

Sociaal-artistiek werk in het web van het Vlaamse cultuurbeleid

Tina Schuddinck

Academiejaar 2015-2016

Promotor: Prof. Dr. Angelo Van Gorp

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

Sociaal-artistiek werk in het web van het Vlaamse cultuurbeleid

Tina Schuddinck

Master in het Sociaal Werk

Academiejaar 2015-2016

Promotor: Prof. Dr. Angelo Van Gorp

Abstract

In deze masterproef wordt de relatie tussen het Vlaamse cultuurbeleid en de sociaal-artistieke werkpraktijken onderzocht. Aan de hand van documentenanalyse werd gekeken naar de huidige Vlaamse cultuurvisie, alsook naar het Vlaamse overheidsbeleid ten aanzien van sociaal-artistieke werkpraktijken. Aan de hand van interviews als tweede kwalitatieve onderzoeksmethode werd bij vier steunpunten op mesoniveau en bij elf sociaal-artistieke werkpraktijken op microniveau gepeild naar hun relatie ten opzichte van het beleid. Er werd afgetoetst hoe deze praktijken het beleid in ruime zin ervaren. Werkt dit remmend of motiverend en welke invloed hebben beiden op elkaar?

Zowel uit de documentenanalyse als uit de interviews kwam naar voor dat de praktijken het beleid grotendeels als remmend ervaren. Vooral op het vlak van overleg en uitwisseling, de mogelijkheid tot grensoverschrijdend werken en de financiële mogelijkheden werden spanningen en moeilijkheden benoemd. Spanningen eigen aan de sociaal-artistiek werkpraktijken en de besparingscontext waarin we momenteel zitten, vormen echter, los van het beleid op zich, ook remmende factoren.

Op vele punten bestaat er een mismatch tussen het beleid en de praktijk. Op basis van de gedane vaststellingen wordt er een oproep gedaan om de (idee van) controle los te laten, te gaan naar een positief verhaal waar dialoog en samenwerking centraal staat en hier ook de nodige (financiële) middelen aan te koppelen.

Woord vooraf

Masterproef, een proef om meester te worden, het stelt je op de proef. Je leert zoveel bij, wordt meester over kennis, raakt begeistert, maar beseft evenzeer hoeveel er nog te leren valt door te luisteren en te lezen.

Uiteraard zou ik voorafgaand graag een aantal mensen bedanken.

Als eerste wil ik mijn promotor prof. Dr. Angelo Van Gorp bedanken voor de feedback, de richtinggevende gesprekken en het geloof dat het goed zou komen. Hiervan ligt nu het resultaat voor u. Bedankt voor de begeleiding, wanneer ik daar nood aan had. Verder wil ik ook zeker Evelyne Deceur bedanken, om me in de bachelorjaren kennis te laten maken met de boeiende sociaal-artistieke praktijk, een sector binnen het sociaal werk die me steeds meer is beginnen boeien en nu ook het onderwerp van deze masterproef vormt. Bedankt voor de steun, het verhelderende gesprek en het lenen van het boek. Als derde wil ik toch ook An Van den Bergh van Dēmos een bijzondere dankjewel sturen, om tijdens mijn korte stage bij Dēmos me mee te nemen naar een inspiratiedag rond sociaal-artistiek werk, waar ik op het moment zelf niets van begreep, maar wat me nu de complexiteit en boeiende bijzonderheid van de sociaal-artistieke werkingen terug laat ervaren. Verder ook bedankt om me doorheen mijn masterproef te helpen met het samenstellen van de selectie van participanten, voor de verdere steun en verduidelijkende mails.

Daardoor kom ik uiteraard bij de sociaal-artistieke, artistiek-sociale, sociale, artistieke, kunstpraktijken – hoe men ze ook wil noemen – die tijd en ruimte wouden maken om met mij in gesprek te gaan. Bedankt Bij De Vieze Gasten, Dēmos, Den Teirling, Faro, Kunstenpunt, Ledebirds, Platform-K, Sering, Sjarabang, Socius, Stad Genk (dienst cultuur), Theater Tartaar, Wilde Vlechten, Wit.h en Yawar voor de boeiende gesprekken.

Tot slot verdienen ook een aantal personen uit mijn dichte omgeving een oprechte dank je wel. Bedankt Iwein, om me steeds te steunen, zeker als ik het niet meer zo goed zag zitten (ook om 5 uur 's nachts), om me wat boos aan te kijken als ik weer eens niet aan het werk was, om mijn masterproef na te lezen en voor de stille steun. Bedankt papa, om mijn hotel papa te zijn en zo goed voor me te zorgen, dit is niet evident, bedankt daarvoor. Ook bedankt Matthias, om gewoon een beste vriend te zijn, in goede en in slechte dagen, zoals iedereen het zich zou wensen. En tot slot, een kort bedankje voor mijn kat Kneut, omdat je pas beseft hoe zalig schoon het leven is als je een kat bent.

Inhoud

Abstract	2
Woord vooraf	4
Inleiding	9
Deel 1: Situering, probleemstelling en methodologie	
I. Situering	11
Een samenleving in transitie zorgt voor maatschappelijke uitdagingen.....	11
... hoe kunnen we deze uitdagingen beantwoorden?	12
II. Relevantie	13
III. Probleemstelling.....	15
IV. Methodologie.....	16
4.1 Onderzoekscontext	16
4.2 Kwalitatief onderzoek.....	17
4.3 Dataverzameling.....	17
4.4 Data-analyse	20
4.5 Selectie van participanten	21
Deel 2: Literatuurstudie	
Hoofdstuk 1: Sociaal-artistiek werk.....	23
I. Opgang van sociaal-artistieke werkpraktijken	23
1.1 Community art(s).....	23
1.2 Ontstaan van sociaal-artistieke praktijken in Vlaanderen	24
II. Sociaal artistiek werk vandaag de dag	26
2.1 Sociaal-artistiek werk als meervoudig en complex begrip	26
2.2 Uitgangspunten	26
III. Spanningsvelden en uitdagingen.....	28
3.1 Spanningsvelden.....	28
3.2 Uitdagingen voor de toekomst.....	31
IV. Van sociaal-artistiek werk naar participatieve kunstpraktijken	32
Hoofdstuk 2: Beleidskaders.....	34
I. Cultuur, what's in a name	34
II. Het Vlaamse cultuurbeleid	35
2.1 Huidige beleidsvisie op cultuur	36
2.2 Vlaamse overheidsbeleid ten aanzien van sociaal-artistieke werkpraktijken.....	38
III. Subsidiemogelijkheden binnen het Vlaamse cultuurbeleid.....	41
3.1 Een waaier aan mogelijke subsidies	41

3.2 Kunstendecreet	42
3.3 Participatiedecreet	45
IV. Spanningsvelden en uitdagingen.....	46
4.1 Cultuur en cultuurbeleid onder druk.....	46
4.2 Spanningsvelden binnen het Kunstendecreet.....	47
4.3 Uitdagingen	48
Deel 3: Onderzoeksbevindingen en analyse	
Methodologisch kader.....	50
Hoofdstuk 1: Het sociaal-artistiek werk op zich	51
I. Sector sociaal-artistiek	51
II. Sociaal-artistieke methodiek.....	53
2.1 Artistiek aspect.....	53
2.2 Sociaal aspect	55
2.3 Meerwaarde van sociaal-artistieke methodiek.....	56
III. Uitdagingen en spanningsvelden	57
3.1 Professionaliteit.....	57
3.2 Bereik.....	58
3.3 Grootte en draagkracht van praktijken en praktische problemen.....	59
3.4 Economische logica en management	60
3.5 Term sociaal-artistiek	62
Hoofdstuk 2: Het beleidskader op zich	63
I. Denkkader en de rare kronkels	63
1.1 Een beleid dat de realiteit naholt.....	63
1.2 Een beleid dat wil formaliseren.....	64
II. Mentaliteitswijziging	66
III. Een ander denkkader	67
3.1 Strategische visienota Kunsten	67
3.2 Kunstendecreet en de functie participatie.....	68
3.3 Een ander denkkader, een meer open denkkader?	70
Hoofdstuk 3: Overleg en uitwisseling.....	72
I. Overleg en uitwisseling tussen praktijken.....	72
II. Overleg en uitwisseling tussen praktijken en meso-organisaties	74
III. Overleg en uitwisseling tussen praktijken en beleid	75
Hoofdstuk 4: Grensoverschrijdend werken.....	79
I. Samenwerkingsverbanden	79
1.1 Samenwerkingsverbanden op praktijkniveau	79

1.2 Samenwerkingsverbanden op mesoniveau	82
II. Grensoverschrijdend werken op praktijkniveau	83
2.1 Beleidsdomeinoverchrijdend werken	83
2.2 Transdisciplinair werken.....	84
III. Grensoverschrijdend werken op beleidsniveau	85
3.1 Ontkooking.....	85
3.2 Transversaal – moeilijkheden.....	86
Hoofdstuk 5: Financiële mogelijkheden	88
I. De rol van besparingen en andere moeilijkheden	88
II. Subsidiemogelijkheden	90
2.1 Kunstendecreet	90
2.2 Participatiedecreet	95
2.3 Andere kanalen	96
III. Private inkomsten.....	97
IV. Niveau.....	98
4.1 Lokaal niveau (gemeente en stad)	98
4.2 Provinciaal niveau.....	99
4.3 Federaal niveau	100
4.4 Europees niveau en mondiaal niveau	100
Deel 4: Conclusie	
I. Beleid en praktijk: een (mis)match?	102
II. Uitdagingen en aanbevelingen	106
III. Beperkingen en suggesties.....	107
3.1 Beperkingen van het onderzoek.....	107
3.2 Suggesties voor vervolgonderzoek.....	108
Bibliografie	109
Bijlagen	119
Bijlage 1: Interviewleidraad.....	119
Microniveau – praktijken en projecten	119
Mesoniveau – steunpunten en kenniscentra.....	122
Bijlage 2: Selectie van participanten	124
Eerste vooropgesteld design	125
Tweede design.....	126

Inleiding

'Cultuur en cultuurbeleid bevinden zich nooit in een vacuüm', stelt Corijn (2009, p. 41) meer dan terecht. Cultuur en cultuurbeleid zijn onderhevig aan allerhande invloeden en maatschappelijke tendensen. Dit vraagt op zijn beurt een continu afstemmen van een beleid op de realiteit, met andere woorden: een afstemmen op de praktijk. Maar net zoals een afstemming van theorie op praktijk en vice versa in het sociaal werk een zeer moeilijke factor vormt (Roose, 2015), is ook het afstemmen van beleid op praktijk en omgekeerd een continue zoekoefening. In welke mate het beleid dan ook strookt met de praktijk, vormt het onderwerp van deze masterproef.

Hierbij wordt een focus gelegd op de sociaal-artistieke wer praktijken. Sociaal-artistiek werk werd in 2006 – na een lange voorgeschiedenis – opgenomen in het Kunstendecreet. Dit Kunstendecreet werd echter hervormd en aangepast omdat het "*geen afdoende antwoorden kon bieden op tekortkomingen en op een geëvolueerd kunstenlandschap*" (Schauvliege, 2013). Deze veranderingen zorgden er onder andere voor dat de kwaliteitsbeoordeling anders georganiseerd werd. Verschillende hokjes werden afgeschaft en de indiening van dossiers gebeurt vanaf de inwerkingtreding van dit decreet op basis van vijf functies en vijf hoofddisciplines. Belangrijk hierbij is dat dit in se leidde tot de afschaffing van 'sociaal-artistiek werk', althans wat betreft de naam en de aparte plaats die ze hadden gekregen binnen het Kunstendecreet. En dit was niet het enige wat er rond het Kunstendecreet te doen was het afgelopen jaar. De nieuwe subsidieperiode werkingssubsidies loopt van 2017 tot 2021. Dus moesten organisaties een nieuw dossier indienen. Een ideaal moment met andere woorden om de relatie praktijk-beleid in de sociaal-artistieke 'sector' te bestuderen.

In deze masterproef wordt afgetoetst hoe praktijken het kunst- en cultuurbeleid in de ruime zin ervaren. Werkt dit motiverend of remmend en welke invloeden hebben beide niveaus op elkaar? Dit werd afgetoetst bij vijftien verschillende organisaties die een onderlinge diversiteit kennen. Zo werden vier steunpunten bevraagd, vijf organisaties die binnen het Kunstendecreet werkingssubsidies hebben aangevraagd en uiteenlopende adviezen hebben gekregen, twee organisaties die binnen de projectsubsidies van het Kunstendecreet hebben ingediend, met eveneens een verschillende eindbeslissing en tot slot nog vier sociaal-artistieke organisaties die niet binnen het Kunstendecreet hebben ingediend.

Deze scriptie omvat vier grote delen: de situering, probleemstelling en methodologie, de literatuurstudie, de onderzoeksbevindingen en analyse en tot slot de conclusie.

In het eerste deel wordt het onderwerp van deze masterproef kort gesitueerd binnen de ruimere maatschappelijke context en wordt ook de sociale en wetenschappelijke relevantie kort toegelicht. Vanuit deze situering wordt de probleemstelling beargumenteerd. Tot slot zal

ook het methodologisch kader besproken worden waarbij er dieper wordt ingegaan op de onderzoekscontext, de keuze voor kwalitatief onderzoek, de dataverzameling, de data-analyse en de selectie van participanten.

Het tweede deel omvat de literatuurstudie, hierin zijn twee grote hoofdstukken te onderscheiden. In het eerste hoofdstuk wordt sociaal-artistisch werk uitgebreid besproken. Er wordt zowel ingegaan op de opgang en ontstaan van deze praktijken, over de werking vandaag en de spanningsvelden en uitdagingen die inherent deel uitmaken van dit werkveld. Tot slot wordt vanuit deze evoluties de eventuele keuze voor een andere overkoepelende term dan sociaal-artistisch werk besproken. Het tweede hoofdstuk gaat dieper in op de beleidskaders. Voor het Vlaamse cultuurbeleid geschetst wordt, wordt eerst gedefinieerd wat er onder cultuur verstaan wordt en kan worden verstaan. Het Vlaamse cultuurbeleid wordt besproken aan de hand van de huidige beleidsvisie op cultuur. Verder wordt ook het Vlaamse beleid ten aanzien van sociaal-artistische werkpraktijken gekaderd, met specifieke aandacht voor sociaal-artistisch werk binnen het Kunstendecreet. Als derde zullen ook de subsidiemogelijkheden binnen het Vlaamse cultuurbeleid worden besproken. Tot slot worden ook hier de spanningsvelden en uitdagingen gedefinieerd.

Binnen het derde deel, de analyse, worden de resultaten en onderzoeksbevindingen uitvoerig toegelicht. Vanuit de thematische analyse werden vijf grote thema's gedistilleerd. Dit vormen de vijf hoofdstukken waarin de belangrijkste factoren worden besproken die de relatie tussen de sociaal-artistische praktijken en het beleid beïnvloeden en bepalen.

Tot slot volgt deel vier, waarin de belangrijkste conclusies van dit onderzoek zullen worden toegelicht. Er zal ook aandacht zijn voor de beperkingen van dit onderzoek. Als laatste zullen mogelijke aanbevelingen voor verder onderzoek worden geformuleerd.

De tijdsspanne van deze masterproef bedraagt een periode van ruim negen maanden, lopende van november 2015 tot midden juli 2016. Vooral de maanden april-mei-juni-juli waren intens door het interviewen van de respondenten en de verwerking van deze resultaten. Doordat de respondenten bevroegd werden vóór de uiteindelijke beslissing van Sven Gatz over de structurele subsidies binnen het Kunstendecreet, zal in deel drie vooral ingegaan worden op hoe praktijken de hele aanvraagprocedure hebben ervaren. Beginnend in oktober 2015 met de deadline voor indienen van een dossier, tot en met de preadviezen (10 februari 2016) en de adviezen (27 april 2016). Er zal alsnog een korte duiding en kritische reflectie zijn over de uiteindelijke beslissingen met betrekking tot de werkingssubsidies (30 juni 2016), maar deze zal niet gestaafd kunnen worden aan de hand van de stem van de respondenten.

Deel 1: Situering, probleemstelling en methodologie

I. Situering

Een samenleving in transitie zorgt voor maatschappelijke uitdagingen...¹

We leven in tijden van grondige verbouwing van het samenleven. De samenleving verandert en de maatschappijvorm waarin we leven, de verzorgingsstaat, komt onder druk te staan door allerhande factoren en tendensen. Alle routines, alle praktijken, alle sectoren en alle vakgebieden worden in vraag gesteld, niets is nog vanzelfsprekend (Corijn, 2009). Dit heeft onder meer tot gevolg dat de verbondenheid verdwijnt, in de plaats komen vervreemding en individualisering. Maar samenleven en vooral samenwerken gebeurt net met anderen, via gedeelde inzichten. We moeten in deze samenleving blijvend op zoek gaan naar een nieuwe basis en nieuwe vormen van ontmoeting en gemeenschapsvorming (Caron, 2009; Corijn, 2009; Jans, 2009; Neyrinck, 2009; Trienekens & Hillaert, 2015).

Volgens Trienekens en Hillaert¹ (2015) zijn deze complexe maatschappelijke problemen en dilemma's geworteld in (minimum) twee diepere knopen: het krimpende democratische gesprek en het onvermogen om op een inclusieve manier te denken en te handelen (Jans, 2009; Trienekens & Hillaert, 2015; Vlaams Parlement, 2004). Ten eerste heeft dit tot gevolg dat de samenleving niet langer gezien wordt als een fundamenteel open en democratisch project zonder vaste uitkomst, waar iedereen aan kan meedenken. Ten tweede is ons idee over en onze omgang zelf met verschil en anders zijn cruciaal voor een gedeeld gesprek. Beleid en praktijk blijken echter heel wat moeite te hebben om complexere begrippen van verschil, anders zijn of identiteit ingang te doen vinden. Hierdoor verzandt men vaak in 'doelgroepdenken', waarbij er gefocust wordt op één specifieke identiteit, terwijl een persoon meerdere identiteiten kent (Neyrinck, 2009).

Er ontbreken dus duidelijk bruggen, terwijl meer betrokkenheid en verbondenheid noodzakelijk zijn om afzonderlijke werkelijkheden, eilanden en hokjes weer deelbaar en met elkaar verbonden te maken. Dat we een solidaire samenleving willen, lijkt een gedeelde doelstelling (Corijn, 2009). Om te komen tot een sterke solidaire maatschappij, met ruimte voor kritische dialoog en gedeelde kennisopbouw, zijn collectieve inspanningen nodig van mensen. Zowel praktijkwerkers als beleidsmakers zullen een inspanning moeten leveren.

¹ Deze paragraaf stoelt grotendeels op Triekens en Hillaert (2015), Kunst in transitie. Manifest voor participatieve kunstpraktijken. Brussel, België: Demos vzw & Cal-XL, tenzij anders aangegeven

Hier kunnen kunst en cultuur zeker en vast een plaats innemen en een rol spelen, dat betwist niemand. Een investering in cultuur is immers een investering in het versterken van de boven- én de onderbouw van de samenleving (Corijn, 2009; Trienekens & Hillaert, 2015). Maar hoe dat precies in zijn werk moet gaan, is onderwerp van discussie en onderzoek. In de kunstenwereld worden al enige tijd discussies over publieksbereik en publieksparticipatie, over diversiteit en doelgroepen, over toegankelijkheid en emancipatie, over stedelijkheid en sociale verantwoordelijkheid gevoerd (Braet, 2014; Corijn, 2009; Jans, 2009). Deze vragen en spanningen tonen dat er een veranderende verhouding is tussen kunst, cultuur en de samenleving. Er heerst enerzijds een hernieuwd geloof in de emanciperende kracht van cultuur en er zijn steeds meer geëngageerde kunstenaars (Caron, 2011; Jans, 2014). Anderzijds kampen de kunst- en cultuursector op dit moment zelf met de maatschappelijke veranderingen, zoals weinig aansluiting met de groeiende etnisch-culturele diversiteit in steden en krimpende overheidssteun (Corijn, 2009; Trienekens & Hillaert, 2015).

... hoe kunnen we deze uitdagingen beantwoorden?

Echter, sociaal-artistiek werk, participatieve kunstpraktijken, community art kan hier een belangrijke plaats innemen omdat binnen deze praktijken aandacht is voor de context, het artistieke, het inclusieve, het sociale, het participatieve en het transformatieve (Corijn, 2009; Trienekens & Hillaert, 2015). Zo kunnen betekenisvolle momenten ontstaan en kan er mogelijk een brug geslagen worden tussen systeem- en leefwereld, tussen dagelijkse praktijken en het beleidsniveau. Dit kan op zijn beurt tot gevolg hebben dat het beleid en overheid maatschappelijke uitdagingen anders gaat benaderen.

De hamvraag is dus niet of sociaal-artistieke kunstpraktijken een bijdrage kunnen leveren aan maatschappelijke uitdagingen, maar hoe en onder welke omstandigheden die bijdrage een verschil kan maken. Sociaal-artistiek werkpraktijken zijn immers fundamenteel democratisch en bouwen op een methodiek tegen het verschildenken omdat ze mensen aanspreken op hun kracht en hun gelijkwaardigheid. Door een gerichtheid op verbinden, tussen groepen en sectoren, tussen systeem- en leefwereld, bouwen deze organisaties of projecten aan bruggen en nieuwe perspectieven en kan dit een start zijn van een voortdurende dialoog (Trienekens & Hillaert, 2015).

Sociaal-artistiek werk, kunst en kunstenaars kunnen aldus een open dialoogruimte tot stand brengen (Jans, 2009; Trienekens & Hillaert, 2015). Dit is een enorme kracht. Andere sociale en politieke actoren hebben het immers soms zeer lastig om een open dialoogruimte te stimuleren of faciliteren. Het is echter niet omdat ze hiertoe de capaciteit en het vermogen hebben dat men dit ook steeds mag en kan verwachten. De vraag kan dan ook gesteld worden of het artistieke niet te ver wordt 'opgerekt' en de sociaal-artistieke praktijken niet worden

ingezet als een ‘cultureel schaamlapje’ voor de harde sociale afbraak van de welvaartstaat (Hillaert, 2015). Laten sociaal-artistieke praktijken zich hiervoor gebruiken of verzetten ze zich (Hillaert, 2015)? Kortom, hoe kunnen kunstenaars en kunstinstellingen zich vanuit die nieuwe behoeften en vragen herdefiniëren zonder geïnstrumentaliseerd te worden of zichzelf te instrumentalisieren? Hoe kunnen ze autonome kracht behouden en zich toch actief engageren in een snel veranderende samenleving (Jans, 2009)?

II. Relevantie

Binnen het bestek van deze masterproef wordt de focus gelegd op sociaal-artistiek werk als praktijkveld en het Vlaamse overheidsbeleid ten aanzien van dit werkveld. Een eerste reden om te kiezen voor sociaal-artistiek werk ligt in de ‘verandering’ van de sociaal-artistieke praktijk als een praktijk en werkveld op zich. In het najaar van 2015 werd er immers definitief een hervorming van het Kunstendecreet (dat sinds 2008 in voege is) ingevoerd, waarbij werd gekozen voor een ‘vereenvoudiging’ van de kunstensector: praktijken kunnen indienen op bepaalde functies en op bepaalde disciplines, maar *‘er wordt niet langer met vaste (sectorale) beoordelingscommissies gewerkt’* (Vlaamse overheid, 2016, p. 1). Dit betekent dat ‘sociaal-artistiek werk’ als term en sector niet meer bestaat of benoemd wordt in beleidsdocumenten. De invloed en gevolgen van deze wijzigingen op de sociaal-artistieke werkmethode en sociaal-artistieke praktijken en organisaties *an sich*, lijken me zeer relevant.

