evelyne voor jou ten opzichte van de groep?

- Wat vond je van Rik zijn manier van werken? Kan je die omschrijven?
- Wat betekende Evelyne voor de singers, volgens jou?
- Hoe was je relatie met hen?
- Hoe was je relatie met de andere singers en de groep in het algemeen?

Hoe waren de optredens voor jou?

- Wat deed dat voor jou, op het moment dat je op een podium stond?
- Wat waren de reacties van het publiek?

Tot slot zal ik nog iets vragen rond 'het einde' van de rocsa singers.

- Toen je hoorde dat jullie waarschijnlijk er een streep moesten onder trekken, hoe ging je hier mee om?
- Hoe kijk je terug naar je periode bij de rocsa singers? Welke gevoelens roept dat op bij jou?
- Hoe is het leven na de singers? Denk je er nog vaak aan terug?...
- Ben je nog steeds bezig met zingen? Doe je nog zaken op artistiek vlak? Waarom wel/niet?

Zijn er nog dingen die je graag wilt vertellen?

Bijlage 2: interviewleidraad zangcoach en projectleider

Wat was jouw rol binnen deze praktijk?

- Hoe ging je binnen jouw rol te werk? (als projectleider, als zangcoach...)
- Hoe heb je de zangers bereikt?

Waarom wilde je je inzetten voor deze praktijk?

- Hoe pakte je dat aan in het begin?
- Welke visie had je in het begin voor je? Wat was je insteek in het project?
 - o Wat wilde je realiseren/bereiken met de singers?
 - o Was er een moment waar het 'doel' dat je voor ogen had plots een andere invulling kreeg of een andere richting uit ging?
- vragen/onzekerheden?

Hoe ging het te werk bij de rocsa singers? Kun je omschrijven wat jullie deden?

Hoe verliep de samenwerking tussen jullie twee, tussen de zangcoach en projectleider?

“Sociaal-artistiek moet voor mij in de eerste plaats ‘artistiek interessant zijn’”. Om mee te doen bij de singers was geen zangervaring of voorkennis nodig: “iedereen kan zingen”, was het uitgangspunt, maar hoe combineer je die twee zaken? Wat bedoelen jullie met “iedereen kan zingen”?

Welke momenten zijn je bijgebleven en waarom?

- moment(en)/anekdote(s)/... die de rocsa singers mooi beschrijven? Waarom?
- Wat waren belangrijke gebeurtenissen en waarom? Wat was daar anders aan dan andere momenten?
- Waren er ook moeilijke momenten? Hoe ervoer je die? Wat was er moeilijk aan dat moment?
- Hoe kijk je nu terug op die mooie of moeilijkere momenten?

Kun je beschrijven wat de rocsa singers voor jou betekenen?

- Wat is er volgens jou zo bijzonder/ uniek aan de rocsa singers?

Wat is cultuur volgens jou?

- Wat is jouw visie over cultuurparticipatie?
 - o Is deze doorheen de tijd veranderd? In welk opzicht?
- “De verkeerd begrepen democratisering komt er dus op neer dat men doet alsof die hiërarchie niet bestaat, en dat alle vormen van cultuur evenwaardig zijn” (Marc Hooghe, 2002). Wat vind jij van deze uitspraak?
- Reflecteerde jouw visie over cultuurparticipatie ook op de rocsa singers? In welke zin?
- Brak het sociaal-artistiek project volgens jou met het gecanoniseerde veld? Op welke manier?

De rocsa singers waren een divers gezelschap. Wat is jouw visie over omgaan met verschil/verscheidenheid?

- Welke mate van verbinding heb je in die praktijk willen aanmoedigen, regisseren, proberen tot stand brengen?

Welke lagen/dimensies stonden tijdens de activiteiten centraal? Het artistieke, de culturele, sociale, rationele, psychische,...

- Hadden jullie als begeleiders dan (al dan niet indirect) oog voor de eventuele problemen van de groep waarmee je werkt?
- Waren er conflicten binnen de groep? Hoe ging je hiermee om?

Als professional sta je nog anders in de praktijk dan de participant. Is er volgens jou sprake van een machtsdynamiek tussen de professionals en de participanten, al dan niet onbewust of onvermijdelijk? Was er aandacht voor deze machtsdynamiek?

Jullie profileerden zich niet als een zanggroep met leden die kansarm zijn bijvoorbeeld. Een bewuste keuze? Waarom?

Wat wilden jullie overbrengen, communiceren naar het publiek toe? Wie zat in het publiek? Achtergrond?

- Hoe waren de reacties van het publiek?

Jullie hebben een streep moeten trekken onder het project. Wat is (zijn) de reden(en) dat jullie gestopt zijn?

Wat heeft de sociaal-artistieke praktijk bij jouw persoonlijk achtergelaten?

- Wat heb je er uit geleerd? Positieve en negatieve zaken?

Hoe verhiel het sociaal-artistiek project, de rocsa singers, zich ten opzichte van de wijk het Rabot, volgens jou?