Niet alleen op inhoudelijk vlak worden sociaal-artistieke praktijken geconfronteerd met veel veranderingen, maar eveneens op financieel vlak. Donderdag 30 juni 2016 heeft de Vlaamse regering immers beslist over de vijfjarige werkingssubsidies² (2017-2021) voor zowel kunstorganisaties als voor de grote Vlaamse kunstinstellingen en de ondersteunende organisaties binnen de Kunsten (Vanhengel, 2016). Volgens Eva Vanhengel, woordvoester van minister Sven Gatz *‘kiest Gatz voor [een] sterkere kunstensector met minder organisaties’* (Vanhengel, 2016). Overleg Kunstorganisaties, de belangenbehartiger van de kunstensector, ziet het eerder als een besparingsactie en kopt *‘Vlaamse regering bespaart 9,3% op de kunstensector’* (oKo-opinie, 2016).

Jaarlijks wordt er bijna 84.763.400 euro vrijgemaakt voor kunstorganisaties, wat 3.157.481 euro meer is dan voorheen volgens Vanhengel (2016). Dit is echter een pak minder dan de geadviseerde bedragen voor de werkingssubsidies. Dat lag op 105.947.900 euro (oKo-opinie,

² **Art. 3. 11°** *Werkingssubsidie: een subsidie die toegekend wordt ter ondersteuning van de personeels- en werkingskosten voortvloeiend uit een structurele activiteit die een continu en permanent karakter vertoont en die de subsidiëring van een kern van personeelsleden, de jaarlijkse toekenning van een basistoelage voor de werking en een subsidiëring op grond van werkelijk gepresteerde activiteiten omvat (Vlaams Parlement, 2013).*

2016). Bovendien houdt deze mededeling van Vanhengel geen rekening met de evolutie in andere ondersteunende budgetten. Kunstenorganisaties zullen het gemiddeld met 30% minder moeten doen (oKo-opinie, 2016). In totaal zal er 153 miljoen euro worden vrijgemaakt. Dit is echter minder dan het gewenste totaal dat op verzoek van de sector werd gevraagd, namelijk (minimaal) 174 miljoen euro. Deze 174 miljoen omvat inclusief middelen voor de implementatie van nieuwe beleidsinstrumenten, de correcte transfer van de provinciale middelen en de tewerkstellingsondersteuning via gesco's en zou zorgen voor een status quo voor de sector. Bovendien omvat deze 174 miljoen slechts 0,455% van de totale Vlaamse begroting (oKo-opinie, 2016).

Niet alleen op financieel vlak is er bespaard, ook op vlak van het aantal kunstenorganisaties zijn er scherpe keuzes gemaakt. Minister Sven Gatz beseft dit zelf ook, maar vindt het verantwoord:

“Ik beseft dat er ook heel wat organisaties via het Kunstendecreet geen werkingmiddelen (meer) krijgen, maar in de huidige economische context elke organisatie een beetje geven, vond ik geen optie. Het komt bovendien het kunstenlandschap niet ten goede” (Vanhengel, 2016).

In concrete cijfers betekent dit dat er 207 organisaties structurele subsidies zullen krijgen. Het gaat om 188 organisaties die bij de adviezen in de categorieën 1 tot en met 7³ zitten. Zij hebben dus een artistiek ‘zeer goed’ of ‘goed’ advies gekregen. Van deze 188 organisaties zijn er 13 nieuwe instromende organisaties. Daarnaast zijn er nog 19 organisaties die opgepikt zijn uit de categorieën 8 tot en met 12 (artistiek ‘voldoende’ advies). Dit betekent echter dat er voor 95 organisaties die ook een werkingssubsidie hadden aangevraagd, geen budget meer is. Van deze 95 organisaties zijn er 51 die in 2015-2016 wél nog werkingssubsidies ontvingen (*Basistabel totaal overzicht organisaties*, 2016). Daarenboven zijn er 37 van deze 95 die een artistiek voldoende en gunstig advies⁴ hadden gekregen van de beoordelingscommissies, maar toch geen subsidies ontvangen, zonder een duidelijke reden (*Basistabel totaal overzicht organisaties*, 2016; oKo-opinie, 2016b; Vanhengel, 2016). Zo gaan *“jarenlange overheidsinvesteringen, zorgzaam bottom up opgebouwde vakkennis en expertise verloren”* (oKo-opinie, 2016b).

³ In totaal zijn er 25 categorieën, bepaald op basis van een artistiek en een zakelijk advies, met vijf niveaus (zeer goed – goed – voldoende – nipt onvoldoende – volstrekt onvoldoende)

⁴ Gunstig advies omvat de categorieën 1 tot en met 12, een ongunstig advies omvat de categorieën 13 tot en met 25.

Niet alleen de werkingssubsidies voor kunstorganisaties staan onder druk, ook de sociaal-artistieke projecten die projectsubsidies⁵ ontvingen binnen het Kunstendecreet zijn fel afgenomen. In het jaar 2013 werden er nog tien sociaal-artistieke projecten gesubsidieerd, in 2014 nam dit aantal af naar negen, in 2015 waren dit nog maar zes werkingen (Deceur, 2016; *Kunstendecreet, 2013a; Kunstendecreet, 2013b; Kunstendecreet, 2014a; Kunstendecreet, 2014b; Kunstendecreet, 2015*).

Tot slot blijft het belangrijk om geen overlapping te hebben met andere masterproeven en onderzoek. Vanuit een aantal thesissen en rapporten werden echter enkele aanbevelingen en suggesties geformuleerd voor vervolgonderzoek, waar mijn masterproef in ingeschreven kan worden:

“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 dichtknijpt” (Braet, 2014, p. 65).

“Een afrondende reflectie bij deze vergelijkende studie inzake beleidsdiscours rond de sociaal-artistieke praktijk houdt in dat de praktijk zich in de toekomst wellicht dient aan te passen aan het vernieuwde beleidskader van het Kunstendecreet. Het nieuwe Kunstendecreet als frame zal een veranderende taal om over sociaal-artistieke praktijken te schrijven en te spreken met zich mee brengen” (Lambrecht, 2014, p. 63).

III. Probleemstelling

Rekening houdend met de onder ‘relevantie’ geformuleerde bedenkingen, staat in mijn masterproef de vraag voorop in welke mate het beleid motiverend dan wel remmend werkt op de sociaal-artistieke praktijk, alsook wat de invloed van het beleid en praktijk op elkaar is of kan zijn. Kortom, hoe gaat de sociaal-artistieke praktijk om met het beleid en vice versa, hoe gaat het beleid om met de sociaal-artistieke praktijk?

Daarbij staan een aantal thema's centraal waaruit ook mijn onderzoeksvragen volgen. Zo wordt er gepolst naar de beleidsmatige opdeling van het werkveld, de subsidiëringmogelijkheden voor sociaal-artistieke organisaties, de participatiemogelijkheden van de praktijk aan het beleid, de invloed van maatschappelijke veranderingen zoals de besparingen, het managementdenken, de interculturalisering en het verdwijnen van het niveau

⁵ **Art. 3. 7° Projectsubsidie:** een subsidie die toegekend wordt ter ondersteuning van specifieke kosten voortvloeiend uit een activiteit die zowel qua opzet of doelstelling als in tijd kan worden afgebakend met een maximale looptijd van drie opeenvolgende jaren (Vlaams Parlement, 2013).

van de provincies. Tot slot wordt er ook gevraagd naar de recente vernieuwingen binnen de beleidskaders, zoals het nieuwe Kunstendecreet, het vernieuwen van het Cultureel Erfgoeddecreet en het Decreet betreffende het Sociaal-Cultureel Volwassenenwerk, kortom het nieuwe cultuurbeleid van minister Sven Gatz.

Door na te gaan waar het beleid kansen laat liggen of net kansen grijpt, wordt getracht concrete suggesties te formuleren met het oog op de beleidsdoelstellingen die hierop kunnen inspelen. Dit wordt enerzijds bevraagd bij meso-organisaties, kenniscentra of steunpunten: hoe speelt het beleid in op hun relatie ten aanzien van de sociaal-artistieke werkpraktijk? Zijn er hen opvallende zaken opgevallen binnen het werkveld, vanuit hun 'helikopterpositie'? Anderzijds worden ook gesprekken gevoerd met micro-organisaties, sociaal-artistieke werkpraktijken, om zo vanuit een dagelijks bottom-up perspectief een duidelijk en concreet beeld te krijgen van de relatie en spanningen tussen het 'gevoerde' beleid en de dagelijkse realiteit en praktijk.

IV. Methodologie

4.1 Onderzoekscontext

De focus wordt gelegd op de relatie en verhouding tussen sociaal-artistieke werkpraktijken en het beleid. Zowel deze werkpraktijken als het beleid moeten in hun ruimere context gezien worden.

Ten eerste valt sociaal-artistiek werk onder het Agentschap Kunsten en Erfgoed wat op zijn beurt deel uitmaakt van het Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media, beleidsdomein Cultuur, afdeling Kunsten, met Sven Gatz als minister voor de beleidsperiode 2014-2019.

Ten tweede kan gekeken worden naar de relevante beleidskaders in Vlaanderen voor dit werkveld. Een eerste en zeer belangrijk decreet is het Kunstendecreet van 2004 (in voege sinds 2006), vernieuwd in 2013 en ingevoerd vanaf het najaar van 2015. Ook het Participatiedecreet neemt een belangrijke positie in wat betreft de ondersteuning van kansengroepen voor cultuur, jeugd en sport. Daarnaast moeten ook andere decreten die onder het Departement Cultuur vallen, zoals het decreet houdende het Vlaams cultureel-erfgoedbeleid en het Decreet betreffende het sociaal-cultureel volwassenenwerk in acht genomen worden. Verder is ook nog de algemene en bredere beleidsvisie op cultuur en kunst van belang. Deze kan afgetoetst worden aan de hand van beleidsnota's cultuur, beleidsbrieven cultuur en de Strategische Visienota Kunsten van Sven Gatz (Gatz, 2015b).

Aan de hand van kwalitatieve onderzoeksmethoden wordt geprobeerd een beeld te krijgen op en inzichten te verwerven over de net vermelde thema's, voor zover deze relevant zijn voor de probleemstelling.

4.2 Kwalitatief onderzoek

De keuze voor kwalitatief onderzoek ligt voor de hand aangezien de nadruk gelegd wordt op het begrijpen, verkennen en inzichtelijk maken van mijn onderzoeksvraag. Dit gebeurt enerzijds via het analyseren van documenten, anderzijds door op een genuanceerde manier naar de opvattingen en visies van de betrokken praktijken te peilen (Baarda, De Goede & Teunissen, 2009; Gielis, 2007; Reulink & Lindeman, 2005).

Kwalitatief onderzoeksmethoden staan vaak meer ter discussie dan kwantitatieve methoden, maar het is meer dan 'niet kwantitatief onderzoek' (Flick, 2007). Het vormt een aanvulling op kwantitatieve onderzoeksmethoden. Er zijn immers vraagstukken die enkel via kwalitatieve manieren bestudeerd kunnen worden (Phillipsen & Vernooy-Dassen, 2009). Bij onderzoek naar de 'beleving' van mensen wordt immers gevraagd naar het geheel van gevoelens, waardering en ervaringen met betrekking tot een bepaalde situatie of gebeurtenis (Baarda et al., 2009; Eggermont 2003; Levering & Smeyers, 2003; Reulink & Lindeman, 2005). Kwalitatieve methoden zijn hiervoor het meest geëigend (Eggermont, 2003). Vanuit de probleemstelling en onderzoeksvragen zal kwalitatief onderzoek dan ook een veel grotere meerwaarde en diepgang kunnen bereiken dan mogelijk zou zijn met kwantitatieve onderzoeksmethoden.

Verder is het ook belangrijk om de thematiek vanuit de concrete, alledaagse omstandigheden te beschrijven en te interpreteren. Dit vormt een tweede reden om te kiezen voor kwalitatief onderzoek (Baarda et al., 2009; Reulink & Lindeman, 2005). Het onderzoeksonderwerp moet immers in een ruimere (beleids)context worden gezien die meerlagig, complex, veranderend en onoverzichtelijk is. Daaruit volgt een (noodzakelijke) afbakening en inperking van de bevraging en analyse om inzicht te krijgen in de processen, interacties en huidige veranderingen binnen de bestaande situaties, organisaties en praktijken en tegelijk een diep, breed gelaagd beeld te krijgen (Reulink & Lindeman, 2005).

Vanuit deze complexiteit en context- en tijdsgebonden specificiteit van de relatie tussen beleid en praktijk, kan het sociaal-artistiek werkveld als een 'case' worden gezien. Het is immers niet mijn bedoeling om een generaliseerbare waarheid na te streven (Baarda et al., 2009; Bogdan & Biklen, 1998; Braet, 2014). Om alsnog een goede 'afspiegeling' te krijgen van de situatie en wat er leeft binnen organisaties, worden alle participanten benaderd als volwaardige subjecten met een actieve expertise (Braet, 2014; Maso & Smaling, 2004; Van Hove & Claes, 2011).

4.3 Dataverzameling

Binnen het kwalitatief onderzoek zijn er veel verschillende dataverzamelmethode: participerende observatie, interview, minisessies, panelonderzoek, documentenanalyse,

groepsdiscussies, brainstormsessies of etnografisch onderzoek. Voor mijn eigen onderzoek zijn vooral documentanalyse en de interviewmethode relevant (Reulink & Lindeman, 2005).

Documentenanalyse

Binnen de documentenanalyse wordt voornamelijk gebruik gemaakt van openbare documenten zoals beleidsnota's en beleidsbrieven, visienota's, persartikels en internetsites. Verder werden zowel Nederlandstalige als Engelstalige boeken geraadpleegd alsook masterproeven over sociaal-artistieke werkpraktijken en/of het cultuurbeleid (Bogdan & Biklen, 1998; Patton, 2002; Reulink & Lindeman, 2005). Via de documentenanalyse wordt gepoogd een beschrijvend overzicht te geven en een breed kader te schetsen. Om een duidelijke analyse te kunnen maken, werden documenten van verschillende beleidsniveaus en uit verschillende tijdperiodes geraadpleegd, onder andere de beleidsnota's cultuur vanaf 1999 tot 2019. De huidige beleids- en praktijkaanpak kan immers pas ten volle begrepen worden als ook de historische evoluties en ontwikkelingen worden meegenomen. Tot slot worden ook verschillende contexten in rekening gebracht, waarbij de focus uiteraard blijft liggen op Vlaanderen. Deze contexten zijn relevant aangezien community arts een wereldwijd fenomeen is, waarbij de ontwikkeling in Vlaanderen ten dele beïnvloed is geweest door de ontwikkelingen in Groot-Brittannië.

Een voordelige eigenschap van documenten is dat gegevens in de regel sneller en goedkoper te verzamelen zijn dan via andere dataverzamelmethode. Zo zijn de beleidsnota's cultuur van de vorige vier legislaturen terug te vinden. Ook alle andere beleidsdocumenten, gaande van conceptnota's tot parlementaire vragen en de uiteindelijke decreten gratis te raadplegen via websites van de overheid. Daarnaast kunnen documenten meerdere malen bekeken worden, tegen het licht worden gehouden in vergelijking met andere documenten of gegevens en kunnen ze dus gemakkelijker voor een tweede en derde keer vanuit andere invalshoeken bevraagd en geïnterpreteerd worden (Reulink & Lindeman, 2005). Ook dit is zeer handig wanneer er enerzijds gekeken wordt naar de afstemming tussen het beleid – dat heel vaak in papieren dragers als decreten en visienota's wordt gegoten – en de hedendaagse praktijken die het beleid vanuit de realiteit ervaren.

Uiteraard zijn er ook nadelen en beperkingen verbonden aan documentenanalyse die zeker mee moeten worden genomen binnen het onderzoek. Een eerste nadeel vormt het feit dat documenten secundaire bronnen zijn, het zijn al interpretaties van een onderwerp binnen een bepaalde context. Een tweede nadeel is het gegeven dat de onderzoeker op zijn beurt (bepaalde delen van) een document zal interpreteren. Deze kunnen zo worden gebruikt of geformuleerd, zelfs uit de context worden getrokken, dat er nog maar weinig rechtgedaan

wordt aan het perspectief van de auteur. Het kan ook echter de andere kant op gaan, waarbij de onderzoeker volledig meegaat in één perspectief of visie en zo zijn eigen onderzoek rechtvaardigt zonder rekening te houden met andere mogelijke invalshoeken. Om beide valkuilen te vermijden, werden er bij de documentenanalyse zeer veel verschillende bronnen geraadpleegd en werd er letterlijk geciteerd om zaken te staven. Een vierde nadeel is dat ‘*officiële, objectieve, betrouwbare*’ (publieke) documenten nogal selectief worden geproduceerd, vooral door de zogenaamde bovenlagen van de samenleving, zoals geleerden en academici (Reulink & Lindeman, 2005). Om dit mogelijke nadeel op te vangen, wordt ook beroep gedaan op een tweede kwalitatieve onderzoeksmethode, de interviewmethode.

Interviewmethode

De interviewmethode is een tweede kwalitatieve onderzoeksmethode binnen dit onderzoek (Bogdan & Biklen, 1998; Reulink & Lindeman, 2005). Documentenanalyse wordt dus niet gezien als een dominante dataverzamelingsstrategie, maar wordt aangevuld met mondelinge bronnen. Zo wordt ernaar gestreefd de onderzoeksresultaten te verrijken en te nuanceren (Bogdan & Biklen, 1998; Grauwels, 2013; Reulink & Lindeman, 2005). Zoals ook Bogdan en Biklen (1998) het verwoorden: “*The interview is used to gather descriptive data in the subjects’ own words so that the researcher can develop insights on how subjects interpret some piece of the world*” (p. 94).

Er werd gekozen voor half-gestructureerde interviews met open vragen, waarbij de onderwerpen opgelijst staan in een bepaalde vraagvolgorde en vragenderwijs werden geïntroduceerd (Baarda et al., 2009; Reulink & Lindeman, 2005). Aan de hand van een interviewleidraad werden aldus open vragen gesteld om zo de mogelijkheid tot een uitgebreid en gedetailleerd antwoord te vergroten (Patton, 2002). Open vragen bieden ook het voordeel dat de participanten hun eigen visie en betekenisverlening vrij kunnen vertellen. Het interview wordt dus voornamelijk gestuurd door de antwoorden van de geïnterviewde(n), waar de onderzoeker op zijn beurt flexibel op kan inspelen (Braet, 2014; Howitt, 2011a).

De interviewleidraad voor de sociaal-artistische praktijken op microniveau bestond uit dertien hoofdvragen met elk een aantal bijvragen, voor de meso-organisaties waren zeven hoofdvragen opgesteld (zie bijlage 1). Wanneer gewenst, kon de geïnterviewde de vragenlijst op voorhand doorgestuurd krijgen, zodat hij/zij een idee had van de onderwerpen die konden worden aangehaald. Voor de start van het gesprek werd er ook steeds een informed consent mondeling toegelicht. Aan alle participanten zal ook na het afronden van dit onderzoek een elektronisch exemplaar van deze masterproef worden bezorgd.

Kwalitatieve interviews hebben als voordeel dat zaken die niet observeerbaar zijn, zoals gedachten, gevoelens, intenties en meningen, toch zichtbaar en in beeld gebracht kunnen worden (Howitt, 2011a; Patton, 2002).

Hierbij moet echter steeds in rekening worden gebracht dat het over een momentopname gaat, die binnen een bepaalde context en ruimte geplaatst moet worden. Bovendien is de kwaliteit van de informatie ook grotendeels afhankelijk van de interviewer zelf. Als onderzoeker heeft men zelf ook een grote betrokkenheid (Howitt, 2011a; Levering & Smeyers, 2003; Patton, 2002). Een onderzoeker is immers altijd deel van het onderzoek is en de betekenisgeving van de onderzoeker vormt een constructie en interpretatie van de realiteit vormt (Howitt, 2011c). De onderzoeker moet zich hier steeds van bewust zijn dat hij zowel voor het interview, door het bepalen van de vragen en het selecteren van de participanten, als tijdens het interviewproces en evenals bij het analyseren van interviewdata een bepalende rol speelt (Howitt, 2011a; Levering & Smeyers, 2003; Patton, 2002).

4.4 Data-analyse

Transcriptie

Na het afnemen van een interview, werd dit zo snel mogelijk getranscribeerd om *“to lose touch with the content of the data”* (Bogdan & Biklen, 1998, p. 170) te vermijden. De periode achter het interview is immers cruciaal voor de validiteit van het onderzoek (Patton, 2002). Direct na het interview is het belangrijk om de details van de setting en de observaties tijdens het interview te noteren (Patton, 2002), zoals non-verbale signalen, toonhoogte, volume en tempo (Howitt, 2011b).

Transcriptie is het proces van het omzetten van geluidopnames in geschreven tekst voordat de verdere analyse van de data kan plaatsvinden (Howitt, 2011b). Dit is een tijdrovend proces en vanuit de doelstellingen van mijn masterproef werd er gekozen voor ‘orthografische transcriptie’, waarbij er enkel gefocust wordt op de woorden die worden gezegd. De interviews werden woord voor woord en letterlijk getranscribeerd. De focus op *wat* gezegd wordt, eerder dan op *hoe* het gezegd wordt, zorgt uiteraard voor een verlies van een deel van de informatie, maar het gebruik van het Jefferson transcriptie systeem valt buiten het bestek van deze masterproef (Howitt, 2011b).

Thematische analyse

Na de transcriptiefase werden de data geanalyseerd en geïnterpreteerd aan de hand van thematische analyse (Howitt, 2011c; Patton, 2002). Thematische analyse is een methode om uit complexe kwalitatieve, tekstuele data een aantal grote, overkoepelende thema's te halen, door op zoek te gaan naar patronen, kernzaken... (Howitt, 2011c). Hierbij werd gewerkt volgens het stappenplan van Braun en Clarke (2006), waarbij de analyse wordt onderverdeeld

in zes stappen. Deze stappen of fases zijn echter niet volledig gescheiden van elkaar, waardoor er in meer of mindere mate overlap tussen de stappen mogelijk is (Howitt, 2011c). Een eerste stap is data familiarisatie, waarbij de onderzoeker zeer vertrouwd raakt met de data. Een volgende stap is het genereren van initiële codes waarbij data lijn per lijn gecodeerd worden. Bij deze tweede stap werd gebruik gemaakt van nVivo 11, een softwarepakket bedoeld voor kwalitatieve analyse van voornamelijk tekstuele informatie. Dit was dus een uitstekend middel in het kader van deze scriptie. Via het programma was het mogelijk de transcripties te analyseren, via codes te classificeren en te ordenen. In een derde stap werd gezocht naar thema's op basis van de initiële codes, vervolgens werden deze thema's vergeleken met de originele data en als vijfde stap werden de thema's benoemd en gedefinieerd. Een laatste en zesde stap was het uitschrijven van de resultaten en onderzoeksbevindingen.

Gedurende het hele analyseproces boden de literatuurstudie, de documentenanalyse en de onderzoeksvragen een kader om naar terug te koppelen en om de codes en thema's aan af te toetsen (Braet, 2014).

4.5 Selectie van participanten

Om een breed beeld te kunnen schetsen van de mogelijke invloed van het beleid op de praktijk en vice versa, werd er eerst contact opgenomen met een aantal organisaties op het mesoniveau. Steunpunten en kenniscentra nemen een intermediaire positie in tussen het beleid en het werkveld en hun visie en standpunt over bijvoorbeeld de mogelijke connecties of de potentiële meerwaarde van deze connecties, kunnen relevante inzichten bieden. Een eerste belangrijke organisatie is Dēmos, die ook heel direct op mogelijke spanningsvelden of bruggen zit tussen sociaal-artistieke praktijken en (cultuur)beleid. Een tweede belangrijke organisatie is Kunstenpunt, het nieuwe steunpunt voor de sector Kunsten in het algemeen. Daarnaast werd er ook contact opgenomen met FARO, het steunpunt voor cultureel erfgoed en Socius, het steunpunt voor sociaal-cultureel volwassenenwerk. Hoewel deze twee laatste organisaties zelf of de praktijken en instellingen die ze ondersteunen niet rechtstreeks onder het Kunstendecreet opereren, zijn er wel raakvlakken met het sociaal-artistieke werk.

Daarnaast zijn, uiteraard, de sociaal-artistieke organisaties zelf van groot belang. Sowieso moest er een selectie gemaakt worden aangezien alle sociaal-artistieke organisaties – er zijn 38 'gekende werkingen' – bevragen buiten het bestek van deze masterproef valt. Een goede selectie maken is echter geen sinecure aangezien de diversiteit en het verschil tussen praktijken even groot is als het werkveld zelf. Sociaal-artistieke organisaties kunnen verschillen volgens ontstaanscontext (welzijn, kunsten, individuele kunstenaars), volgens gerichtheid (categoriaal, wijkgericht, anti-categoriaal), volgens discipline (theater, dans, beeldend, muziek,

mixed media, interdisciplinair), volgens beleidsondersteuning (structureel erkend, projectmatig gesteund of zonder overheidssteun), volgens locatie, volgens hun ontstaan...

Vanuit de insteek dat de relatie tussen praktijk en beleid wordt bevraagd, wordt een selectie gemaakt van drie 'types' organisaties. Een eerste opdeling werd gemaakt tussen sociaal-artistieke organisaties die bij de laatste subsidieronde wel of geen subsidies hebben aangevraagd binnen het Kunstendecreet. In de organisaties die subsidies hebben aangevraagd werd dan nog een onderscheid gemaakt tussen organisaties die structurele werkingssubsidies, dan wel projectsubsidies hebben aangevraagd. Zo werden er in totaal elf sociaal-artistieke praktijken bevraagd: vijf organisaties die werkingssubsidies hebben aangevraagd, twee organisaties die projectsubsidies hebben aangevraagd en vier sociaal-artistieke organisaties die geen subsidieaanvraag binnen het Kunstendecreet hebben ingediend. Bij de praktijken binnen het Kunstendecreet werd daarenboven ook rekening gehouden met de preadviezen (februari 2016) en adviezen (april 2016) (www.kunstenenerfgoed.be). Zo wordt er gepoogd een gevarieerd beeld te krijgen op de relatie beleid-praktijk. In bijlage 2 is alsnog een schematisch overzicht te vinden van de selectie van participanten.

Sandra Trienekens is sociaal geografe (master) en cultuursociologe (PhD) werkt voor het Nederlandse onderzoeksbureau Urban Paradoxes rond burgerschap, culturele diversiteit en community arts. Wouter Hillaert is een freelance podiumcriticus voor *De Standaard*, coördinator van het cultuurtijdschrift *rekto:verso* en stond ook mee aan de basis van de burgerbeweging *Hart boven hard*. Samen schreven zij in opdracht van Dēmos vzw en CAL-XL een *Manifest voor Participatieve Kunstpraktijken* vanuit de vraag hoe je het gesprek over de kracht van participatieve kunstpraktijken kan voeren, hoe je tot een gemeenschappelijke taal tussen kunstenaars, sociale organisaties, beleidsmakers en opdrachtgevers kan komen in de samenleving in transitie.

Deel 2: Literatuurstudie

Hoofdstuk 1: Sociaal-artistiek werk

Sociaal-artistiek werk lijkt een vrij jonge discipline en jong werkveld, in Vlaanderen is het immers pas vanaf 2000 reglementair en vanaf 2006 decretaal vastgelegd (Braet, 2014; Grauwels, 2013). De geschiedenis van een sociaal-artistieke methodiek gaat evenwel verder terug dan dit beleidsmatig kader en legde in Vlaanderen al een opmerkelijke weg af (Bilcke, 2009; Braet, 2014; Grauwels, 2013). Dit hoofdstuk begint met een schets over de opgang van sociaal-artistieke praktijken, in de wereld en in Vlaanderen. Vervolgens wordt de sociaal-artistieke sector vandaag in Vlaanderen besproken, de uitgangspunten en algemene doelstellingen. Als derde worden bestaande spanningsvelden in het veld geduid en de daaraan gekoppelde uitdagingen. Tot slot wordt vanuit deze evoluties de eventuele keuze voor een andere overkoepelende term dan sociaal-artistiek werk besproken.

I. Opgang van sociaal-artistieke werkpraktijken

1.1 Community art(s)

Ten eerste kan worden opgemerkt dat een “*engagement nooit weggeweest is uit de kunst en misschien de kunst zonder engagement ook wel onmogelijk is*” (Trienekens, 2006, p. 6). In de geschiedenis zijn er vele voorbeelden te vinden van kunstzinnig engagement, waarbij het sociaal-artistieke ‘genre’ terug te brengen is tot de jaren ’20 en ’30 (Deceur, Roets & Bouverne-De Bie, 2015). Daarin werden bijvoorbeeld maatschappelijke (wan)toestanden aan de orde gesteld, zoals ook het episch theater van Bertolt Brecht, waarin hij het publiek aan het denken wou zetten en de grens wou aftasten tussen publiek en speler, tussen deelnemer en doener (Tindemans, 2009).

Er ontstonden verschillende community arts projecten over de hele wereld, met telkens andere invullingen, vanuit verschillende achterliggende perspectieven, domeinen en wetenschappelijke denkkaders. Zo was *Use or Ornament*, de studie uit 1997 van de Britse onderzoeker Matarasso zeer toonaangevend (De bisschop, 2008 in Braet, 2014; Matarasso, 1997; van Erven, 2001). In de jaren ’90 werd de lijn doorgetrokken via de relationele esthetiek van Bourriard (Trienekens & Postma, 2010) en de ontmoetingskunst van Hagoort tot en met vandaag, naar de kunstpraktijken die nu gemeenschapskunst, community arts, sociaal-artistiek werk of participatieve kunstpraktijken worden genoemd (Trienekens, 2006).

De benaming, betekenis en invulling die aan geëngageerde kunst wordt gegeven, is uiteraard ook plaatsgebonden (Trienekens, 2006). In Vlaanderen wordt het benoemd als sociaal-artistisch werk, sociaal-artistische praktijken, maar ook participatieve kunstpraktijken of 'kunstenplek voor co-creatie, ambacht en diversiteit' zijn termen die in omloop zijn. In se gaat het om hetzelfde soort kunstpraktijken als de '*community arts*', '*socially engaged art*' of '*arts et action sociale*' respectievelijk uit Angelsaksische landen en Frankrijk (Hillaert, 2015; van Looveren, 2010). Uiteraard verschillen niet enkel de benamingen, ook de ontstaansgrond van sociaal-artistische praktijken in bijvoorbeeld Vlaanderen verschilt grondig van de (vaak veel oudere) tradities van 'community arts' in vele landen (Hillaert, 2015; Trienekens 2006). Zo kende en kent men in Engeland een lange traditie die vanuit de praktijk werden geïnitieerd door een beweging van kunstenaars en politieke activisten (Bilcke, 2009; Hillaert, 2015; Trienekens, 2006). Angelsaksische kunstenaars zoals Peter Sellars of groepen als Forced Entertainment en Wooster Group zetten enerzijds onze (Vlaamse) artistieke modellen onder druk, anderzijds inspireerden ze ook praktijken in Vlaanderen.

De mate waarin het sociale engagement naar voren kwam en de vorm die het aannam, verschilt echter nogal doorheen de tijd (Trienekens, 2006). In de jaren '60 en '70 was er een golf van vormingskunst met sociale sculptuur en sterk politiek getint theater. In Vlaanderen kenden we in de jaren '70 bijvoorbeeld het politieke vormingstheater met collectieven als de Internationale Nieuwe Scène, Het Trojaanse Paard, Vuile Mong en de Vieze Gasten, Dario Fo... (Bilcke, 2009; Braet, 2014; Hillaert, 2009; van Erven, 2010). Vanuit verschillende hoeken kwam er immers kritiek op het ondemocratische karakter van het bestaande kunstbeleid en 'kunst voor de kunst'-idee (Braet, 2014). Er werden vragen gesteld bij de rol van kunst, voor wie de kunst bestemd was en door wie die kunst gemaakt werd. Zo werd er plaats gemaakt voor samenwerking, sociale relevantie en het belang van proces en context omdat men geloofde dat de kunst een gemeenschapsvormende rol kan opnemen (Braet, 2014). Als tegenreactie hierop werd kunst terug meer op zichzelf gericht en evolueerde zo in de jaren '80 de kunstcreatie (ook in Vlaanderen) opnieuw weg van het maatschappelijke en politieke debat (Bilcke, 2009; Hillaert, 2009). Echter, eind jaren '80, begin jaren '90 stelden een aantal gebeurtenissen en tendensen de verhouding weer op de proef en worden de wortels van de sociaal-artistische praktijk in Vlaanderen definitief geplant (Bilcke, 2009; Corijn, 2009).

1.2 Ontstaan van sociaal-artistische praktijken in Vlaanderen

Jaren 1989-1991: de eerste verkiezingsoverwinningen van het Vlaams Blok zijn een feit en zorgen voor een schok, zowel in de 'civil society' als binnen het cultuurveld (Debruyne & Oosterlinck, 2012; Hillaert, 2015; Leye, 2012). Deze 'Zwarte Zondagen', waarbij rechtse

(politieke) bewegingen meer aanhang en succes verwierven, vooral in grote steden, in achtergestelde wijken en bij kansarme bevolkingsgroepen, schudden Vlaanderen wakker. Dit zorgde voor een kantelmoment voor iedereen, waarbij ook kunstenaars op hun ‘verantwoordelijkheid’ werden bevroegd (Bilcke, 2009; Hillaert, 2015; Leye, 2012). Deze opmars wordt geduid als een uiting van ongenoegen over armoede en onleefbaarheid in die ondergewaardeerde stadsdelen en vanaf 1990 worden beleidsinzetten rond kansarmoedebestrijding dan ook meer gestroomlijnd (Leye, 2012). Het Vlaams Fonds voor Integratie van Kansarmen (VFIK) kijkt vooral naar de welzijnssector om zijn deskundigheid in te zetten voor integratie en tegen sociale uitsluiting. Tegelijk is er een groeiende aandacht binnen het cultuurbeleid voor kansarmoedebestrijding in Vlaanderen (Leye, 2012). Maar door de positie van beginnende projecten – op de breuklijn tussen het sociale en het artistieke – bestonden er in deze beginjaren geen mogelijkheden om in het reguliere welzijns- of cultuurbeleid ondersteuning te vinden (Van Looveren, 2010).

In deze context moet de opgang van sociaal-artistieke praktijken gezien worden. Algemeen startpunt en inspiratiebron voor deze beleidsaandacht in Vlaanderen is in grote mate bepaald door het Algemeen Verslag over de Armoede uit 1994 (Bilcke, 2009; Braet, 2014; Deceur, Roets & Bouverne-De Bie, 2015; Leye, 2012). Dit rapport stelt dat *“cultuur geen luxe is, het behoort wezenlijk tot het menselijk leven. De culturele armoede is wellicht de zwaarste vorm van uitsluiting”* (AVA, 1994, p. 285; Braet, 2014; Leye, 2012; Van den Bergh, 2012). Cultuur wordt dan ook als een fundamenteel grondrecht voor iedereen naar voren geschoven, omdat het *“recht op cultuur aan elke mens de garantie wil bieden zich volledig te kunnen ontplooien”* (AVA, 1994, p. 285) en zodus een hefboom tegen armoede en situaties van maatschappelijke uitsluiting kan vormen (AVA, 1994; Leye, 2012; Van den Bergh, 2012; Van Looveren, 2010).

Het Armoedeverslag zette heel wat in beweging (Leye, 2012). Zo lanceerde in datzelfde jaar onder andere de Koning Boudewijnstichting in samenwerking met Kunst en Democratie de landelijke campagne ART 23*, verwijzend naar het Belgische grondwetartikel dat het recht op culturele en maatschappelijke ontplooiing garandeert (AVA, 1994; Braet, 2014; Leye, 2012). Ze ondersteunden tal van projecten die de artistieke dimensie koppelden aan een proces van sociale integratie, maatschappelijke participatie en emancipatie (Hillaert, 2015; Lambrechts, 2009; Leye, 2012; Van Looveren, 2010).

Tussen 1999 en 2009 zal de sociaal-artistieke praktijk in het Vlaamse beleid ingevoerd, verstevigd en verankerd worden met het *‘experimenteel reglement voor de financiële ondersteuning van sociaal-artistieke projecten’* in 2000 en het opnemen van sociaal-artistieke werkingen als transversale werkvorm en aparte discipline binnen het Kunstendecreet in 2006 (Leye, 2010; Van Looveren, 2010). Ondertussen werd het Kunstendecreet vernieuwd in 2013-

2014 en ingevoerd vanaf 2016 en zijn er nieuwe uitdagingen voor het hele kunst- en cultuurveld, onder invloed van maatschappelijke en politieke veranderingen. Dit wordt verder besproken in hoofdstuk 2 van dit tweede deel.

II. Sociaal artistiek werk vandaag de dag

2.1 Sociaal-artistiek werk als meervoudig en complex begrip

Er bestaan vandaag zeer veel omschrijvingen en definities over wat 'sociaal-artistiek' nu net inhoudt, betekent en tot doel heeft, zo geven Van den Bergh (2012), Bilcke (2009), Knops (2009), van Erven (2010), Twaalfhoven (2010) en de Beoordelingscommissie sociaal-artistiek werk (2014) elk al een andere omschrijving van deze praktijken. Er kan dus gezegd worden dat sociaal-artistiek werk is verworden tot een containerbegrip, het wordt heel uiteenlopend geïnterpreteerd, gedefinieerd en gebruikt. Deze brede opvattingen over sociaal-artistiek werk kennen verschillende gronden (Lambrechts, 2009). Ten eerste blijft het werk evolueren, wat een noodzaak is om aan de snelle maatschappelijke veranderingen tegemoet te komen. Maar dit zorgt voor een zeker 'mismatch' tussen praktijk en beleid, waarbij het beleid altijd een stap 'achter' staat en de praktijk vaak een of meerdere stappen voorop.

Ten tweede is het praktijkveld gewoon heel divers, sociaal-artistieke projecten kunnen voor elke problematiek en dus ook iedere doelstelling ingezet worden (Samenlevingsopbouw Antwerpen stad, n.d.), waardoor de praktijk zich even divers toont als er gezelschappen en zelfs projecten zijn (Hillaert, 2015; Van Steen, 2014). Er is een diversiteit aan ontstaansgronden, aan werkwijzen en methoden, aan klemtonen en uitgangspunten (De bisschop, 2009). Er wordt immers gewerkt in en vanuit diverse contexten en er wordt gewerkt met diverse deelnemers. Ook wanneer er gekeken wordt naar het 'waarom', valt op dat er vanuit diverse motivaties en/of agenda's gewerkt wordt. Tot slot zijn er ook diverse niveaus van participatie en/of emancipatie waarop wordt ingezet (Van den Bergh, 2015).

2.2 Uitgangspunten

Door het meervoudige en performatieve karakter van sociaal-artistieke praktijken is het dus geen sinecure om een eensluidende definitie te geven (Van Steen, 2014). In het algemeen kan gesteld worden dat een sociaal-artistieke praktijk of project vier constanten, vier 'krachten' bundelt, namelijk verbinden, vernieuwen, verbeelden en versterken (Braet, 2014; Van den Bergh, 2012).

Ten eerste gaat het over een **verbindende kracht**: er worden bruggen gebouwd, er worden relaties aangegaan met anderen, zowel (sectoroverschrijdende) samenwerkingen, als relaties tussen en in gemeenschappen en publieken (Beoordelingscommissie sociaal-artistiek werk,

2014; Van den Bergh, 2012; Van Steen, 2014). Naast een contextuele gebondenheid, gaat het over een combineren van het sociale en het artistieke, over het vormen van een raakvlak tussen cultuur en welzijn. Er wordt verbinding gelegd tussen het stem geven aan de 'stemlozen' en een artistieke regie, tussen proces en product (Braet, 2014; Hillaert, 2015; Van den Bergh, 2012). Vanuit een publieksverdiepend aspect is er aandacht voor interactie met het publiek waardoor kunst mensen met elkaar kan verbinden, waarin ze proberen het wij-zij denken te doorbreken (Van den Bergh, 2012).

Sterk samenhangend met de verbindende functie is het **vernieuwende aspect** van sociaal-artistiek werk *an sich*. Vanuit een complexe verknoping over de betekenis van kunst in een (sociale) context én hoe kunst in die context een andere blik binnen kan brengen, kan iets vernieuwend ontstaan (Beoordelingscommissie sociaal-artistiek werk, 2014; Hillaert 2012a). De creatie van een artistiek product maakt hoorbaar en zichtbaar wat anders onopgemerkt blijft. Zo bevat sociaal-artistiek werk een kritische reflectie en geeft het aanleiding geeft tot nieuwe (handelings-) perspectieven (Deceur, Roets & Bouverne-De Bie, 2015; Hillaert, 2009; Debruyne & Oosterlinck, 2012).

Vertrekkend vanuit een bepaald mens- en maatschappijbeeld kaarten sociaal-artistieke organisaties niet enkel bestaande maatschappelijke kaders aan en stellen ze deze in vraag, maar geven ze ook een aanzet tot maatschappelijke innovatie (Twaalfhoven, 2010; Van Steen, 2014; Van den Bergh, 2012). Vernieuwing maakt inherent deel uit van de kunst, maar in het sociaal-artistieke wordt de vernieuwende en ontwrichtende dimensie gecombineerd met de verbindende kracht en dit kan het publieke debat stimuleren rond actuele thema's (Trienekens & Postma, 2010; Twaalfhoven, 2010; Van den Bergh, 2012).

Als derde kennen sociaal-artistieke praktijk een **verbeeldende kracht**, wat een artistiek werk mogelijk maakt (Van den Bergh, 2012; Van Steen, 2014). Het proces van verbeelden gaat terug tot de essentie van cultuur, daarin verschillen sociaal-artistieke praktijken niet van andere kunst- of cultuurproducties (Van den Bergh, 2012). Sociaal-artistiek werk prikkelt de verbeelding van de deelnemers. Vaak worden deze mensen niet aangesproken op hun verbeelding, maar het sociaal-artistiek werk vertaalt en vertelt de verhalen van deze mensen die in de samenleving te weinig gehoord worden (Van den Bergh, 2012). Door een continue dialoog en door het gelijkwaardig verbinden van de verbeelding van de deelnemers met het artistieke wordt doorgedreven participatief gewerkt (De Bruyne & Gielen, 2011; Van den Bergh, 2012; Van Steen, 2014).

Tot slot kent sociaal-artistiek werk ook een **versterkende kracht**. Er is plaats voor samenwerking, ontmoeting, contact en uitwisseling in een open, respectvolle en inclusieve ruimte of groep. Sociaal-artistieke praktijken kunnen op deze manier bijdragen aan het

vergroten van zelfvertrouwen, de mogelijkheden tot zelfexpressie en de ontwikkeling van sociale en communicatieve vaardigheden (Braet, 2014; Matarasso, 1997; Twaalfhoven, 2010; Van den Bergh, 2012; Van Steen, 2014). In sociaal-artistieke praktijken wordt kunst gezien als een goede manier om de sociale cohesie te stimuleren, tussen verschillende groepen of binnen een buurt of wijk (Schuring, 2006; Twaalfhoven, 2010). De meerwaarde van het artistieke ligt immers in de vrijheid die het creëert omdat het niet dwingt, niet problematiseert, niets oplegt en niet oordeelt over mensen. Het artistieke creëert wel een ruimte waarin alles kan en niets moet en gaat uit van de kracht en potenties die in elk individu aanwezig zijn (Twaalfhoven, 2010).

Trienekens (2006, p. 46) vat dit mooi samen:

“Geëngageerde kunstenaars draaien de wereld niet hun rug toe, maar zoeken de wereld actief op met al zijn problemen en oneffenheden en zien schoonheid in het alledaagse en onvolmaakte. Ze zien de kracht en creativiteit van mensen en hoe zij een potentiële bijdrage aan de (lokale) maatschappij kunnen leveren. Tegelijkertijd nemen ze gelijkwaardigheid als uitgangspunt voor de interacties tussen maker en publiek. Hierdoor wordt ook de meerstemmigheid tot uitdrukking gebracht: het loslaten van het denken in maatschappelijke en culturele achterstand en het geloof dat er een dominante cultuur is waar iedereen aan mee moet doen.”

III. Spanningsvelden en uitdagingen

Er zijn ook een aantal spanningsvelden die de praktijk onder druk zetten en zorgen voor uitdagingen.

3.1 Spanningsvelden

Een eerste spanningsveld werd al eerder gedeut, namelijk de valkuil ‘het te gaan hebben’ over de vraag ‘**waarom sociaal-artistiek eigenlijk sociaal artistiek heet**’ (de Boer, 2010). Zoals al gezegd is de term sociaal-artistiek werk immers geworden tot een containerbegrip (Kerremans & Janssens, 2009; Twaalfhoven, 2010). Dat werkingen elk hun eigen invulling geven aan deze methodiek zorgt voor een grote bron van rijkdom (Debruyne & Oosterlinck, 2012; Kerremans & Janssens, 2009), maar doordat er verschillende belangen, uitgangspunten en agenda’s heersen zorgt dit ook af en toe voor spanningen en botsingen. Zoals de vraag over wat sociaal-artistiek werk is of zou moeten zijn en wie er het meeste belang bij heeft, of wie er eigenlijk centraal staat (Sternheim, 2010). De term kent eveneens een connotatie en ondertoon ten opzichte van het reguliere kunstenveld. Dit heeft tot gevolg dat sociaal-artistieke praktijken vaak als een klein broertje van de reguliere kunsten worden beschouwd, als

'*tweedrangskunst*', waardoor ze niet steeds ten volle serieus worden genomen door het globale kunstenveld (Debruyne & Oosterlinck, 2012; Hillaert, 2015; Leye, 2012; Kerremans, 2009a; Trienekens, 2006). Sommigen ervaren de term dan ook als een beperking die de ontwikkeling van sociaal-artistieke praktijken tegen gaat (Schaap, 2010).

Naast dit hele debat over de term sociaal-artistiek werk, is er ook nog steeds de spanning tussen **het sociale én het artistieke van sociaal-artistiek**. Deze ligt in het behouden en bewaken van een evenwicht tussen het sociale en artistieke aspect (Braet, 2014; Hillaert, 2015; Twaalfhoven, 2010). De balans slaat wel eens door naar een van beide kenmerken. Sinds de opname van sociaal-artistiek werk in het Kunstendecreet wordt er steeds meer en meer gekeken naar sociaal-artistiek werk binnen de kunst- en cultuurbeleidskaders (Hillaert, 2012a). Maar deze praktijken en projecten mogen niet opgesloten raken in de kunstensector (De bisschop, in Hillaert 2012a). Het houdt immers het risico in dat er een nieuw 'braakland' ontstaat (Leye, 2012 in Hillaert). Ook Hillaert (2015) bevestigt dat er tussen het veld en het beleid al lang fors gedebatteerd wordt over de relatieve verhouding tussen het sociale en het artistieke, waarbij de vraag gesteld kan worden of die artistieke nadruk nog voldoende ruimte biedt voor meer laagdrempelige en vooral procesgerichte projecten met echt kwetsbare mensen. Dit of-of debat zet de kracht van sociaal-artistiek werk onder druk. Het zet de kracht van het verbindende en de rol als bruggenbouwer, het zien van sociaal-artistiek werk als "*een brede waaier aan mogelijke projecten op een continuüm tussen het sociale en het artistieke*" (Van Looveren, 2010, p. 43).

Het spanningsveld en het debat over het sociale én het artistieke vloeit voort uit een ander spanningsveld: **intersectoraal werken** is (nog steeds) niet evident op Vlaams niveau. Er is meer nood aan onder andere een duidelijke visie over de verbinding van de sociaal-artistieke praktijk met bijvoorbeeld kunsteducatie, sociaal-cultureel werk, sociale economie... (Debruyne & Oosterlinck, 2012; Hillaert, 2012a; Hillaert, 2012b). Er is immers zoveel meer mogelijk als men bereid is het denken in hokjes als onderwijs, welzijn, entertainment en kunst los te laten (Trienekens, 2006; Twaalfhoven, 2012).

Het vierde spanningsveld is nauw verbonden aan dit hokjesdenken: binnen het **vorige Kunstendecreet** werd immers een **apart 'hokje' gecreëerd** voor sociaal-artistiek werk als kunstdiscipline met een zekere eigenheid en specificiteit. Enerzijds heeft deze decretale erkenning gezorgd voor een verankering en een grotere kans op meerjarige subsidies en grotere 'bestaanszekerheid'. Anderzijds komt aldus – door de positionering binnen de kunsten – het sociale aspect onder druk te staan (Debruyne & Oosterlinck, 2012; Hillaert, 2015; Leye, 2012; Schaap, 2010; Trienekens, 2006). Het Kunstendecreet creëert, zoals elk beleidskader, een bepaalde realiteit. Sommige organisaties zullen zich eerder conformeren aan de

voorgeschreven eisen, anderen zullen ervoor kiezen om niet binnen dergelijk kader te werken en zo uit het zicht 'verdwijnen' (De bisschop, 2009; Hillaert, 2012a).

Zoals eerder aangehaald bij de uitgangspunten spelen sociaal-artistieke praktijken in op de kloof tussen individu en de samenleving. Daarbij kunnen sociaal-artistieke praktijken gezien worden als een 'democratische arena' waarin ze proberen het wij-zij denken te doorbreken (Schuring, 2006; Twaalfhoven, 2010; Van den Bergh, 2012). Nauw verbonden met deze kracht is een ander spanningsveld tussen het ondersteunen van praktijken enerzijds en het **instrumentaliseren** van diezelfde praktijken door beleid anderzijds (De bisschop, in Hillaert 2012a; Trienekens, 2006; Van den Bergh, 2012). Zoals Paul Bottelberghs het mooi verwoordt:

“Je kunt bewoners niet eerst een stem geven en dan terugkrabbelen als zij iets zeggen wat je niet zint. Een dialoog begint niet met het uitvlakken van meningen, wel met mensen te laten zeggen wat ze echt denken en voelen. Net dat respect voor het anders-zijn vormt de basis voor een echte dialoog” (in Debruyne & Oosterlinck, 2012, p. 113).

Het gevaar is dus dat de sociaal-artistieke methodiek ingezet wordt in allerhande projecten. (Debruyne & Oosterlinck; 2012; Kerremans, 2009b; Leye, 2012; Van den Bergh, 2012). Maar de vraag die blijvend moet gesteld worden is of de praktijken ten dienste (willen) staan van een humanistisch ideaal dat iedereen wil insluiten in de bestaande maatschappijvorm die niet in vraag wordt gesteld. Of willen praktijken een kritische positie innemen waarbij gezocht wordt naar alternatieven en zaken in vraag worden gesteld (Braet, 2014; De Bruyne & Gielen, 2011; Jans, 2009; Tindemans, 2009; Van den Bergh, 2012)?

Dit risico op instrumentalisering hangt nauw samen met een zesde spanningsveld, namelijk het **moeilijk kwantitatief meetbare karakter** van sociaal-artistieke praktijken (Trienekens, 2006). Maar sommige zaken krijgt je moeilijk of niet vertaald in de evaluatiecriteria die overheden hanteren (Willaert, 2012 in Debruyne & Oosterlinck). Het proberen inpassen van sociaal-artistieke praktijken in de meetbare-effecten en 'meten-is-weten' logica is moeilijk, maar evenzeer niet wenselijk en ook niet zinvol. Want hoe meet je het effect op langere termijn voor de deelnemers? Of hoe meet je het effect van cultuurparticipatie op een sociaal weefsel? (Debruyne & Oosterlinck, 2012).

Een laatste spanningsveld dat aanwezig blijft, is het al dan niet doelgroepgericht denken (Braet, 2014). Vanuit de ontstaanscontext werd er gewerkt met maatschappelijke kwetsbare groepen, met (cultuur)kansarmen, met mensen in preciaire levensomstandigheden en waren sociaal-artistieke praktijken een hefboom in de strijd tegen armoede (Braet, 2014; Bulthuis, 2010; Leye, 2012; Van den Bergh, 2012). Maar het grote risico van dit **doelgroepdenken**, dat binnen overheden maar al te graag wordt gebruikt als afbakening en criterium, is dat het

hanteren van zo'n categoriaal of homogeen begrippenkader stigmatiserend en beperkend kan overkomen op 'de arme, de bejaarde, de allochtoon' (de Vries, 2010; Willaert, 2009). Naast een categoriale benadering, streven andere organisaties net naar een anticategoriale werking, een werking voor iedereen om zo de diversiteit te weerspiegelen en om via kunst en cultuur hun stem te laten horen en bij te dragen aan een inclusieve samenleving, vanuit een integraal mensbeeld (Braet, 2014; Beoordelingscommissie sociaal-artistiek werk, 2014).

3.2 Uitdagingen voor de toekomst

Deze spanningsvelden zorgen samen met bredere maatschappelijke evoluties voor een aantal uitdagingen die het sociaal-artistieke werkveld onder druk zetten. Een eerste uitdaging ontspruit aan de demografische verandering en vooral de groeiende etnisch-culturele diversiteit waar ook sociaal-artistiek werk een afstemming op zal moeten vinden aangezien (doel)groepen en publieken drastisch aan het veranderen zijn. (Trienekens & Hillaert, 2015). De diversiteit aan gemeenschappen worden steeds groter, terwijl de kloof tussen de *haves* en de *have-nots* verdiept (Willaert, 2009). Kan en wil de sociaal-artistieke praktijk in die nieuwe sociale uitdagingen een constructieve rol blijven spelen, en valt dat op termijn te verzoenen met de meer artistieke eisen van het Vlaamse beleid?; Kunnen beleids- en praktijkexpertise worden samengevoegd in het formuleren van nieuwe antwoorden? (Hillaert, 2012b).

Een tweede uitdaging ligt in het vermijden van een te instrumentele invulling waardoor zowel de artistieke als de sociale waarde op de achtergrond verdwijnen ten voordele van economische en andere belangen. Vooral in het Britse cultuurbeleid, maar ook in het Nederlandse beleid werd er doorheen de jaren een zeer pragmatische, economische en instrumentele invulling gegeven aan community arts praktijken en projecten, met een verenging tot een 'sociaal inclusie discours' als gevolg (Belfiore, 2010; Bishop, 2012; Merli, 2010; Trienekens 2006). Participatieve kunst wordt daarbij gezien als belangrijk om bijvoorbeeld tewerkstelling te verhogen en criminaliteit te verlagen zonder dat de artistieke elementen als waarde op zichzelf worden bekeken (Bishop, 2012). Ook in Vlaanderen kan worden vastgesteld dat de vernieuwende kracht van sociaal-artistiek werk ervoor zorgt dat overheden deze praktijken inzetten om oplossingen aan te reiken voor bepaalde maatschappelijke problematieken, waar klassieke werkvormen niet toereikend blijken. Deze instrumentalisering treedt recent ook op in processen van stadontwikkeling, waarbij sociaal-artistieke praktijken worden ingezet en gesteund in de vorm van vrolijke en tijdelijke evenementen, maar waar terecht de vraag kan gesteld worden waar de ontwrichtende en individuele emancipatorische kracht van de praktijken dan naartoe is (Jans, 2009; Tindemans, 2009; Van den Bergh, 2012). Het kan leiden tot een conformistische houding waarbij kunst en cultuur worden ingezet als zoethouder voor minderheidsgroepen in de samenleving als doekje voor het bloeden. Maar deze symptoombestrijding gaat voorbij aan de achterliggende

maatschappelijke signalen echt serieus te nemen en fundamentele vernieuwing mogelijk te maken waardoor we wel kunnen spreken van een democratisering van cultuur, waar toegankelijkheid, cultuurspreiding en nieuwe initiatieven worden ondersteund, maar waar de vraag naar een culturele democratie, waar iedereen inspraak heeft over wat cultuur exact inhoudt en het verbreden van het cultuurbegrip centraal staat (Braet, 2014; Cleveringa, 2012; De bisschop, Debruyne & Hillaert, 2012).

Als derde uitdaging blijft het een zoekproces hoe sociaal-artistieke organisaties zich positioneren in de grote kunst-, cultuur- en sociale sector, mede onder invloed van de veranderende decreten. Ook het positioneren ten aanzien van verschillende benamingen, en het of-of debat is een continue zoektocht (Trienekens, 2006; Van den Bergh, 2015).

Tot slot wordt de vrije plek van kunst en cultuur in de gemeenschap én of dit een goede besteding is van overheidsmiddelen meer en meer in vraag gesteld, wat in wisselwerking staat met een slinkend draagvlak vanuit media, beleid en de (brede) bevolking (Trienekens & Hillaert, 2015). Volgens sommigen ligt ook hierin de grootste uitdaging: het openhouden van de meervoudige betekenis van wat sociaal-artistiek werk kan zijn, over het behouden van de diversiteit net omwille van de maximale slagkracht van bijvoorbeeld sectoroverschrijdend werken (De bisschop, in Hillaert, 2012a). Ondanks dat er binnen sociale-artistieke organisaties verschillende belangen en verschillende agenda's heersen die nu en dan eens botsen (Bulthuis, 2010), blijft het belangrijk dat deze discussies en debat niet te overheersend worden of remmend werken voor het eigen veld. Het is belangrijk dat er blijvend wordt gezocht naar de meest relevante werkvormen die artistieke ontwikkelingen matchen met de maatschappelijke noden, zodat het beleidskader en de praktijk steeds met elkaar in interactie worden gehouden (Hillaert, 2012a). Door dit openhouden kunnen andere of nieuwe inhoud worden meegebracht, waardoor het veld enerzijds in beweging blijft, verrijkt en versterkt wordt en anderzijds een draagvlak wordt uitgebouwd voor henzelf en hun werk (Beoordelingscommissie sociaal-artistiek werk, 2014).

IV. Van sociaal-artistiek werk naar participatieve kunstpraktijken

Door deze spanningen en uitdagingen, doordat 'sociaal-artistiek' tot een containerbegrip is geworden, door alle positieve en negatieve connotaties en waarden die aan de term 'sociaal-artistiek' worden gegeven, worden de talloze projecten en initiatieven nu gekaderd onder de term 'participatieve kunstpraktijken' (Deceur, Roets & Bouverne-De Bie, 2015; Trienekens & Hillaert, 2015).

In de publicatie *'Kunst in transitie: manifest voor participatieve kunstpraktijken'* van 2015 beschrijven Trienekens en Hillaert de praktijken als volgt:

“Het gaat dan om een vorm van artistiek onderzoek waarin kunstenaars samen met burgers op zoek gaan naar de juiste vorm om alternatieve stemmen en interpretaties te laten weerklinken. Ze begrijpen hun artistieke werk als de motor van een breder proces dan enkel de creatie van een voorzien eindproduct. Hun participatieve werkwijze mikt op het zichtbaar maken van mechanismen van macht en uitsluiting en maakt mensen bewust van welke strijd er werkelijk wordt gevoerd” (p. 5).

Sociaal-artistiek werk wordt eerder dan een sector of discipline op zich, steeds meer gezien als een werkmethode, een methode om sociale met artistieke aspecten te verbinden (Samenlevingsopbouw Antwerpen Stad, n.d.). Dit sluit aan bij maatschappelijke tendensen, waar aparte beleidsdomeinen en -sectoren onder druk komen te staan ten voordele van meer hybride en transversale werkmethodieken. De meerwaarde van deze ‘participatieve kunstpraktijken’ blijft liggen in de maatschappelijke waarde en de versterkende, verbindende, vernieuwende en verbeeldende werking van kunst als bindmiddel tussen culturen en maatschappelijk kwetsbare personen of gemeenschappen (Movisie, 2014; Trienekens & Hillaert, 2015).

Hoofdstuk 2: Beleidskaders

Het beleidslandschap is fundamenteel aan het veranderen in Vlaanderen: lokale besturen krijgen meer autonomie, de persoonsgebonden bevoegdheden van provincies verdwijnen... Ook op cultureel beleidsvlak zijn er veel wijzigingen waar te nemen, zo wijzigt onder andere het decreet Lokaal Cultuurbeleid drastisch en is het Kunstendecreet al aangepast onder minister Joke Schauvliege (Vanhaverbeke, 2015). Verder heeft minister Sven Gatz plannen om het decreet betreffende Sociaal-Cultureel Volwassenenwerk, het Participatiedecreet en het Cultureel Erfgoeddecreet te vernieuwen (Vlaams Parlement, 2015; www.faronet.be; www.sociaalcultureel.be). Onder invloed van het cultuurdebat en de algemene besparingen wordt er in naam van de efficiëntie en effectiviteit gefusioneerd. Zo werd onder andere 'Cultuurconnect opgericht, "*een nieuwe organisatie voor het lokaal cultuurbeleid*", in feite een versmelting tussen LOCUS en Bibnet (www.locusnet.be). Of denk maar aan Kunstenpunt, een fusie van het steunpunt voor beeldende kunsten BAM, Muziekcentrum Vlaanderen en VTI, het Vlaams Theater Instituut (www.kunsten.be). Deze fusies kunnen enerzijds worden gezien als een positieve tendens tot ontkokering en meer grensoverschrijdend werken. Anderzijds kan het ook beschouwd worden als een besparingsactie onder invloed van dalende budgetten.

Deze algemene tendensen hebben een niet te onderschatten invloed op het Vlaamse cultuurbeleid. Vooraleer dieper in gegaan wordt op deze spanningsvelden en uitdagingen binnen het cultuurbeleid, zal eerst het cultuurbeleid worden toegelicht. Als allereerste zal een korte duiding worden gegeven van wat onder cultuur verstaan kan worden. Daarna wordt de huidige beleidsvisie op cultuur toegelicht, alsook de beleidsvisie op sociaal-artistiek werk. Ten derde zal dieper worden ingegaan op de subsidiemogelijkheden binnen het Vlaamse cultuurbeleid.

I. Cultuur, what's in a name

Voor we het cultuurbeleid kunnen bekijken en definiëren, is het belangrijk om te weten wat cultuur eigenlijk is. Cultuur als term, begrip, concept dekt vele ladingen en wordt op zeer veel verschillende manieren ingevuld, gebruikt en begrepen.

Een meer enge benadering stelt cultuur bijna synoniem met de kunsten (Braet, 2014). Het gevolg hiervan is dat het beleid focust op de literatuur, podiumkunsten, muziek, dans, film, festivals, alsook op de infrastructuur van bijvoorbeeld theaterzalen, galerieën, musea, historische gebouwen... en op erkende en gekende kunstenaars en kunstenuorganisaties. Hierdoor komt bijvoorbeeld een hybride sociaal-artistieke werkmethode in gedrang omdat het niet binnen de klassieke range past (Matarasso & Landry, 1999).

Maar cultuur is meer dan kunst alleen (Corijn, 2009). Cultuur kan ook zeer breed worden gedefinieerd, als een levenswijze, als een cultuur van een groep, als gedeelde waarden en normen (Braet, 2014; Caron 2011; Gatz, 2015a; Matarasso & Landry, 1999). Cultuur wordt dan in feite gezien als een gedeelde herinnering, een gedeelde betekenis dat ons denken, handelen en communiceren beïnvloedt (Caron, 2011; Schauvliege & Smet, 2012).

Ongeacht of een meer enge of brede benadering gebruikt wordt in het cultuurbeleid, kan gesteld worden dat cultuur deel uitmaakt van eenieders identiteit en niet te herleiden is tot iets wat buiten het leven van mensen staat (Braet, 2014; School of Education, n.d.):

“Cultuur is enerzijds belangrijk als betekenisgever voor de mens en bron van reflectie over de samenleving. Cultuur raakt dit in zijn wezen. Cultuur socialiseert. Geeft mensen een taal, symbolen, een gemeenschappelijkheid om samen te leven. Cultuur kwalificeert. Biedt instrumenten en manieren aan om te leren. Cultuur subjectivert ook. Biedt mensen de kans om zich autonoom te ontwikkelen” (Vanhaverbeke, 2015, p.8).

Ondanks dat cultuur als onlosmakelijk menselijk wordt gezien, ontstond er de laatste jaren een cultuurdebat onder invloed van besparingen en economische logica's (Caron, 2011; Gatz, 2015a). De vraag luidt of er aan cultuur Vlaamse budgetten moeten worden gespendeerd. Als het immers zo fundamenteel en noodzakelijk is voor de mens, zal de mens hier toch wel zelf in investeren? Of niet? Om hier een antwoord op te kunnen, geven, wordt een blik op het Vlaamse cultuurbeleid geworpen.

II. Het Vlaamse cultuurbeleid

Cultuurbeleid omvat in Vlaanderen alle beleidsmaatregelen en beleidsstructuren rond het cultuur erfgoed, het sociaal cultureel werk en de kunsten. Cultuur kent een aantal onvervreembare kernopdrachten: verzamel-, behoud-, beheers- studie- en ontsluitingstaken, gemeenschapsvormende, educatieve, culturele en maatschappelijke functies en een artistieke creatieopdracht (Vlaams Parlement, 2004). Deze worden respectievelijk vorm gegeven in de verschillende sectoren. Het gaat beleidsmatig in grote lijnen dus over bewaring, vorming en creatie. Maar het gaat ook over relaties tussen deze drie velden en de 'mensen': over cultuurspreiding, over gemeenschapsvorming, over kunstbeoefening en over (cultuur)participatie... Bij uitbreiding gaat het ook over randvoorwaarden en transversale materies (Caron, 2011).

De regelgeving van het cultuurbeleid wordt vorm gegeven via verschillende instrumenten zoals decreten, reglementen, ministeriële of uitvoeringsbesluiten. Hierin wordt onder meer bepaald hoe subsidies of vergunningen worden toegekend aan organisaties (www.cjism.be).

In Vlaanderen zijn er verschillende actoren die meewerken aan of advies geven voor het cultuurbeleid: de Vlaamse Regering, het Vlaams Parlement (Commissie voor Cultuur, Jeugd, Sport en Media), de Vlaamse overheid (Beleidsdomein Cultuur, Jeugd, Sport en Media), de Strategische Adviesraad voor Cultuur, Jeugd, Sport en Media, de fondsen, steunpunten, belangenbehartigers en de cultuursector. Er zijn in totaal zeven steunpunten die aan een bepaald deel van het Vlaamse culturele landschap ondersteuning verlenen binnen hun drie kerntaken: praktijkondersteuning, praktijkontwikkeling en beeldvorming en communicatie. Deze steunpunten zijn het Kunstenpunt, het Forum voor Amateurkunsten, FARO, Cultuurconnect, SoCius, het Vlaams Architectuurinstituut (VAi) en het Vlaams Centrum voor Circuskunsten (www.cjasm.be).

2.1 Huidige beleidsvisie op cultuur

De huidige beleidsvisie kan worden geanalyseerd op basis van een aantal beleidsdocumenten. Zo is ten eerste de beleidsnota cultuur 2014-2019 een belangrijk en relevant document. Ten tweede zal ook de Strategische Visienota Kunsten van 2015 worden besproken.

Beleidsnota cultuur 2014-2019

In een beleidsnota worden de strategische keuzes en opties van het beleid voor de komende regeerperiode weergegeven (www.cjasm.be). In de beleidsnota cultuur 2014-2019 legt minister Sven Gatz de nadruk op “*een duurzame en ambitieuze cultuurbeleidsvisie die vertrekt van de waarde van cultuur voor de samenleving*” (Vlaamse Regering, 2014, p. 8). Binnen deze cultuurbeleidsvisie zijn er een aantal thema’s waar het beleid dan ook wil op inzetten. Deze thema’s zijn onder andere een internationaal cultuurbeleid, maar ook lokaal cultuurbeleid, cultureel leren en cultuureducatie, diversiteit en interculturalisering, e-cultuur en digitalisering, een nadruk op de culturele economie, industrie en cultureel ondernemerschap... Verder zijn er ook een aantal **transversale thema’s** die overkoepelend betrekking hebben op de beleidsvelden Cultuur, Jeugd, Sport en Media. Concreet zijn deze transversale thema’s: duurzame ontwikkeling, levenslang en levensbreed leren en cultuurparticipatie. Deze thema’s worden geregeld via transversale regelgeving, zoals bijvoorbeeld het Participatiedecreet, (www.cjasm.be). Dit decreet zal bij de subsidiemogelijkheden worden besproken.

In de beleidsnota worden een aantal accenten gelegd. Zo vindt Sven Gatz dat een beleid niet mag bevoogden, maar voorwaarden moet scheppen en kansen moet bieden. Hij wil vertrekken vanuit de kracht van de Vlaamse cultuursector, hiervoor is nood aan vrijheid, openheid en ruimte (Vlaamse Regering, 2014). Een andere belangrijke inzet is een geïntegreerde, transversale en intersectorale aanpak. Maar dit blijft haperen. In 1999 gaf toenmalig cultuurminister Bert Anciaux reeds de aanzet tot een geïntegreerd cultuurbeleid, maar ook

Sven Gatz blijft vijftien jaar later nog steeds hameren op een geïntegreerd beleid (Vlaamse Regering, 2014).

Strategische Visienota Kunsten

De Strategische Visienota Kunsten vormt een tweede belangrijk beleidsdocument om de huidige beleidsvisie op cultuur te kaderen. In het vernieuwde Kunstendecreet wordt onder andere vastgelegd dat de Vlaamse Regering (de minister van cultuur) een strategische visie ontwikkeld op het beleidskader voor de kunsten. Dit vormt een concretisering van de beleidsnota cultuur en houdt rekening met de beleidslijnen van het Vlaamse Regeerakkoord (Gatz, 2015b; Vlaams Parlement, 2013b).

In de visienota is er een aantal keer sprake van sociaal-artistiek werk. Sociaal-artistiek werk wordt uitgebreid besproken als onderdeel van het diverse, gelaagde en fijnmazige Vlaamse Kunstenlandschap. Het transversale en hybride karakter van sociaal-artistiek werk wordt erkend, net zoals de complexe verknoping tussen de artistieke en de sociale dimensie die de eigenheid van de praktijken uitmaakt. Eveneens wordt onderkend dat samenwerkingsverbanden, de complexe samenwerking tussen professionele kunstenaars en deelnemers en het inclusief werken essentieel zijn voor sociaal artistiek werk. Bovendien wordt gewaardeerd dat sociaal-artistieke werkingen de cultuurcanon kritisch bevragen en openbreken en daardoor het maatschappelijk draagvlak van de kunsten kunnen verdiepen en verbreden (Gatz, 2015b).

In het algemeen gaat Sven Gatz dieper in op het willen creëren van een dynamisch en duurzaam kunstenlandschap en een breed toegankelijk kunstenlandschap, waarbij er *“nood is aan een kunstenbeleid dat open staat voor initiatief van onderuit en dat grensoverschrijdende verbindingen oppikt”* (Gatz, 2015b, p. 27). Deze inzet wordt beïnvloed door de veranderende maatschappij, waarbij er nood is aan een paradigmawissel met betrekking tot het definiëren van de plek van de kunsten in de samenleving (Jans, 2014). In de Strategische Visienota wordt dus sterk ingezet op een functiegerichte, schottenloze benadering van de kunsten, waarbij een transversale benadering via verbindingen met andere beleidsdomeinen en andere beleidsniveaus centraal staat (Gatz, 2015b). Hij wil eveneens de versnippering aanpakken en dit impliceert dat er keuzes zullen gemaakt worden, wat op zijn beurt een hertekening van het kunstenlandschap impliceert.

Tot slot wil hij eveneens aanvullende financiering stimuleren, *“kunst is te belangrijk om een exclusieve bevoegdheid van de overheid alleen te zijn. Kunst is van en voor ons allemaal”* (Gatz, 2015b, p. 47). Ook uit een krantenartikel blijkt dat er steeds meer aan praktijken gevraagd wordt om te zoeken naar aanvullende privémiddelen: *“Ik zal blij zijn als we evolueren naar een gemengd model met meer privémiddelen”*, zegt minister Sven Gatz in een interview (Lippens & Casteels, 2015). In de visienota wordt echter duidelijk gesteld dat dit niet betekent

dat de subsidies in vraag worden gesteld. Maar een samenspel tussen publieke en private financiering kan stimulerend werken en meer zichtbaarheid, een breder maatschappelijk draagvlak en meer mogelijkheden voor samenwerkingsverbanden bieden.

De Strategische Visienota Kunsten houdt aldus een warm pleidooi voor kunst in de samenleving, maar het lijkt er niet op dat de daad bij elk woord wordt gevoegd. In de uiteindelijke beslissingen voor de werkingssubsidies binnen het Kunstendecreet heeft minister Sven Gatz inderdaad scherpe keuzes gemaakt. Maar of hiermee een transversaal, dynamisch en divers kunstenlandschap wordt gegarandeerd, kan in vraag worden gesteld (Idrissi, 2016; oKo-opinie, 2016).

2.2 Vlaamse overheidsbeleid ten aanzien van sociaal-artistieke werkpraktijken

Sociaal-artistiek werk kent al vijftien jaar beleidsaandacht en -ondersteuning vanuit het Vlaamse beleid.

Beleidsvisie met betrekking tot sociaal-artistiek werk

Bij de analyse van de beleidsnota's cultuur van de voorbije vier legislaturen zijn er een aantal terugkerende aandachtspunten, thema's en onderwerpen. Tijdens een analyse van de vier beleidsnota's cultuur van de afgelopen twintig jaar werd enerzijds gekeken hoeveel keer sociaal-artistiek werk werd benoemd en anderzijds in welke context dit werd benoemd. Kort samengevat wordt de term 'sociaal-artistiek' in totaal zevenmaal vermeld, eenmalig in de beleidsnota 1999-2004. In de beleidsnota 2004-2009 komt de term vier maal voor. In de beleidsnota 2009-2014 en beleidsnota 2014-2019 telkens één maal.

In de **beleidsnota cultuur 1999-2004** wordt de nadruk gelegd op het mogelijk maken van een "*rijk cultureel landschap*" (Vlaams Parlement, 2000). Hierbij wou minister Anciaux voldoende experimenteerruimte voorzien, met nieuwe aandacht en erkenning voor (het ontstaan van) cross-over praktijken en een 'over-de-muur-mentaliteit'. Bert Anciaux wil een toekomstgericht beleid dat deze praktijken mogelijk moet maken en aanmoedigen (Vlaams Parlement, 2000).

In de **beleidsnota 2004-2009** is er meer aandacht voor sociaal-artistiek (als term), zowel op vlak van ontmoeting tussen culturen en interculturaliteit, waar sociaal-artistieke projecten een rol kunnen opnemen voor mensen in hun stedelijke omgeving, als binnen het werkveld zelf (Vlaams Parlement, 2004). Binnen de professionele kunsten zou het Kunstendecreet in werking treden dat, naast aandacht voor productie en presentatie van de kunsten, ook oog ging hebben voor "*sociaal-artistieke organisaties en projecten, wat moet leiden tot publieksverbreding én –verdieping*" (Vlaams Parlement, 2004, p. 29). Tot slot wordt in deze beleidsnota bij de transversale aandachtspunten het belang van sociaal-artistieke initiatieven

duidelijk benadrukt als manier om drempels te slechten die de cultuurparticipatie kunnen belemmeren.

In de **beleidsnota 2009-2014** onder ministerschap van Joke Schauvliege wordt slechts eenmaal aandacht besteed aan sociaal-artistiek werk, binnen de doelstelling 'het kunstenlandschap in kaart brengen', waarbij "*ook de positie van de sociaal-artistische projecten en organisaties bekeken zal worden*" (Vlaamse Regering, 2009, p. 31). Schauvliege stelt vooral de vraag of de positie van sociaal-artistieke werkingen binnen het Kunstendecreet wel het meest geschikt is, aangezien "*de nadruk veel meer ligt op het proces en in mindere mate op het eindproduct*" (Vlaamse Regering, 2009, p. 31).

Tot slot is in de huidige **beleidsnota cultuur 2014-2019** ook slechts één maal sprake van sociaal-artistiek werk. Dit is dan nog in de marge, waarbij sociaal-artistiek werk vergeleken wordt met de amateurkunstensector (Vlaamse Regering, 2014, p. 40).

De twee laatste beleidsperiodes is er aldus minder aandacht voor sociaal-artistiek werk binnen de beleidsnota's cultuur. De nadruk wordt gelegd op andere zaken zoals ondernemerschap, cultuurmanagement en culturele economie, duurzaam internationaal cultuurbeleid, e-cultuur en digitalisering, diversiteit en participatie (Vlaamse Regering, 2009; Vlaamse Regering, 2014).

Sociaal-artistiek werk binnen het Kunstendecreet

In 2000 werd de term sociaal-artistiek praktijk voor het eerst ingeschreven in het beleid. Toenmalig minister voor cultuur, Bert Anciaux, schreef een '*experimenteel reglement voor de financiële ondersteuning van sociaal-artistische projecten*'. Dit reglement vertrok vanuit het idee om voorwaarden te scheppen om participatiedrempels en culturele uitsluiting weg te werken. Hierin werden sociaal-artistiek werkingen en projecten officieel erkend (Leye, 2012; Persdienst minister Anciaux, n. d.; Van Looveren, 2010; Vlaams Parlement, 2000, p. 42). Voor het eerst werd er ook officieel een definitie van sociaal-artistieke projecten gegeven:

"Sociaal-artistieke projecten zijn laagdrempelige en grensoverschrijdende werkplaatsen, waar professionele kunstenaars uit verschillende disciplines structureel samenwerken om, vanuit de kunsten, de culturele toeleiding, het maatschappelijk bewustzijn en de emancipatie en integratie van sociaal of cultureel achtergestelde groepen en individuen te bevorderen, waarbij de actieve participatie en interactie voorop staan. Het artistieke werk kan zowel het middel als het doel zijn. Het kan zowel gaan over uitingen van de eigen artistieke expressie als over het bevorderen van de toegang tot het bestaande artistieke aanbod. Het gaat steeds om vormen van samenwerking tussen organisaties die werken met en voor de doelgroep en

organisaties met een artistieke/culturele deskundigheid” (Persdienst Bert Anciaux, n.d.).

Deze ingeschreven experimenteerruimte in het beleid heeft positieve gevolgen gehad, sindsdien is het sociaal-artistiek werk immers in een stroomversnelling geraakt en zijn sociaal-artistieke projecten en praktijken een begrip geworden. Daarbij heeft de praktijk zich kunnen ontwikkelen tot een sector die niet meer weg te denken is binnen het beleidsdomein Cultuur (Lambrechts, 2009; Leye, 2012).

Na deze experimenteerperiode werden de sociaal-artistieke projecten en organisaties opgenomen als transversale werkvorm en aparte discipline in het Kunstendecreet, dat in 2004 werd opgesteld en officieel in werking trad in 2006 (Leye, 2012; van Looveren, 2010; www.Dēmos.be). Dat deze sociaal-artistieke praktijken ondergebracht werden bij de kunsten en bijvoorbeeld niet binnen het sociaal-cultureel werk kent verschillende redenen. Het experimenteel reglement werd nochtans opgevolgd door de afdeling sociaal-cultureel werk (Hillaert 2012a). Anciaux en zijn kabinet wouden echter het sociaal-cultureel werk, dat een zeer zuilgerichte structuur en praktijk kent, niet ontmantelen. Bovendien zou het onderbrengen in het sociaal-culturele zowel de sociaal-culturele sector als de sociaal-artistieke praktijken niet versterkt hebben. Men wou deze nieuwe, broze, breeddenkende praktijken niet opsluiten in een ‘veertig jaar oud takenkader’ (Hillaert, 2012a).

Zodus werd ervoor gekozen het sociaal-artistiek werk als sector onder te brengen in het geheel nieuwe Kunstendecreet, dat ook meer ruimte bood aan de praktijken om zich ten volle te kunnen ontwikkelen. Dat sociaal-artistiek werk werd opgenomen in een decreet had als groot voordeel dat het een structurele zekerheid bood. Zo konden deze praktijken niet ‘verdwijnen’ uit het culturele landschap, na een periode van ad hoc steun en experimentele reglementen (De Rynck, 2009). Anderzijds toonde de opname in het Kunstendecreet ook aan dat het cultuur- en kunstbeleid wel degelijk wou inzetten op diversiteit en gemeenschapsvorming en het democratiseren van cultuur.

Een groot nadeel dat inherent verbonden is aan het onderbrengen van nieuwe praktijken binnen bestaande kaders is dat uitgangspunten, visies en focus op elkaar moeten worden afgestemd. Van Looveren (2010) geeft aan dat het denkkader van het Kunstendecreet verschilt van het uitgangspunt dat binnen de ART 23*-projecten centraal stond, namelijk een bijdrage leveren aan de armoedebestrijding door de mogelijkheden tot cultuurparticipatie te vergroten (Van Looveren, 2010). De vraag kan dus gesteld worden of beleid en kader wel een antwoord heeft geboden voor alle sociaal-artistieke praktijken.

III. Subsidiemogelijkheden binnen het Vlaamse cultuurbeleid

3.1 Een waaier aan mogelijke subsidies

Vandaag bestaat er voor sociaal-artistische projecten en organisaties een uitgebreide, maar ook vrij complexe waaier aan ondersteuningsmogelijkheden en subsidies. Op verschillende overheidsniveaus kan financiële ondersteuning worden aangevraagd.

Een eerste niveau vormt het **lokale niveau**. Lokale middelen kunnen bij de stad of gemeente worden aangevraagd. Vroeger konden organisaties ook via het Sociaal Impulsfonds subsidies aanvragen. Dit werd echter in 2002 vervangen door het Vlaamse Stedenfonds dat voor een structurele financiering van de dertien centrumsteden en de Vlaamse Gemeenschapscommissie zorgt, waarbij de (groot)stedelijke problematiek centraal wordt gesteld (Leye, 2012). Maar ook dit Stedenfonds verdwijnt, waarbij de middelen worden verdeeld over de Gemeentefonds en het Sociaal Investeringsfonds. Verder is er dus ook het Gemeentefonds, maar de subsidieregeling voor lokale besturen is op zijn beurt gewijzigd, vanaf 1 januari 2016 is de voorwaardelijke sectorale financiering in het Gemeentefonds vervangen door een onvoorwaardelijke basisfinanciering – en er dus niet expliciet een bepaald budget aan cultuur besteed moet worden door gemeenten (www.vlaamsejeugdraad.be).

Een tweede niveau vormen de **provincies**: organisaties kunnen bij de provincies aanvullende projectmiddelen aanvragen. Maar ook dit zal niet langer mogelijk zijn: de Vlaamse Regering heeft immers bepaald dat de Vlaamse provincies vanaf 2018 geen persoonsgebonden bevoegdheden meer zullen uitoefenen. Het gaat onder andere over taken in het kader van cultuur, jeugd, sport of welzijn. Deze bevoegdheden (en het bijhorende personeel) worden overgedragen naar ofwel de Vlaamse Gemeenschap of naar de gemeenten (www.vlaanderen.be).

Het **Vlaamse niveau** vormt een derde mogelijk subsidiekanaal. Op Vlaams niveau gebeurt subsidiëring vaak aan de hand van decreten, waarin regels en voorwaarden zijn vastgelegd voor het aanvragen van subsidies. Binnen het brede cultuurbeleid zijn veel decreten in omloop. Voor de sociaal-artistische praktijk neemt vooral het Kunstendecreet een centrale plaats in. Daarnaast neemt ook het Participatiedecreet een belangrijke positie in. Het Kunstendecreet en Participatie zullen verder uitgebreid worden toegelicht. Verder kunnen ook het Cultureel-Erfgoeddecreet (2012) en het Decreet betreffende het Sociaal-Cultureel Volwassenenwerk (2003) een rol spelen voor sociaal-artistische werkpraktijken. Maar in hoeverre is de sociaal-artistische werkmethode aanwezig in deze decreten? En in hoeverre is er ruimte voor sociale-artistische organisaties om binnen deze decreten ook subsidies aan te vragen?

Tot slot zijn er ook nog **andere opties**, zoals het koninklijk besluit van 2003 dat bepaalt dat OCMW's middelen kunnen geven aan hun cliënten om sociale en culturele participatie en ontplooiing te bevorderen. Sporadische projectsubsidies door projectoproepen rond zeer diverse onderwerpen zoals diversiteit, buitengewone buurt, kansarmoedebestrijding zijn nog een andere optie. Deze laatste subsidies worden meestal vanuit de Vlaamse Overheid geïnitieerd (Leye, 2012).

De meeste organisaties putten in verschillende combinaties uit deze mogelijke ondersteuningsbronnen, maar doordat het aantal mogelijkheden vanuit de diverse niveaus blijft evolueren, is het een continu zoekproces. Voornamelijk voor kleine(re) initiatieven is de stap naar Vlaamse middelen dikwijls (te) groot, waardoor ze terugvallen op lokaal niveau, maar waar op zijn beurt blijkt dat op stedelijk niveau de grotere werkingen met convenanten ook het leeuwendeel van de middelen ontvangen (Debruyne & Oosterlinck, 2012). Gevolg hiervan is onder andere dat er een grotere kloof groeit tussen grote en kleine werkingen (Debruyne & Oosterlinck, 2012; Vlaamse Regering, 2014).

3.2 Kunstendecreet⁶

Het Kunstendecreet regelt de ondersteuning van de professionele kunsten in Vlaanderen en heeft tot doel *“[art. 2] de bloei van een professioneel en kwalitatief, duurzaam en divers kunstenlandschap te stimuleren, zijn internationale samenwerking en uitwisseling te bevorderen en zijn maatschappelijke inbedding te vergroten”* (Vlaams Parlement, 2013b, p. 2).

Het eerste Kunstendecreet dat in 2004 door het Vlaams Parlement goedgekeurd werd, had als grote vernieuwing in zich dat er voor het eerst een open en samenhangend kader werd gecreëerd voor alle kunstvormen (Gatz, 2015a; Vlaams Parlement, 2004; Vlaams Parlement, 2012; www.kunstenerfgoed.be). Alle niet-verfondste kunstdisciplines werden samengebracht onder één beleidsaanpak, toenmalig minister van cultuur Bert Anciaux en zijn kabinet kozen dus resoluut voor een integraal en globaal kunstenbeleid. Zo wou men enerzijds het specifieke belang van de kunstenaars in de samenleving onderschrijven en ondersteunen. Anderzijds wou men een rijk cultureel landschap mogelijk maken (Hillaert, 2015; Vlaams Parlement, 2004; Vlaams Parlement, 2012).

Het Kunstendecreet heeft het hele landschap en bijbehorende beleid hertekend. Dit heeft positieve gevolgen gehad, volgens Wouter Hillaert (2015) is de impact nauwelijks te overschatten omdat de voornaamste organisaties niet langer jaren na elkaar uit allerlei potjes

⁶ Kunstendecreet, voluit 'voorstel tot decreet van de heer Paul Delva, mevrouw Yamila Idrissi en de heren Marius Meremans, Bart Caron, Johan Verstreken, Philippe De Coene en Wilfried Vandaele houdende de ondersteuning van de professionele kunsten'

projectsubsidies bijeen hoefden te harken, maar structurele middelen konden aanvragen voor vier jaar en zo een professionele werking opzetten.

De samenleving staat echter niet stil en doordat het kunstenlandschap sterk veranderd was op tien jaar tijd, besliste toenmalig minister van Cultuur Joke Schauvliege in 2012 om een evaluatie en aanpassing van het Kunstendecreet door te voeren. Het Kunstendecreet kon immers geen afdoende antwoorden meer bieden op tekortkomingen en op het geëvolueerde kunstenlandschap (Schauvliege, 2013; www.kunstenenerfgoed.be). In het najaar van 2012 heeft het agentschap Kunsten en Erfgoed dan ook een bevraging uitgevoerd over de werking van het Kunstendecreet bij belangrijke stakeholders (Schauvliege, 2013). Deze bevraging leverde een aantal duidelijk te remediëren pijnpunten op, zoals de vraag naar nieuwe ondersteuningsinstrumenten. Ook een andere organisatie van de kwaliteitsbeoordeling en het beleidskader was wenselijk (Vlaams Parlement, 2012; www.kunstenenerfgoed.be). Op basis van deze evaluatie werd in 2013 een nieuw Kunstendecreet goedgekeurd door het Vlaams Parlement. Het nieuwe decreet creëert een nieuw kader voor de ondersteuning van de professionele kunsten in Vlaanderen waarbij de vernieuwingen als bedoeling hebben om het kunstenbeleid beter af te stemmen op de noden van de kunstensector. Een strategisch visie Kunsten als basis, een functiegerichte benadering, één kunstensteunpunt, een aanpassing van het beoordelingssysteem, een kunstenlandschap volgens een artistieke matrix, een impulsbeleid voor nieuwe initiatieven en een complementair beleid naar ander overheden toe zijn de voornaamste vernieuwingen (Schauvliege, 2013; www.kunstenenerfgoed.be).

Er zal nog kort worden ingegaan op een aantal elementen die relevant zijn binnen het kader van het verdere onderzoek. Ten eerste zal de aanpassing van het beoordelingssysteem worden toegelicht. Verder zal de functie participatie worden toegelicht vanuit het idee dat sociaal-artistieke werkingen meestal voor deze functie zullen kiezen, ongeacht welke disciplines of andere functies ze aanvinken. Daarna zal ook kort het verschil tussen project- en werkingssubsidies binnen het Kunstendecreet worden toegelicht, aangezien er sociaal-artistieke organisaties werden bevroegd die op één van beiden een subsidieaanvraag hebben ingediend. Tot slot zal ook kort het Kunstenpunt, zoals beschreven in het decreet, worden toegelicht.

De aanpassing van het beoordelingssysteem vormt het feit dat er geen sprake meer is van organisatievormen op basis van 'sectoren' of 'artistieke disciplines' (Gatz, 2015b). Kunstorganisaties moeten nu zelf hun '**artistiek DNA**' samenstellen en omschrijven op basis van vijf functies (participatie, productie, presentatie, reflectie en ontwikkeling) in één of meerdere disciplines (transdisciplinair, podiumkunsten, muziek, audiovisueel en beeldende kunst en architectuur en vormgeving) (Gatz, 2016; Gatz 2015b; Vlaams Parlement, 2013b).

Volgens De bisschop levert dit een beter kader op om verbanden te leggen, om structurele lacunes te zien en zelfs om subsidiekeuzes te verantwoorden (in Hillaert, 2012a, p. 64).

In het nieuwe Kunstendecreet is **participatie** één van de vijf functies. Het Kunstendecreet definieert deze functie als volgt:

“Het ontwikkelen en toepassen van visie, concepten en processen die bijdragen tot de participatie, zowel als actieve deelname aan kunst als het confronteren met kunst, met aandacht voor maatschappelijke en culturele diversiteit” (Vlaams Parlement, 2013b, p.4).

Verder wordt er bij organisaties die indienen op deze functie ook rekening gehouden met de kwaliteit van de participatieve concepten en methodieken, met de kwaliteit van de procesbegeleiding en met de betrokkenheid van deelnemers (www.kunstenenerfgoed.be). Een belangrijke randvoorwaarde vormt de begeleiding door deskundige kunstenaars en educatieve, culturele of sociale werkers (www.kunstenenerfgoed.be). Met de functie participatie wordt kunstparticipatie in de ruimere context van een participatieve en inclusieve samenleving geplaatst (Gatz, 2015b). Verder zou deze omschrijving ook moeten zorgen om duidelijk af te bakenen wat binnen het Kunstendecreet gesubsidieerd kan worden onder de functie participatie (Gatz, 2015b).

Een sociaal-artistieke organisatie kan binnen het Kunstendecreet op dit moment een **werkingssubsidie of een projectsubsidie** aanvragen. Er zijn bepaalde momenten waarop subsidievragen kunnen worden ingediend. Voor de werkingssubsidies werden er onlangs beslissingen genomen, deze lopen voor een periode van vijf jaar. Projectsubsidies kunnen om de vier maanden worden aangevraagd (www.kunstenenerfgoed.be). Voor de aanvraag van werkingssubsidies zijn er negen toekenningsvoorwaarden waaraan een organisatie moet voldoen, bij projectsubsidies zijn dit vijf criteria (Vlaams Parlement, 2013b).

“Het Kunstenpunt is een centrum van expertise en aanspreekpunt voor iedereen die professioneel actief is of wenst te worden binnen de functies en de artistieke disciplines. Het Kunstenpunt vervult een intermediaire rol tussen het veld en de overheid” (Vlaams Parlement, 2013b, p.21).

Zo wordt het **Kunstenpunt** omschreven in het nieuwe Kunstendecreet. De kerntaken zijn: praktijkondersteuning, veldanalyse en het actief bijdragen aan de ontwikkeling van de internationale dimensie van de Vlaamse kunsten (Vlaams Parlement, 2013b).

3.3 Participatiedecreet⁷

Het Participatiedecreet werd in 2008 ingevoerd, als een soort eindpunt van een steeds meer aanwezig participatiedebat, dat al werd gelanceerd bij het aantreden van Bert Anciaux (Corijn, 2009). Vanuit een volgehouden streven naar meer participatie werden processen opgestart en mensen aan het denken gezet. In de kunstensector zorgde dit enerzijds tot discussies over onder andere de verhouding tussen ‘het sociale’ en ‘het artistieke’. Anderzijds ook voor het werken rond publieksbereik waarbij het bereiken van een (gemengd) publiek gezien werd als (deels) de verantwoordelijkheid van de cultuur- of kunstproducent (Corijn, 2009).

Het Participatiedecreet beoogt de ondersteuning, verrijking en versterking van de participatie in het cultuur-, jeugd- en sportbeleid (www.cjasm.be). Het decreet wil aldus op vele manieren een (nieuwe) hefboom zijn voor meer gemeenschapsvorming en voor meer kansen voor het brede publiek in de samenleving om van cultuur, jeugdwerk en sport te kunnen proeven. Hierbij wordt sectoroverschrijdend werken gestimuleerd (www.cjasm.be). Naast participatie worden ook kansengroepen centraal gesteld. Zo zorgt het Participatiedecreet voor het structureel inbedden van beleidsaandacht voor specifieke doelgroepen door een combinatie van ondersteuningsmaatregelen, verankering van een aantal participatie-instellingen en het creëren van een subsidiekader (www.cjasm.be). Vanuit deze uitgangspunten kan het Participatiedecreet als een flankerend en stimulerend decreet worden gezien.

Vanuit het Participatiedecreet worden dus twee transversale participatie-instellingen gesubsidieerd: Cultuurnet Vlaanderen vzw en Dēmos vzw. Vooral Demos is relevant binnen de context van dit onderzoek en zal dan ook kort worden besproken.

Het takenpakket van **Dēmos** is drieledig: als eerste geven ze ondersteuning aan particuliere projecten voor kansengroepen, aan lokale trajecten en aan lokale netwerken armoede. Daarnaast maken ze de ontsluiting van goede praktijken mogelijk en zorgen ze voor het tot stand brengen van samenwerkingsverbanden en netwerken, van concrete projecten voor kansengroepen en van een systeem van financiële tegemoetkomingen. En tot slot – en een zeer belangrijke rol – stimuleren en houden ze het maatschappelijke debat over participatie van kansengroepen gaande (www.cjasm.be).

Het Participatiedecreet is nu toch al een achttal jaar actief en kent uiteraard ook zijn ‘valkuilen’. Zo merkt An De bisschop op dat er binnen het Participatiedecreet heel wat zinvolle projectwerkingen ontstaan, vaak met een sociaal-artistieke inslag, maar doordat de regelgeving gebiedt dat na drie jaar impulssubsidies andere subsidiebronnen gevonden moeten worden, moeten veel projecten en werkingen noodgedwongen stoppen De

⁷ Participatiedecreet, voluit ‘*Decreet houdende flankerende en stimulerende maatregelen ter bevordering van de participatie in cultuur, jeugdwerk en sport*’

experimentele ruimte die wordt geboden geeft te weinig kans op doorstroom waardoor projecten en praktijken zichzelf niet kunnen verduurzamen (De Bisschop, 2012, in Hillaert, 2012a).

IV. Spanningsvelden en uitdagingen

4.1 Cultuur en cultuurbeleid onder druk

Ondanks dat binnen de beleidsnota cultuur cultuurbeleid als 'onmisbaar' wordt beschouwd, ontsnapt het veld niet aan hevige kritieken. Er ontstond er de laatste jaren een **cultuurdebat** onder invloed van besparingen en economische logica's (Caron, 2011; Gatz, 2015a). De vraag luidt of er aan cultuur Vlaamse budgetten moeten worden gespendeerd. En zo ja, aan welke organisaties en kunstenaars? "*Als minister van Cultuur heb ik gekozen voor de korte pijn*", schreef Gatz zelf in zijn boek *Bekentenissen van een cultuurbarbaar* (2015).

Wanneer de vraag gesteld wordt of we zonder cultuur kunnen leven, zal iedereen het ermee eens zijn dat dit niet het geval is, want cultuur dat is het samenleven van mensen, cultuur is des mensen (Gatz, 2015a). En toch ligt het veel gevoeliger om aan deze 'basis', dit grondrecht van mensen ook middelen te koppelen. Dit is geen nieuwe vaststelling of discussie, ze leeft al langer, zoals ook blijkt uit de beleidsnota cultuur van 2004-2009: "*De maatschappelijke en politieke druk op de eigenheid van cultuur en haar diverse sectoren neemt toe*" (Vlaams Parlement, 2004, p. 15).

De druk blijft steeds aanwezig en neemt onder invloed van besparingen en de economische crisis enkel toe. Deze toenemende druk kent verschillende gronden: zo is er ten eerste het **moeilijk meetbare karakter** van veel cultuurvormen en kan een 'return-on-investment' niet gegarandeerd worden (Gatz, 2015a; Gielen, et al., 2014; Vanhaverbeke 2015). Uit empirisch onderzoek, zoals het grootschalige onderzoek *De Waarde van Cultuur* van Gielen et al. (2014), blijkt echter wel dat cultuur een positief verband vertoont met diverse domeinen en sectoren. Maar dit onderzoek is beperkt en in het algemeen is het 'nut' van cultuur minder direct aantoonbaar (Vlaams Parlement, 2004). Vooral haar waarde eenduidig bewijzen of in centen uitdrukken is moeilijk: dat maakt cultuur sterk en kwetsbaar tegelijk (Gatz, 2015a; Vanhaverbeke, 2015). Deze logica brengt bovendien het gevaar met zich mee dat kunst en cultuur **geïnstrumentaliseerd** worden omdat ze met oneigenlijke maatstaven gemeten worden (Vlaams Parlement, 2004).

Cultuur staat daarnaast ook onder druk van het **marktdenken**: de dominante economische logica is diep doorgedrongen in de geesten en de logica van de wereld geworden (Dujardin & De Caluwe, 2014; Neuville, 2014). Nadruk op efficiëntie, effectiviteit, management en op

beheers- en beleidscycli zorgt voor zichtbaarheid op inhoudelijk, financiële en administratieve zaken. Beleidsplannen bieden een soort van basis voor beoordelingscommissies om subsidies voor meerdere jaren aan organisaties toe te kennen. Het schrijven van een dossier, actieplan of eindverslag kan inderdaad een goede denkoefening zijn. Bovendien zorgt het voor een zekere controleerbaarheid. Maar het risico bestaat dat er enkel nog gekeken wordt naar het geschreven woord en hoe goed iets er op papier uitziet, terwijl de praktijk vaak andere dynamieken kent.

Ook sociaal-artistieke werkpraktijken worden geconfronteerd met deze twee algemene spanningsvelden waar cultuursector, zoals eerder al werd aangegeven (zie deel 1, hoofdstuk 1).

4.2 Spanningsvelden binnen het Kunstendecreet

Het kunstendecreet is een zeer belangrijk richtinggevend, ondersteunend en subsidiërend kader voor vele kunstpraktijken, kunstenaars en kunstinstellingen. Evenwel zijn hierbij enkele kanttekeningen te maken, die door het beleid zelf ook worden erkend.

Een eerste spanningsveld gaat over **correct evenwicht** tussen de verschillende functies en disciplines. Dit vertrekt vanuit het geven van gelijke kansen en het waken over een divers en veelzijdig kunstenveld (Vlaams Parlement, 2004). Wanneer er gekeken wordt naar de sociaal-artistieke werkingen en projecten die binnen het Kunstendecreet erkend worden en gesubsidieerd én de bedragen die deze organisaties krijgen, zou men echter niet spreken van een evenwichtige verdeling (Gatz, 2016).

Een tweede spanningsveld vloeit voort uit **het 'formaliseren' van het sociaal-artistieke**. Door sociaal-artistiek werk wettelijk in te schrijven en er eveneens erkenningsvoorwaarden aan te koppelen, heeft de overheid er deels voor gezorgd dat de neuzen van veel mensen in het veld in een bepaalde richting worden gedraaid (De bisschop, 2009; Lambrechts, 2009). Op zich biedt dit aan de ene kant een aantal voordelen. Zo is er meer afstemming en eenduidigheid over wat 'sociaal-artistiek werken' nu precies inhoudt. Langs de andere kant zorgt dit er wel voor dat sociaal-artistieke organisaties die proberen in te spelen op noden uit de maatschappij, dit niet meer onmiddellijk kunnen. Officiële erkenningen brengen immers een zekere vertraging en logheid met zich mee. Een tweede kanttekening hierbij is dat sociaal-artistieke praktijken die meer nadruk leggen op het sociale proces en het sociale als doel hebben, met een artistieke insteek als middel, buiten de subsidies van het Kunstendecreet dreigen te vallen. Dit koppelt terug op de steeds aanwezige spanning tussen het sociale en het artistieke aspect van dergelijke praktijken (Lambrechts, 2009).

Een derde spanningsveld hangt samen met het nieuwe **beoordelingssysteem** van het Kunstendecreet. Hierdoor komen sociaal-artistieke organisaties “*weer in een nieuw tijdperk terecht*” (www.Dēmos.be). Dit leidt eveneens tot een aantal prangende vragen: kan sociaal-artistiek ‘herleid’ worden tot participatie? Is het enkel dit of is het meer? En hoe vult het beleid deze participatie in? Een risico verbonden aan deze functie van ‘participatie’ is dat sociaal-artistieke organisaties zichzelf een andere soort van ‘identiteit’ zullen moeten aanmeten, afgestemd op dit nieuwe beleidskader (Van Looveren, 2010). Daarbij is het zeer belangrijk dat het voor zowel het veld als de beoordelingsleden duidelijk is wat de minister onder ‘participatie’ verstaat.

Een vierde spanningsveld dat ook steeds voor hevige discussies heeft gezorgd en nog steeds zorgt, is **de rol van de beoordelingscommissie**: Bart Caron heeft in zijn conceptnota over het vernieuwde Kunstendecreet (2012) een uitgebreide evaluatie van de beoordeling gemaakt waarbij hij ten eerste vaststelt dat de beoordelingscommissies moeten werken binnen een (te) rigoureuze financieel kader. Ten tweede moeten ze criteria gebruiken die moeilijk te hanteren zijn, zoals bijvoorbeeld de term ‘artistieke kwaliteit’ of ‘internationaal’. Verder is er onduidelijkheid over de weging van de criteria, zijn ze allemaal even belangrijk? Als vierde werd vastgesteld dat de beoordelingen een grote tijdsinzet en *workload* eisen. Dat de commissies de schotten net versterken in plaats van te verminderen is een vijfde vaststelling. Tot slot er een schijn van belangenvermenging is binnen de commissies. In de commissies zitten immers praktijkmensen, mensen die vaak zelf betrokken zijn bij een subsidieaanvraag (Lambrechts, 2009; Vlaams Parlement, 2012). Die nauwe betrokkenheid is enerzijds een bouwsteen van deskundigheid over het te beoordelen veld, maar anderzijds ook een element dat de objectiviteit in twijfel kan trekken (Vlaams Parlement, 2012, p. 14).

4.3 Uitdagingen

De positie van het sociaal-artistiek werk in het Vlaamse (cultuur)beleid zorgt zodus voor een aantal uitdagingen. Ten eerste zijn er de maatschappelijke veranderingen die de relatie beleid-praktijk onder druk zetten: een toenemende segmentering en fragmentering (Corijn, 2009), een toenemende verzakelijking, zoals op het vlak van de beoordeling van sociaal-artistiek werk (Debruyne & Oosterlinck, 2012) en economische uitdagingen van superflexibiliteit en poly-activiteit (Vlaamse Regering, 2009).

Verder wordt er ook een (groeïende) kloof tussen vraag en aanbod vastgesteld die de nodige uitdagingen met zich mee brengt: zo raakt de verhouding presentatie-productie-participatie helemaal scheefgetrokken, ook bij de huidige toegekende subsidiebedragen (Vlaamse Regering, 2009).

Naast economische uitdagingen zijn er ook **sociale uitdagingen**. Het beleid is duidelijk begaan met de sociale effecten van artistieke en creatieve processen (Corijn, 2009; Vlaamse Regering, 2014). Sociaal engagement en opdrachten tot gemeenschapsvorming binnen de cultuursector en het artistieke veld worden gelegitimeerd, verankerd en gestimuleerd binnen de regelgeving (Corijn, 2009, Gatz, 2015b). Het opnemen van sociaal-artistieke werkingen in het Kunstendecreet is hier de beste illustratie van. Maar binnen het bredere kunstbeleid blijft het een uitdaging om moeilijk bereikbare en nieuwe doelgroepen aan te trekken en meer sociale samenhang te creëren. Niet enkel de wil om hierop in te zetten, is belangrijk, maar het is ook nodig een duidelijke visie te hebben hoe men dit wil bereiken (Hillaert, 2012b).

Deel 3: Onderzoeksbevindingen en analyse

Methodologisch kader

Zoals eerder beschreven werden de onderzoeksresultaten via een thematische analyse geanalyseerd. Nadat de interviews volledig getranscribeerd waren, werden de transcripties via het computerprogramma nVivo 11 gecodeerd. Na het coderen werden de codes via mindmapping besloten in vijf thema's die in dit deel besproken zullen worden. Niet alle informatie uit de transcripties zal worden gebruikt om de thema's te voeden omwille van verschillende factoren. Zo is sommige informatie te exemplarisch, andere informatie sluit te weinig aan bij de onderzoeksvragen. Mocht u graag de volledige, geanonimiseerde transcripties willen raadplegen, kan u de onderzoeker contacteren⁸.

Vanuit een zorgvuldige en grondige analyse van de onderzoeksresultaten werden de volgende vijf grote thema's gehaald: het sociaal-artistisch werk op zich, het beleidskader op zich, overleg en uitwisseling, grensoverschrijdend werken en financiële mogelijkheden. Deze zullen na elkaar toegelicht worden. Soms zal u bij de bespreking enige vorm van overlap ontdekken. Dit is te wijten aan de verschillende raakpunten tussen deze thema's. Er werd evenwel getracht om deze overlap tot een minimum te beperken.

Daar waar mogelijk en relevant zal worden teruggekoppeld naar de literatuurstudie. Ook zal er op een aantal plaatsen verwezen worden naar de uiteindelijke beslissingen over de werkingssubsidies binnen het Kunstendecreet. Deze beslissingen zijn pas definitief gevallen wanneer alle interviews al waren afgerond. Op sommige momenten is het echter interessant hier kort op in te gaan omdat de uiteindelijke beslissingen bevestigen of tegenspreken wat de respondenten zeiden.

⁸ Tina Schuddinck, tina.schuddinck@ugent.be

Hoofdstuk 1: Het sociaal-artistiek werk op zich

Vanuit de onderzoeksvragen en doelstellingen van deze masterproef werd er in de literatuurstudie al een zeer uitgebreid beeld geschetst van de sociaal-artistieke praktijk, het ontstaan daarvan, de huidige stand van zaken en de uitdagingen en spanningsvelden. Hier zullen kort de belangrijkste bevindingen vanuit het onderzoek zelf worden weergegeven. Zo zijn er immers zaken uit de literatuurstudie die bevestigd worden door de praktijken, maar eveneens een aantal punten die worden tegengesproken, genuanceerd of vanuit een ander perspectief bekeken. Bovendien kwamen in de interviews ook bepaalde punten aan bod waar slechts in beperkte mate op wordt ingegaan in de literatuur, maar die wel zeer interessant zijn in het kader van deze masterproef. Dieper ingaan op deze bevindingen biedt bijgevolg een interessante kijk op hoe sociaal-artistieke organisaties naar zichzelf kijken, naar hun methodiek, hun uitgangspunten, sterktes en zwaktes, los van alle geschreven teksten.

I. Sector sociaal-artistiek

Vanuit de literatuurstudie trad sterk op de voorgrond dat sociaal-artistiek werk **een zeer diverse 'sector'** vormt, zowel op vlak van ontstaansgrond, bereik en publiek als qua artistieke disciplines en creatieprocessen en -producten. Ook bij de bevraging komt aan bod dat dit een kenmerk is van heel het sociaal-artistieke: *“dat het heel moeilijk te vatten is, het is héél divers en zeer uiteenlopend van methoden en aanpak, maar dat vind ik juist de sterkte ervan, omdat die nood er is, dat is organisch”* (R1).

Wanneer er nu naar sociaal-artistieke organisaties wordt gekeken, kan er zeker niet gesproken worden van een grote groep (R5). Sinds het AVA-rapport van 1994, het officiële 'startpunt' zoals het in de literatuurstudie werd genoemd, zijn er gestaag praktijken bijgekomen. Enkele praktijken bestaan al langer, sinds de jaren '70 (R9) of jaren '90 (R1, R3, R12, R14, R15). Maar veel andere praktijken en projecten bestaan pas sinds de jaren 2000 of later, vanuit een bepaalde nood (R6, R7, R11, R13).. Cultuur en kunst blijkt immers nog steeds niet voor iedereen een vanzelfsprekend recht te zijn.

Ondanks de groei, vormen sociaal-artistieke praktijken geen gigantische groep in het bredere kunstenlandschap (R5). Toch denkt respondent 2 niet dat het aantal sociaal-artistieke organisaties aan het verminderen is en het zeker niet zal verdwijnen, ondanks dat de term uit het beleid is verdwenen. Het is te groot geworden (R2, R3).

Er is ook meer en meer draagvlak bij kunstenaars voor de sociaal-artistieke methodiek, *'kunstenaars die daar echt met hart en ziel voor kiezen of die combineren'* (R2). Naast een groter draagvlak is er ook meer erkenning. Het feit dat veel organisaties voor een korte of

langere periode erkend en gesubsidieerd worden vanuit de stad, de provincie, de Vlaamse Gemeenschap,... toont aan dat ze aandacht krijgen, dat ze een plek krijgen op structureel niveau, verder dan een experimenteel kader (R1).

Veel praktijken zijn ook continu in evolutie, ongeacht hoelang ze al bestaan. Het blijft een continu zoeken, een steeds weer afstemmen, en dit op verschillende vlakken: op vlak van diversiteit en participatie (R1), op vlak van disciplines (R7, R12), op vlak van grootte, vergroten en terug versmallen (R12, R15), en op vlak van doelgroep, deelnemers, participanten en publiek (R1, R3, R6, R7, R11, R12, R14, R15).

Dit continu zoeken en diverse – en daardoor ook soms vage – karakter van sociaal-artistiek werk zorgt er ook voor dat niet alle sociaal-artistieke organisaties van elkaar vinden dat hun werkwijze ‘sociaal-artistiek’ is. Over de combinatie sociaal-artistiek is al veel geschreven en gediscussieerd. Het gaat over “*de doel-middeldiscussie die gepaard gaat met: ligt het doel in het artistieke of ligt het doel in het sociale? Gebruik je het artistieke voor het sociale of omgekeerd?*” (R10). Als voorbeeld **Tutti Fratelli**. Voor sommigen is dit een soort uithangbord van de sociaal-artistieke sector (R1), een fantastische en schitterende werking (R3). Voor anderen vertrekt dit te veel vanuit “*echte figuren die vanuit de theaterwereld een voorstelling maken, die ook altijd de regie zelf in handen nemen*” (R11), dat is “*ondertussen een waardevol theatergezelschap geworden, je ziet vaak dezelfde figuren opduiken in voorstellingen*” (R13). Terwijl respondent 11 het zelf belangrijk vindt om vanuit procesbegeleiding (bottom-up) te vertrekken en respondent 13 zich de vraag stelt of je niet terug aan het feit voorbij aan het lopen bent of je de ‘juiste’ doelgroep bereikt, namelijk mensen die anders niet participeren aan kunst en cultuur.

Zoals vermeld in de literatuurstudie gelden er voor elke praktijk andere **uitgangspunten**, visies of doelen, sterk afhankelijk van de discipline, locatie, doelgroep, bereik qua participanten/deelnemers, vrijwilligers, professionele kunstenaars, publiek... Dit is ook afhankelijk van het financiële aspect, van hoe lang een organisatie al bezig is en mogelijke samenwerkingen. Een eerste belangrijk uitgangspunt is laagdrempelig zijn. Praktijken willen toegankelijk zijn, open zijn, vertrekken vanuit de mensen, zonder druk te leggen op de participanten, met flexibele verwachting. Waarbij iedereen als persoon binnenkomt, zonder een dossier of een focus op de beperkingen, maar waar gekeken wordt naar de talenten van de mensen, waar mensen kunnen groeien en zich kunnen ontwikkelen, en waar iedereen erbij kan horen vanuit een gelijkwaardige en inclusieve visie (R1, R3, R6, R7, R9, R14). Wat ook aan bod komt is het ‘oorspronkelijke’ vertrekpunt van sociaal-artistieke werkingen, namelijk cultuur als essentieel mensenrecht, waarbij praktijken de culturele behoefte van mensen wil voeden en kunst- en cultuurparticipatie wil bevorderen (R1, R6, R7, R9). Tot slot zijn er nog

een aantal aspecten die terug keren zoals een bepaald engagement (R1, R3, R15), diversiteit (R1, R11, R13), duurzaamheid (R1), ontmoeting en een verbindende rol (R3, R6, R13).

II. Sociaal-artistieke methodiek

“Wij werken eigenlijk met beeldende kunst, maar daarin proberen we andere methodes te zoeken dan de gangbare wegen van een individuele kunstenaar, omdat wij werken met mensen met een verstandelijke beperking, die we dan laten samenwerken met een reguliere kunstenaar, het is eigenlijk zoeken naar hoe dat beeldende kunst op een inclusieve manier kan gerealiseerd worden” (R14).

Deze quote geeft zeer mooi weer hoe sociaal-artistiek werken ingevuld kan worden: het gaat om een sociaal proces, in combinatie met een artistieke werkmethode en vaak ook een artistiek product (R6, R12). Wat bij elke praktijk (uiteraard) aan bod komt zijn **het sociale aspect en het artistieke aspect**. Deze twee aspecten vormen de kern van het sociaal-artistiek werken en de sociaal-artistieke methodiek. Deze aspecten werden ook benoemd in de literatuurstudie als krachtige elementen om tegemoet te kunnen komen aan maatschappelijke uitdagingen (Corijn, 2009; Trienekens & Hillaert, 2015).

Zoals blijkt uit het bovenstaande citaat gaan sociaal-artistieke werkingen op zoek naar **andere methodes** dan de gangbare wegen, beïnvloed door allerhande factoren. Hoe deze ‘andere methodes’ dan worden ingevuld, is zeer uiteenlopend: via samenwerking met een professionele kunstenaar, op een laagdrempelige manier, via participatie, via ontmoeting. Maar eveneens wordt er gewerkt met workshopreeksen, via ateliers, via professionele trainingen die worden gegeven. Of er wordt wekelijks geoefend met een muziek-, dans- of theatergroep, zoals ook in de reguliere kunsten gebeurt.

Vaak wordt de methodiek en het werk omgezet in grotere optredens of tentoonstellingen om het artistiek product te tonen, maar er wordt ook gewerkt via voortrajecten (R15) of via reflectie aan de hand van terugkommomenten (R11). Er is dus een enorme diversiteit tussen de gehanteerde methodes binnen het sociaal-artistiek werken. Kortom: elke organisatie **werkt op maat**.

2.1 Artistiek aspect

Binnen het artistieke luik, wordt vaak ook gekozen om te werken met **professionele kunstenaars** om de groep te begeleiden (R1, R6, R7, R9, R11, R13). Het **artistiek niveau** dat men wil bereiken, is hetzelfde als wat andere kunstorganisaties willen bereiken, niet zomaar een ontmoetingsmoment, of een bezigheid, maar men wil de kaart van kunst trekken en kwaliteitsvolle kunstprojecten op touw zetten (R1, R6, R7, R11, R12). Organisaties willen

“een voorstelling maken die echt straf genoeg is” (R7), “een artistiek product creëren dat oké is en gespreid kan worden in de kunstenwereld” (R12). Om als kunst te worden aanzien is er uiteraard “een artistieke lat nodig, een zeker niveau, of een kwaliteit. En vanuit sociaal-artistiek is dat zeker iets dat je moet nastreven” (R7).

Wanneer er over een artistieke lat wordt gepraat, is de artistieke kwaliteitsdiscussie nooit veraf, want wat heeft nu genoeg ‘artistieke kwaliteit’ en wat is dat dan?’ (R5). Deze kwaliteitsdiscussie kan ook direct gekoppeld worden aan de discussie of sociaal-artistieke praktijken **dezelfde kwaliteitsvolle kunst** kunnen leveren als andere kunstorganisaties. In de literatuurstudie kwam dit naar voor als een spanningsveld en ook vanuit de antwoorden van de respondenten blijkt dat dit zeker en vast nog een aanwezige gedachte is binnen het bredere kunstenveld:

“Soms heeft dat zo een negatieve of een definiëring gekregen die het helemaal niet zou moeten hebben. Want sociaal-artistiek werk is niet per se artistiek minder kwalitatief omdat het werkt via een participatieve methode” (R5).

Praktijken willen meer **au sérieux** genomen worden (R1, R7), meer in het reguliere kunstenveld kunnen staan (R7), gelijkwaardig behandeld worden, zowel in de praktijk als in het decreet (R2) en gewaardeerd worden voor hun professionaliteit en kunde (R15). Er wordt nog steeds over *“kunst met een grote en met een kleine ‘k’ gepraat”*, en dat zal altijd zo wel blijven (R1). Maar *“als het mensen interesseert, als het mensen raakt, als mensen meedoen en het resultaat is er”*, is dat voor respondenten evenwaardig.

Los van de discussie of sociaal-artistiek werk dezelfde kwaliteitsvolle kunst kan leveren als het bredere kunstenveld, komt in veel gesprekken naar boven dat **de artistieke insteek** echt van belang is, zeker voor de praktijken die binnen het Kunstendecreet subsidies (willen) aanvragen. Men wil iets artistiek maken en **het sociale aspect** is voor sommige praktijken (R6, R15) iets dat impliciet verbonden is aan de locatie, de doelgroep of aan het proces. Sociaal-artistieke organisaties zijn dus vooral artistieke organisaties die via een sociale, participatieve, inclusieve manier/methodiek tot een artistiek, kwalitatief product willen komen. Respondent 6 verwoordt dit als volgt:

“Dat ik daar ook sterk in geloof dat je ambitieus mag zijn, dat je nog altijd een sociaal effect kunt hebben. Ik weet dat er impliciet sociale dingen gebeuren, door het feit dat je samenkomt, doordat je dingen samen doet [...], er gebeurt al iets op dat moment” (R6).

Ook respondent 15 vindt dat nog steeds het belangrijkste is *“dat je artistiek een goed product maakt, los van met wie je dan ook werkt”*. Het is echter inderdaad zo dat je niet naast de

situatie kan kijken waar je werkt, namelijk een buurt *'met jongeren die eigenlijk geen recht hadden praktisch of keihard uitgesloten werden'* (R15).

2.2 Sociaal aspect

Het sociale aspect vormt de tweede poot van de sociaal-artistieke methodiek en zorgt voor extra aandachtspunten of verschillende houdingen ten aanzien van de groep(en) waarmee gewerkt wordt.

Sociaal-artistieke werkingen werken met sociaal kwetsbare groepen, met een groep die op één of andere manier uitgesloten wordt, ook op cultureel vlak. Dit gaat van mensen met een beperking, tot mensen met een psychische kwetsbaarheid, van alle buurtbewoners tot specifiek kinderen en jongeren uit een buurt of van de meest kwetsbare groepen tot specifiek Afghaanse vrouwen.

Dit **inclusieve aspect** van sociaal-artistieke praktijken vormt een kracht die ook in de literatuurstudie meermaals werd benoemd (Braet, 2014; beoordelingscommissie sociaal-artistiek werk, 2014; Trienekens & Postma, 2010; Van den Bergh, 2012; Van Steen, 2014). Zo leggen sociaal-artistieke praktijken een link naar de bredere maatschappij (R3, R9) of de 'reguliere' kunstorganisaties en -praktijken (R7, R14). Inclusief werken kan ook geïnterpreteerd worden als een tegenpool voor het denken in **doelgroepen**, het steken van mensen in hokjes. Het is echter inherent verbonden aan elke praktijk dat er in meer of mindere mate expliciet gekozen wordt met één bepaalde groep te werken, waardoor er in se altijd mensen buiten het bereik vallen van praktijken. Het inclusieve zit dus eerder in het, als gehele sociaal-artistieke sector, open staan voor alle doelgroepen

De meeste organisaties die structureel werken richten zich inderdaad tot een **bepaalde groep**, zoals ook vele andere sociaal-culturele, cultuureducatieve of artistieke organisaties zich tot een bepaalde groep wenden. Hierbij kan *grosso modo* een onderscheid gemaakt worden tussen enerzijds praktijken die zich richten op een bepaalde '**doelgroep**', bijvoorbeeld jongeren, mensen met een psychische kwetsbaarheid, of mensen met een verstandelijke beperking (R3, R7, R9, R12, R14, R15). Anderzijds zijn er organisaties die zich meer richten op een **buurt**, wijk, of zelfs ruimer een stad als geheel (R1, R6, R8, R15). Tot slot zijn er veel praktijken waarbij de groep sterk afhankelijk is van project tot project (R6, R11, R13).

De manieren waarop mogelijke participanten worden bereikt, zijn zeer divers: via verwijzingen van hulpverleners of jeugdwelzijnwerkers, via persoonlijke netwerken, via websites, via mond-aan-mond reclame, maar evenzeer via (gerichte) workshops, inspiratiemomenten, festivals of zelfs op vraag van andere organisaties. Het blijft echter een continu proces waarbij een aantal organisaties zich de vraag blijven stellen of ze de doelgroep ten volle bereiken (R3, R7, R9):

“Nu werken wij voornamelijk met mensen met een verstandelijke beperking, maar voor ons is het nog een uitdaging om ook mensen met een fysieke beperking, bijvoorbeeld mensen in rolstoelen te bereiken, waar dat we dat nu nog niet doen, [...] dat is een heel andere, ja, beperking, je kunt dat niet zomaar in een groep gooien... Dus daarin, ja, zijn er zeker nog doelgroepen die we nu nog niet bereiken en die we zeker willen bereiken, maar daarvoor gaan we ook eerst wat moeten kunnen groeien om, om daar dan specifiek op te kunnen inzetten” (R7).

Ongeacht of er met specifieke groepen of in buurten wordt gewerkt, vraagt het artistiek werken een andere aanpak. Vaak vertaalt dit zich in een **procesmatige** aanpak (R6, R7, R8, R11, R12, R15), waardoor het ook veel meer tijd, ruimte en inspanningen vraagt. En dit zowel van de organisaties, als van de begeleidende kunstenaars als van de participanten zelf, maar vanuit de meerwaarde van de praktijken is dit de moeite waard (R7, R13, R15).

Het sociale aspect wordt vaak als een participatief aspect ingevuld, *“een participatief proces is eigenlijk eigen aan een sociaal-artistieke werking”* (R5). Sociaal-artistieke praktijken zien deze participatie als een middel, een methode om te komen tot een artistiek doel. Participatie kan natuurlijk op verschillende manieren worden ingevuld. Zo wordt er bijvoorbeeld vaak gesproken over publieksparticipatie, wat eerder passieve participatie is. Dit is zeker ook zinvol (R7), maar binnen de sociaal-artistieke praktijken wordt participatie eerder gezien als een middel om kunst te maken, een actief participatief proces waarbij de deelnemers van begin tot eind worden meegenomen en bottom-up, van onderuit, wordt gewerkt (R4, R6, R7, R13).

2.3 Meerwaarde van sociaal-artistieke methodiek

De specifieke sociaal-artistieke insteek draagt de potentie in zich om **verbindende, verbredende en duurzame effecten** te hebben en zo te zorgen voor verwevenheid (R14) een vorm waar hoog en laag zich in vindt (R8), een gedeelde ervaring te creëren (R15). De vier ‘krachten’ die in de literatuurstudie werden vermeld, verbinden, vernieuwen, verbeelden en versterken (Braet, 2014; Van den Bergh, 2012), komen ook zeker aan bod tijdens de gesprekken met de respondenten.

Een andere kracht van sociaal-artistieke werkpraktijken is de specifieke houding **ten aanzien van de doelgroep en deelnemers**. Deze houding wordt vorm gegeven vanuit een open, gelijkwaardige, inclusieve sfeer. De specifieke groep waarmee gewerkt wordt, is iets waar men gewoon rekening mee moet houden, *“niet iedereen heeft dezelfde mogelijkheden”* (R12). De praktijken proberen echter de schoonheid en kracht van deze verschillende mogelijkheden te tonen en mensen en hun talenten een ruimte te geven, een plaats om te groeien en te ontwikkelen, om het artistieke in iedere mens te voeden (R3, R6, R7, R9, R14, R15). Praktijken bieden een plek, een mogelijkheid om van zichzelf te vinden *“ik ben ook iets waard, ik betekent*

iets” (R3), of ze kunnen voor een stuk hun eigen leven (terug) in handen nemen (R3, R7, R14). Sommige organisaties willen daarenboven aan de bredere samenleving aantonen dat bijvoorbeeld ook mensen met een beperking volwaardige dansers kunnen zijn of ook met woord en taal kunnen werken of een degelijk theaterstuk kunnen maken en brengen (R7, R9, R12, R14).

Dit werd in de literatuurstudie benoemd als de verbeeldende kracht van sociaal-artistiek werk. Vaak worden deze mensen immers niet aangesproken op hun verbeelding, maar het sociaal-artistiek werk kan de verhalen van deze mensen, die in de samenleving te weinig gehoord worden, vertalen en vertellen (Van den Bergh, 2012).

III. Uitdagingen en spanningsvelden

De sector en de sociaal-artistieke praktijken worden echter voor een aantal uitdagingen geplaatst. Deze uitdagingen situeren zich zowel op vlak van waardering, als op vlak van grootte en draagkracht van praktijken, als op vlak praktische problemen, als op vlak specifieke moeilijkheden met het bereik. Ook de economische logica en managementdenken dat de kunstnerwereld binnendringt, zorgt voor uitdagingen. Tot slot blijft er ook algemeen over de term sociaal-artistiek discussie bestaan.

Ook op het vlak van contact en uitwisseling, grensoverschrijdend werken en met betrekking tot financiële mogelijkheden zijn er een aantal spanningen, frustraties of moeilijkheden, maar deze zullen onder de respectievelijke thema's concreter worden toegelicht.

Deze uitdagingen zijn voor een groot deel andere uitdagingen dan binnen de literatuur werden aangegeven. De 'grote' uitdagingen zoals deze in deel 2 werden beschreven, zoals de positionering van sociaal-artistieke werkingen in het bredere kunstenveld of de instrumentele invulling van praktijken, zullen praktijken misschien ook wel in acht nemen. Maar de heel praktische, tastbare en voelbare problemen, zoals bijvoorbeeld proberen een duurzame en continue werking uit te bouwen, zijn voor de praktijken zelf van een veel 'groter' belang.

3.1 Professionaliteit

Sociaal-artistieke praktijken bevinden zich in een grijze zone. Het zijn zeker geen **professionele** praktijken in de betekenis die er in de kunstnerwereld wordt aan toegekend. Ze werken namelijk ook met 'niet-erkende' kunstenaars, met deelnemers, met kansengroepen, die in het algemeen als 'niet-professioneel' worden beschouwd. Hoe de organisaties hier zelf over denken, is zeer uiteenlopend. Sommigen zien hun deelnemers als volwaardige kunstenaars (R7, R14), anderen bieden een artistieke werking aan voor bepaalde groepen (R6, R3, R1, R11, R12, R13, R15).

Bovendien willen een aantal praktijken ook niet zozeer professionaliseren en groot worden. Zo geeft respondent 15 aan dat ze op een bepaald moment maar bleven groeien en té groot aan het worden waren. Ze draaiden mee in het professioneel circuit, maar dan hebben ze even teruggeschakeld. Ze wouden immers blijven werken met de doelgroep die ze voor ogen hebben en de groei en evolutie ging hen *“boven de pet”* (R15).

3.2 Bereik

Een ander aspect dat sociaal-artistieke werkingen soms voor moeilijkheden stelt, is het ‘bereik’. Hierbij kunnen drie ‘groepen’ worden onderscheiden: de kunstenaars, de deelnemers en tot slot het publiek.

Sociaal-artistieke praktijken werken vaak samen met professionele begeleiders of **kunstenaars**. Maar niet overal is het even gemakkelijk om professionele kunstenaars te betrekken op sociaal-artistieke projecten (R11, R12). De locatie speelt bijvoorbeeld een belangrijke rol (R6). Een landelijk dorp is niet hetzelfde als een stedelijk context en ook binnen steden zijn er merkbare verschillen. Een andere bepalende factor is de discipline waarbinnen kunstenaars een participatief kunstproject willen opzetten. Dit gebeurt veel meer in de podiumkunsten dan bijvoorbeeld in de beeldende kunsten (R11). Respondent 13 spreekt dit echter tegen en geeft aan dat ze *“van alle soorten wel iemand”* kent. Ze ziet echter wel een verschil tussen kunstenaars die daar totaal niet mee bezig zijn, ten opzichte van anderen die zeer geëngageerd zijn om sociaal en maatschappelijk bezig te zijn (R13).

Een tweede groep vormen de deelnemers, de **participanten**: hoe worden deze geselecteerd, hoe toegankelijk is het voor alle mogelijke participanten,...? Sommige praktijken werken heel inclusief en doen bijna geen selectie, anderen werken trapsgewijs en hebben heel laagdrempelige projecten en andere projecten waar ze wel selecteren (R2, R6, R7, R9). Een aantal praktijken proberen mensen te laten participeren en zo te stimuleren, motiveren, geboeid te raken door de kunsten, via instaprojecten, via een specifieke methodiek (R15) of via workshops (R7). Maar het blijft moeilijk om de doelgroep en participanten aan te trekken (R6, R14). Onder invloed van het professionaliseren van de sector heeft respondent 8 het gevoel dat de allerzwakste groepen er weer uitvallen:

“Er zijn te veel niet bereikte groepen, en dat zijn de zwaarste groepen. [...] Omdat we geprofessionaliseerd zijn, gaat niemand nog met die groepen werken.. Ook in de kunsten door [het] professionaliseren van de sector, zeker dan [het] sociaal-artistieke, dat de allerzwaksten er weer uitliggen” (R8).

De meeste praktijken komen met een artistiek product naar buiten, via optredens of tentoonstellingen en bereiken zo een bepaald **publiek**. Welke ‘publiek’ men bereikt, is

afhankelijk van verschillende factoren, zoals welk publiek men wil bereiken en de bekendheid van een organisatie.

Sommige organisaties willen een breder en diverser publiek bereiken, meer dan sympathisanten, maar bijvoorbeeld ook andere professionals, mensen uit het museummilieu, reguliere cultuurminnaar, beoordelaars, studenten... (R15, R7). Een moeilijkheid bij het verbreden van het publiek is echter dat sociaal-artistische praktijken vaak geen sterk communicatieplan (kunnen) uitschrijven. Omwille van tijdsgebrek, gebrek aan kennis, gebrek aan kanalen, is men soms niet altijd bezig met het publieksbereik, terwijl dit voor de verankering en verduurzaming van praktijken wel een rol kan spelen.

Men beseft ook dat men steeds een bepaald segment van de bevolking zal bereiken, mensen moeten een zekere interesse hebben in de voorstelling of tentoonstelling (R1, R5). Dit besef is ook breder in de kunstenwereld aanwezig (R5).

3.3 Grootte en draagkracht van praktijken en praktische problemen

Er zijn – logischerwijze – zowel voor- als nadelen verbonden aan kleine, middelgrote en grote organisaties. Kleinere organisaties, zijn vaak minder bekend, volgens respondent 7 speelt dat in het nadeel *“wanneer we enkel op het dossier worden beoordeeld”*. Respondent 11 geeft aan dat sociaal-artistische werkingen vaak te kleinschalig zijn om genoeg body en slagkracht te geven om bijvoorbeeld middelen in de regio te gaan zoeken via crowdfunding. Respondent 12 ziet het als een probleem dat ze met *“een veel te klein team [zijn] om constant projectsubsidies te gaan indienen”*.

Respondent 6 en 12 vinden het langs de ene kant goed om niet ‘supergroot’ te zijn, om te werken in de eigen wijk of voor de eigen doelgroep en daarbij zoveel mogelijk verschillende dingen proberen te doen met partners. Ook respondent 9 geeft aan dat ze niet te breed willen gaan, *“omdat we wel de kwaliteit willen blijven bieden [...] en we zijn bang als dat te grootschalig wordt, dat dat moeilijk wordt”*.

Het kleinschalige is ergens een sterkte (R12), maar tegelijk geeft respondent 6 aan dat hij al vaak heeft gezegd *“ze mogen mij adopteren, een grotere organisatie”, dat er gewoon bekend wordt “wat is mijn opdracht?”, en dat er dan binnen een grotere structuur gewerkt wordt [...] omdat je dan gewoon, er is daar een kader, letterlijk en figuurlijk’*. De grootte van een praktijk zorgt eveneens voor specifieke moeilijkheden en uitdagingen met betrekking tot **praktische zaken** en **draagkracht** (R6). Zo geeft respondent 12 aan:

“Ik heb hier ook fantastische ideeën in mijn hoofd en ik kom hier ook toe van ‘ja, we gaan dat en dat en dat doen’, maar vanaf dat je op locatie moet gaan, je hebt geen camionette. Want ja, we hebben te weinig geld om een camionette te kopen. Je hebt

zo 10.000 praktische problemen, waardoor dat je eigenlijk uw fantastisch management denken niet kunt toepassen door... Enerzijds een tekort aan geld, een tekort aan personeel: wij hebben geen klusjesman, wij moeten alles, dat zijn allemaal dingen, wij moeten alles zelf doen. En je kunt gewoon niet, niet alles doen... En ja, je hebt inderdaad ook een doelgroep die specifieke behoeften heeft” (R12).

Respondent 12 geeft zeer mooi aan met welke praktische problemen sociaal-artistieke organisaties in aanraking komen. Zo kennen ook andere organisaties het **transportprobleem** (R3, R7, R14), omdat men verwacht dat men zich autonoom kan verplaatsen, vaak vanuit de onderliggende reden dat men gewoon zelf niet de middelen heeft om mensen op te halen.

Een tekort aan personeel, werken met een kleine ploeg van vaak twee of drie personen, kortom een beperkte **draagkracht** is ook iets waar andere organisaties mee worstelen (R3, R6, R7, R8, R9, R12, R14, R15). Dit heeft op zijn beurt effecten op vele andere zaken, zo is er een beperking in het aantal deelnemers (R3, R9).

Ten tweede moet er gekozen worden tussen tijd spenderen aan de participanten en doelgroep of aan het schrijven van dossiers – wat een zware last en grote inspanning vergt (R3, R13). Verder vraagt bijvoorbeeld het aanwerven van extra werkkrachten een lange denkoefening waarbij alle voor- en nadelen worden afgewogen (R9).

Veel organisaties werken ook met extra **vrijwilligers** of externe medewerkers, freelancedocenten, studenten of stagiaires om de werking te versterken zonder dat dit een grote structurele kost met zich meebrengt (R6, R7, R9, R3). Vrijwilligers kunnen een belangrijke rol spelen (R9, R14). Het blijkt echter niet voor alle praktijken makkelijk om vrijwilligers aan te trekken of te behouden (R3, R14). Wanneer dit niet mogelijk is, is het vaak zo dat praktijkwerkers zelf een groot deel van het werk onbezoldigd doen (R6, R9).

Ook andere praktische problemen, zoals de taal (R13), het zakelijke en het communicatieve (R6, R7, R11, R14) of de organisatorische kant (R7, R13) zorgen voor moeilijkheden en spanningen.

3.4 Economische logica en management

De economische logica, waarin alles vooruit moet (R5), waar nieuwe groepen worden aangeboord om ze te laten consumeren (R8), waar een rekenkundig systeem en meetbaarheid voorop staat (R14), dringt ook langzaam de kunstenwereld binnen. Echter, *‘een heel plat rekenkundig systeem dat moet gekoppeld worden aan een extreem subjectief dubbelzinnig autonoom systeem’* dat de kunsten is, is een zeer moeilijk gegeven volgens respondent 14.

Dit **economisch denken en managementdenken** botst namelijk met een **sociaal-artistieke visie en denklogica** (R1, R5, R6, R14). Een sociaal-artistieke logica vertrekt eerder vanuit een organisch vorm gegeven praktijk, met aandacht voor voorzorg en nazorg, met de nodige flexibiliteit en het werken op maat, vertrekkend vanuit de mensen, met een zekere subjectiviteit als vertrekpunt. Dergelijke processen kunnen niet gemanaged worden (R1), zijn niet helemaal objectief **meetbaar** of kunnen niet vooraf bepaald en berekend worden.

“Het feit dat, ‘hoe zit het dan met concrete uitwerking van dossiers?’ Omdat je als sociaal-artistieke organisatie, als je participatief wilt werken en je wilt een deel bottom-up laten gebeuren, dat je ook wel niet uw eindresultaat kunt vastleggen, dus dat voor sociaal-artistieke organisaties soms heel moeilijk is om op voorhand al een dossier van ‘he, kijk, dit is wat het concreet resultaat is voor waar we voor willen gaan’” (R5).

Het opleggen van een dergelijke managementlogica werkt op sommige vlakken dan ook contraproductief en nadelig voor sociaal-artistieke organisaties (R1). Vanuit de overheid en het Kunstendecreet wordt er echter wel gevraagd aan praktijken om in hun dossier, actieplannen, verslagen en dergelijke meer, doelen en de gewenste resultaten die ze willen bereiken te vermelden (R3), maar daar worstelen praktijken mee (R1). Het wordt gezien als een noodzakelijk kwaad, als iets dat er nu eenmaal bij hoort (R1, R14).

De meetbaarheidsgedachte zorgt voor een focus op cijfers en getallen, maar het feit dat het aantal activiteiten geteld kan worden of men kan meten hoeveel mensen naar een voorstelling zijn gekomen, zegt zeker niet alles. Dit zorgt voor botsingen, botsingen tussen **papier en praktijk, een spanning tussen kwalitatief en kwantitatief, tussen procesgericht en product- en resultaatgericht** (R1, R2, R7). Het continu verantwoord worden van de middelen en de werking, van het eindresultaat, zorgt ervoor dat organisaties het moeilijk hebben een dossier voldoende concreet in te vullen en zo de mist in gaan (R11) of ‘verweten’ wordt ‘vaag’ te zijn (R14).

Ongeacht wat er van beleidswege verwacht wordt, blijft het moeilijk voor praktijken die procesmatig, participatief en bottom-up willen werken om op voorhand in een dossier te kunnen weergeven waar men voor wil gaan en wat de einduitkomst zal zijn (R5, R6, R8), waardoor er ook een zekere schrik bestaat bij praktijken (R5, R7).

Een gevaar van het economische denken en het halen van streefcijfers, om erkend te worden, om subsidies te krijgen, kan ervoor zorgen dat praktijken *“meer met elkaar in concurrentie zullen treden en dat zou eigenlijk niet mogen”* (R14). Voor respondent 14 zijn de moraal, het ethische en de gelijkwaardigheid van mensen belangrijker dan het nastreven van ‘mooie cijfers’.

3.5 Term sociaal-artistiek

De specifieke benaming en het gebruik van de term ‘sociaal-artistiek werk’ vormde een hokje, een ruimte waarbinnen participatieve kunstpraktijken zich konden ontwikkelen en positioneren ten aanzien van andere kunstdisciplines (R5). Nu de term verdwijnt uit het beleid, en bijvoorbeeld ook een meso-organisatie als Dēmos op zoek gaat naar een andere term, zullen de praktijken kritisch naar zichzelf moeten kijken en nadenken over hoe zij hun identiteit zelf zien binnen het veld (R5). Sommige praktijken zijn al “*voorbij de term*” en zeggen dat ze “*gewoon artistiek bezig*” zijn (R2). Andere praktijken zijn tot op zekere hoogte sociaal-artistiek bezig, maar worden niet benoemd als sociaal-artistiek (R4).

Door de praktijken werd ook aangehaald dat – doordat de term tot containerbegrip is geworden (Kerremans & Janssens, 2009; Twaalfhoven, 2010) een **zekere verwarring en vaagheid** kan ontstaan over wat het nu exact is. In een aantal gesprekken kwam dan ook aan bod dat de term wel gebruikt wordt voor allerhande projecten, die op papier een sociaal-artistieke methodiek bevatten of raakpunten vertonen, maar anders kunnen uitdraaien. Zo geeft respondent 13 twee voorbeelden van projecten die voor haar niet per se sociaal-artistiek zijn, omdat het top-down verloopt via een kunstenaar of waar de toeschouwers “*allemaal blanken zijn, met een bakfiets*” (R13). De term mag geen laag vernis zijn, maar moet gefundeerd zijn (R1).

Hoofdstuk 2: Het beleidskader op zich

Naast een schets en kadering van de sector sociaal-artistiek en de sociaal-artistieke werkmethode vanuit het standpunt van de praktijken zelf, zal ook kort gekaderd worden hoe praktijken kijken naar het huidige beleidskader met betrekking tot cultuur en kunst. Er zal kort worden ingegaan op het huidige denkkader en de rare kronkels die erin verwrongen zitten, op politieke invloeden en de botsing tussen top-down en bottom-up. Verder zal ook worden toegelicht waarom een mentaliteitswijziging op een aantal vlakken meer dan welkom zou zijn. Een ander denkkader, een meer open denkkader is immers wenselijk. Dit zal worden gekaderd binnen de Strategische Visienota kunsten en het vernieuwde Kunstendecreet, met alle spanningen en moeilijkheden die er aan gekoppeld zijn.

I. Denkkader en de rare kronkels

Wanneer er werd gepolst naar het Vlaamse beleid en hoe dit werd ervaren, kwamen er zeer veel uiteenlopende zaken aan bod. Respondent 10 schets zeer mooi twee belangrijke spanningsvelden waar die ervoor zorgen dat er spanningen, moeilijkheden en botsingen ontstaan tussen praktijk en beleid:

“Het is misschien een boude uitspraak die ik ga doen, maar ik ga ze toch maar doen: ik denk dat beleid altijd of heel dikwijls naholt op de realiteit van de praktijk, en twee: dat beleid altijd de neiging heeft om te formaliseren” (R10).

Ook in de literatuurstudie werd aangegeven dat het beleid vaak ‘een stap achter staat’ en de praktijk vaak één of meerdere stappen voorop (Lambrechts, 2009). Deze mismatch tussen beleid en praktijk wordt aldus bevestigd door de respondenten.

1.1 Een beleid dat de realiteit naholt

Eerst en vooral holt het beleid de realiteit achterna. Praktijken hebben het gevoel dat het binnen het cultuurbeleid aan een **visie en een duidelijk kader ontbreekt** die zijn afgestemd op de realiteit en de praktijk. Ook dit werd al aangegeven in de literatuurstudie (Debruyne & Oosterlink, 2012; Hillaert, 2012a; Hillaert, 2012b). Zo geeft respondent 4 aan dat er een duidelijk kader ontbreekt waarbinnen plaats is voor samenwerking en intersectoraal werken en waar dit kan worden bevorderd (R4). Zo is er vraag naar ruimte voor experiment (R4), ruimte voor creativiteit en discussie (R4), ruimte voor samenwerking en intersectoraal werken (R4), nood aan meer stimulering en impulsen om bijvoorbeeld kunstorganisaties te laten werken met maatschappelijk kwetsbare groepen (R2).

Een beleid met een visie, waar praktijken voelen dat er echt wordt gediscussieerd, er echt standpunten worden ingenomen, kan zeker motiverend werken (R7). Momenteel wordt het cultuurbeleid en de keuzes die gemaakt worden echter als demotiverend ervaren, als remmend en niet ondersteunend (R7, R13, R15).

Een **afstemming op de realiteit en op de praktijken** vraagt echter tijd, ruimte en ook middelen. Op mesoniveau wordt er bijvoorbeeld een overleg 'cultuur voor vluchtelingen' samengeroepen door de minister. Er wordt aldus ingezet op een actueel thema en het beleid acht het belangrijk dat er iets rond gebeurt. Maar langs de ander kant zijn er geen budgetten om hier iets mee te doen (R4) of kan men binnen organisaties niet de nodige tijd vrijmaken om op een degelijke basis structureel samen te werken (R8, R4). De noodzakelijke verankering en verduurzaming blijft dus uit (R2). Idem op praktijkniveau, het microniveau. Men wil inzetten op praktijken die omgaan met radicaliserende jongeren of breder met een diversiteit aan culturen, maar tegelijkertijd worden er initiatieven afgeschaft die net een heel diverse groep jongeren (of volwassenen) verenigen, die laagdrempelig, participatief en inclusief werken (R5, R13).

1.2 Een beleid dat wil formaliseren

Daarnaast probeert het beleid de praktijk ook te formaliseren. Men probeert iets dat bottom-up ontstaat te vatten en top-down te controleren en vorm te geven. Dit zorgt eveneens voor de nodige spanningen. Ook in de literatuurstudie gaf Trienekens (2006) aan dat het huidige Vlaamse sociaal-artistieke werkveld eerder van bovenaf, door het beleid, wordt ondersteund en gelegitimeerd, een top-down beleidsbeslissing.

Bottom-up versus top-down

In de literatuurstudie kwam naar voor dat het beleidsmatig opnemen van sociaal-artistieke praktijken zeker positieve effecten heeft gehad op de praktijken (Hillaert, 2015; Lambrechts, 2009; Leye, 2012). Anderzijds zijn hieraan ook uitdagingen gekoppeld. Uit de gesprekken met respondenten kwam vooral één belangrijk spanningsveld naar voor, namelijk **de botsing tussen top-down beleid en bottom-up praktijken**:

“Dus dat is denk ik ook typisch voor het sociaal-artistieke, dat dat volledig ontstaan is vanuit [bottom-up]. En plots, wat zie je? En dat is met alles op deze wereld, dan zien de andere kant, de top ziet plots van 'ah, dat is interessant wat dat daar gebeurt hé, en legt dat allemaal een keer uit? Ah, da zijn de methodieken...'. En dat gaat dan plots, langs boven keert dat terug, en plots vindt een beleid van 'kijk, op die manier moet je het doen'. Dus dat vind ik zo gek hé” (R14).

Sociaal-artistieke praktijken zijn immers **bottom-up ontstaan**. Op verschillende plaatsen ontstonden een soort praktijken vanuit een bepaalde onvrede met het toenmalige beleid (R5, R10). Deze praktijken zijn nieuw, vormen zich vaak tot organisaties en op een bepaald moment, wanneer deze voldoende schaal hebben, komen ze in het vizier van het beleid terecht en ontstaat er een beleidsvraagstuk (R10).

Dit beleidsvraagstuk vraagt enerzijds termen, een **specifiek jargon** (R14). Anderzijds moeten deze praktijken ook ergens binnen de bestaande beleidsdomeinen kunnen aarden (R10). Er ontstaat een **kader** (R8) omdat men het wil kunnen beheersen, wil kunnen controleren, opvolgen en monitoren (R10). Zoals ook in de literatuur werd toegelicht creëert elk beleidskader een bepaalde realiteit waaraan praktijken zich al dan niet aan conformeren. Dit werd ook benoemd door respondent 10:

“Je brengt het ergens onder, je herkent het, waardeert het, als een soort, dat het een soort eigenheid [heeft], maar je brengt het toch grosso modo onder iets, een grote paraplu die al bestaat. Je brengt iets nieuws, broos, hé, want wat nieuw is, is dikwijls ook broos, breng je ergens onder een, onder een grote paraplu. En die paraplu is natuurlijk een stuk bepalend he” (R10).

Het is een **intrinsieke botsing** tussen een praktijk die organisch ontstaat en blijft bewegen, zich probeert af te stemmen op de realiteit en maatschappelijke uitdagingen, en een beleid dat een kader probeert te creëren. Een kader om zo op een controleerbare, meetbare, overzichtelijke manier deze praktijken te kunnen kaderen. Maar sociaal-artistieke praktijken, alsook andere kunstpraktijken en individuele kunstenaars, zullen blijven doen waar ze mee bezig zijn, of dat nu ‘participatie’ wordt genoemd of in functies wordt gegoten of in disciplines wordt verdeeld... *“Daar heeft het niets mee te maken”* (R14).

Ook respondent 8 heeft het met deze botsing moeilijk en ziet het als een niet erkennen van de realiteit. Dit werkt remmend, *“want er wordt met wijsvingertjes gewezen, van mensen die aan tafels zitten”*. Allemaal met de beste bedoelingen, maar het blijft een wijzen met vingers, waardoor praktijken moeilijk kunnen ontwikkelen (R8). Soms hebben beleidskeuzes ook onbedoelde of omgekeerde effecten (R10, R14).

Kortom, bottom-up blijft de meest logische weg waarop dingen zich kunnen ontwikkelen (R14). Ook nu, onder invloed van actuele tendensen en maatschappelijke veranderingen ontstaan er steeds meer bewegingen vanuit onderuit. Men merkt dat mensen weer meer nood hebben om dingen zelf in handen te nemen, via bijvoorbeeld deeleconomieën, of zich meer te verenigen in bewegingen zoals *Hart boven hard* (R1, R5, R11, R14).

Er is volgens respondent 5 dan ook een fundamenteel verschil tussen het beleid dat inzet op sociaal-artistiek werk, kunsten en cultuur en deze praktijken stimuleert, ondersteunt en subsidieert en een beleid dat zaken oplegt. Wat meer flexibiliteit zou goed zijn, waarbij organisaties zelf kunnen beslissen en hun eigen werking naar eigen goeddunken kunnen uitbouwen en leiden, afhankelijk van prioriteiten en zaken die lokaal leven.

Vertrouwen versus verantwoording en controle

Dit top down werken zorgt voor een zeer specifieke relatie tussen het beleid en de praktijk, namelijk één van verantwoording en controle. Het beleid zou echter af en toe wat meer vertrouwen mogen hebben in praktijken, in mensen (R8, R14). Vertrouwen aan mensen geven is primordiaal, zeker in een subjectief domein als de kunsten (R14). Maar deze vertrouwensrelatie, die niet controleerbaar, meetbaar of zichtbaar is, is een moeilijk punt binnen het huidige beleidskader. Zeker wanneer er geld mee gemoeid is, hoe klein de budgetten ook zijn, is er een soort van 'drang' om zaken te beheersen, te controleren, op te volgen en te monitoren (R7, R10, R14).

Praktijken moeten dan ook een zekere verantwoording afleggen ten aanzien van het beleid (R3, R4, R7, R9). Vaak veruiterlijkt deze verantwoording zich in de vorm van administratief **papierwerk**: via actieplannen, werkingsverslagen, eindverslagen bij projecten, zakelijke en financiële verslagen... (R3, R6, R7, R9, R15). Dit zorgt voor een enorme extra draaglast. Iets waar veel tijd en energie in kruipt en niet altijd even motiverend werkt (R7, R9). Dit belemmert echter voor een aantal praktijken de creativiteit, vrijheid en continuïteit om te werken vanuit de eigen drive en motivatie (R2, R9, R4, R14).

II. Mentaliteitswijziging

Hiermee rekening houdend is er met andere woorden nood aan een mentaliteitswijziging binnen de beleidskaders en dit op verschillende vlakken. Zo zou een betere afstemming op praktijken, die met hun beiden voeten in de realiteit staan, alvast beter zijn dan het opleggen van beleidsbeslissingen, die vaak nog eens een geformaliseerde veruiterlijking zijn van tendensen en processen die op praktijkniveau al veel langere tijd aan het borrelen en ontwikkelen zijn. Een afstemmen op elkaar verloopt via dialoog, contacten, uitwisseling..., niet enkel via papier. Wanneer er minder de focus wordt gelegd op cijfers, verslagen en financiële begrotingen, zou er logischerwijze ook meer ruimte vrij kunnen komen voor een vertrouwensrelatie tussen praktijken en beleid. Ook het feit dat het nu voornamelijk de praktijken zijn die verantwoording moet afleggen naar het beleid toe, maar vice versa dit veel minder gebeurt – en ook veel minder in vraag wordt gesteld – is een aandachtspunt.

Het afstemmen van praktijken op de realiteit, op de context en lokale prioriteiten en noden, zit ingebakken in de sociaal-artistieke praktijken. Transversaal en inclusief werken is een intrinsieke eigenschap van sociaal-artistieke praktijken. Het is echter in veel mindere mate doorgedrongen op beleidsniveau waardoor er botsingen ontstaan. Dit wordt verder kort geduid onder hoofdstuk 4, grensoverschrijdend werken.

III. Een ander denkkader

Een denkkader ontstaat en evolueert en op beleidsmatig niveau zijn dit vaak zeer logge, complexe en trage processen. Het is aldus een **proces van lange adem**. Maar met het vernieuwde Kunstendecreet, een vernieuwd en hervormd Decreet Cultureel Erfgoed, een geüpdatet Decreet Sociaal-Cultureel Volwassenenwerk en eveneens het Participatiedecreet dat opnieuw wordt bekeken, is er zeker en vast een aanzet vanuit het beleid om decreten en beleidsinstrumenten meer af te stemmen op de actualiteit en realiteit (R2, R4, R10).

Dit ander denkkader wordt mee vorm gegeven vanuit de Strategische Visienota Kunsten. De blik van de respondenten op deze nota zal als eerste kort worden besproken. Daarna wordt ook het Kunstendecreet en de functie participatie toegelicht aan de hand van de antwoorden van de respondenten. Tot slot worden ook hier bestaande moeilijkheden en uitdagingen aangehaald.

3.1 Strategische visienota Kunsten

Op zich wordt de visienota door de praktijken gezien als een progressieve visienota, ‘*een fantastisch mooie nota*’, maar het denkkader van deze nota is nog niet in de geesten van alle kunstorganisaties en kunstenaars doorgedrongen (R8). Respondent 8 geeft aan dat ze het gevoel heeft dat mensen deze nota “*helemaal anders interpreteren, veel geslotener, voor hen verandert er niets*”. Sommige organisaties zullen meegaan in dit denkkader, maar het blijft letter op papier en organisaties die behoudsgezind en eerder conservatief zijn ingesteld, kunnen en zullen dit ook blijven (R2, R8). Ook respondent 13 geeft aan dat er voor haar niets in de visienota staat waar ze tegen is, maar ze vraagt zich wel af hoe het vernieuwde Kunstendecreet en de subsidieaanvragen ervoor gaan zorgen dat deze nota geïmplementeerd wordt.

In de **visienota** is ook sprake van sociaal-artistiek werk, dit werd ook besproken in de literatuurstudie. De minister had dus oog voor deze aparte discipline. Uit het gesprek met respondent 14 blijkt echter dat dit er pas op het einde is in komen te staan: “*die conceptnota moest bij manier van spreken woensdag geschreven worden en zaterdag moesten wij nog onze input geven*”. Dit is slechts op het einde gebeurd doordat de sociaal-artistieke praktijken

zelf niet doorhadden dat de term in de voorontwerpen en conceptnota's van deze visienota niet was opgenomen. De laat gegeven input is dus ook niet zo goed doordacht denkt respondent 14. Het toont eveneens aan *“hoe flauw wij zijn op dat vlak, dat we dat eigenlijk nog niet eens doorhadden tot bijna helemaal op het einde, dat die kans wel een keer bestond dat onze sector er uit lag hé”* (R14).

Op zich hadden de sociaal-artistieke organisaties ook wel opgenomen zijn geweest in het Kunstendecreet zonder dat ze in die nota vermeld stonden en was de vrees misschien onterecht, maar het bood anderzijds wel een stok achter de deur, een tastbaar instrument om te garanderen dat er ook plaats is voor sociaal-artistieke organisaties binnen het kunstenveld (R2, R14). Voor respondent 2 zou dit zelfs nog iets verder mogen gaan en zou er perfect gewerkt kunnen worden met een aantal **quota** op landschapsniveau, zoals bijvoorbeeld het voorzien van 10% van het budget voor participatieve werkingen (R2). Via quota zou zeer goed de toets kunnen gemaakt worden of er genoeg aandacht is voor diversiteit, voor participatie, voor goede geografische spreiding,..., waarbij ook een aantal organisaties kunnen worden opgepikt.

3.2 Kunstendecreet en de functie participatie

De meningen over het vernieuwde Kunstendecreet zijn uiteenlopend. Sommigen vinden dit een zeer positieve evolutie, anderen vragen zich af in hoeverre er fundamenteel iets gaat veranderen als het denkkader niet mee verandert. Sommigen zien het als een kans, een nieuwe start. Weer anderen hebben een soort van schrik dat bestaande structuren die opgebouwd waren doorheen de jaren nu weer op losse schroeven komen te staan.

Elke decreet biedt op zich kansen. Wanneer dit vernieuwd of aangepast wordt, ontstaan er nieuwe kansen, maar evenzeer bedreigingen (R5, R10). Ook respondent 5 beaamt dit:

“Ik denk dat daar wel heel veel kansen liggen, maar dat die momenteel in de uitwerking in de praktijk, dat daar nog veel ‘moeilijkheden’ zitten [...], hoe dat dat ingevuld wordt, de afstemming tussen de verschillende niveaus, dus zowel kabinet als kunsten en erfgoed, als departement, als... Dat dat nog heel veel kinderziektes heeft, dat er soms ook gewoon kansen onbenut zijn gebleven” (R5).

Dit valt deels te wijten aan tijdsgebrek:

*“Ik denk dat het decreet op zich wel kansen biedt, als het die kansen ook krijgt, maar dat vraagt gewoon altijd tijd en er is geen **tijd**, want – eigenlijk draait de sector mee in die zin in een soort economische logica, die altijd vooruit moet”.* (R5)

In het algemeen is de **filosofie van het decreet** wel gunstig geëvolueerd (R1). Het vernieuwde Kunstendecreet wou alleszins een soort openheid creëren, om zo alles meer bereikbaar te

maken, zowel tussen disciplines heen als over verschillende sectoren heen (R5, R9). Het volgt ook meer de realiteit (R5) en er wordt meer benadrukt dat participatie voor iedereen belangrijk is (R1). Ook het feit dat de tussenschotten verdwijnen en organisaties vanuit hun eigenheid kunnen vertrekken, waardoor elke organisatie moet nadenken over de kern van wat ze doen en hoe dit vertaald kan worden in functies en disciplines, wordt positief ervaren (R5, R7, R11, R13). Dat daarenboven alle kunstorganisaties ‘relatief’ op dezelfde hoogte worden beoordeeld, vindt respondent 7 een pluspunt. Zo is alleszins een verbreding van de sector mogelijk (R11).

Verder bestond er toch ook een zekere schrik, een twijfel, een vrees, net omdat het hokje verdween en er geen enkele garantie was dat sociaal-artistieke organisaties niet zouden verdwijnen en opgaan in de veelheid aan praktijken, of dat de sociaal-artistieke eigenheid wel nog erkend en geapprecieerd zou worden (R1, R2, R5, R7, R14). De eigen afbakening zorgde immers voor duidelijkheid, zowel voor de organisaties als voor de commissies. Doordat het werd omgegooid, was het even afwachten (R5). Het is echter ‘*geen slagveld geworden voor de sociaal-artistieke organisaties*’ (R1) als er gekeken wordt naar de preadviezen, adviezen en de uiteindelijke beslissing (R2). Dat het geen slagveld geworden is, betekent niet dat het geen verarming van de sociaal-artistieke praktijken die structureel ondersteund worden kan betekenen. Respondent 2 denkt dat ‘*we zeker niet gaan komen aan die vijftien sociaal-artistieke werkingen die er nu [in 2016] wel waren*’. Verder vraagt respondent 2 zich af in hoeverre het nog eenvoudig en mogelijk zal zijn voor een armoedevereniging of een CAW om onder de nieuwe beoordelingsmethodiek een sociaal-artistiek project binnen het Kunstendecreet aan te vragen.

Functie participatie

De participatiegedachte, al stevig verankerd in het Participatiedecreet, wordt ook binnen andere kaders steeds meer benoemd. Zo is participatie één van de vijf functies binnen het vernieuwde Kunstendecreet geworden. Vanuit het denkkader van het nieuwe Kunstendecreet is het een logische keuze dat sociaal-artistieke werkingen, die niet meer kunnen indienen onder ‘sociaal-artistiek’, zullen indienen onder de functie participatie, in combinatie met de discipline die aansluit bij hun werking (transdisciplinair, beeldend, dans, podium/theater...). Veel organisaties die onder sociaal-artistiek zaten, kunnen zich ook wel vinden onder deze functie, aangezien deze focust op de manier van werken met de deelnemers en het belang van het proces (R1, R5, R7, R14). De vraag rijst echter wel of sociaal-artistieke organisaties per se deze functie moeten opnemen (R5). Respondent 14 geeft bijvoorbeeld aan dat “in participatie kunst eigenlijk een middel is” en het uitgangspunt en doel de participatie op zich vormt, terwijl dit vanuit de praktijken niet altijd zo wordt ingevuld en het artistieke als doel wordt gezien (zie artistieke aspect onder hoofdstuk 1).

Respondent 2 hoopt ook dat nu met de functie participatie sociaal-artistiek wat meer naar het centrum kan komen. Dat het uit het hoekje wordt gehaald en meer zichtbaar wordt. Dat er meer wordt over gepraat.

Bij veel respondenten blijven er echten twee vragen bestaan: wat valt er nu exact onder de functie participatie en wie dient er op in? (R5, R11). Gaan niet plots heel veel mensen 'een participatie' gaan invullen'? (R5) Je kan participatie immers ook heel nauw interpreteren als publieksparticipatie, wat op zich ook waardevol is, maar "*bij ons gaat die participatie wel een paar stappen verder*" (R5, R7). Participatie blijft immers een term dat er nu is op gekleefd. Respondent 14 heeft het heel moeilijk met dat woord. Enerzijds is participatie een zeer ruim begrip, een containerbegrip waar heel veel onder te vatten valt. Anderzijds worden er ook vaak connotaties en betekenissen aan gekoppeld, waardoor het een zekere ondertoon krijgt, bijvoorbeeld "*het werken met kansengroepen*", terwijl het ruimer kan zijn dan dat (R5, R11).

Volgens respondent 2 ontbrak het bij de discussie en hervorming van het Kunstendecreet duidelijk aan een aantal debatten rond deze participatiegedachte. Zo ontbreekt er een algemene gedeelde visie over de functie participatie en hoe deze ingevuld dient te worden of in welke mate verschillende vormen van participatie door commissies erkend zullen worden als 'voldoende' bij de functie participatie (R2).

3.3 Een ander denkkader, een meer open denkkader?

De vraag die zich stelt, is of dit 'andere denkkader', dat gevisualiseerd wordt in visienota's en vernieuwingen van de verschillende decreten, ook effectief een meer open denkkader stimuleert en verankert. Momenteel is dit afwachten (R11). Alleszins zit het politieke klimaat niet mee. Dit is rechtser (R2) en het gesloten denken is volgens respondent 8 zeer snel aan het terugkomen. Volgens respondent 14 verdwijnt bovendien een deel van de nagestreefde openheid, onder invloed van lobbywerk, dat ontstaat omdat er geen open dialoog mogelijk is met beoordelingscommissies. Een openheid op vlak van overleg en uitwisseling kan nochtans stimulerend werken voor een openheid op andere vlakken.

Toch zijn er zeker en vast goede voorbeelden te vinden van een open denkkader, zoals de nota '**Doorgroeien in Cultuur**'. Dit is alvast een goede aanzet van twee ministers om een gedeeld visiekader te creëren en wat als daar ook nog eens een minister van welzijn zou bijzitten...? (R2). Deze ruimte om in wetgeving bruggen te kunnen bouwen is echt een belangrijk aspect op het beleidsniveau. Nu worden er immers al bruggen gebouwd op praktijkniveau, maar voor een meer stevige verankering, die ook stimulansen en steun kan bieden aan de praktijken, is een verandering op beleidsniveau meer dan gewenst.

Verder is het alvast ook belangrijk dat elke culturele sector **vanaf het begin** meer rond ook andere thema's kan meedenken en meedoen. Bijvoorbeeld bij de vernieuwing van het Cultureel Erfgoeddecreet staat dat andere culturele sectoren eveneens worden aangemoedigd het erfgoeddenken te introduceren en implementeren. De andere culturele actoren zijn echter nooit bevraagd geweest in hoeverre zij dit al doen en wat de eventuele valkuilen en moeilijkheden vormen (R4).

Hoofdstuk 3: Overleg en uitwisseling

Communicatie, in alle mogelijke vormen, tussen verschillende partners en tussen verschillende niveaus, blijkt vanuit de bevraging een belangrijk thema te vormen. In de literatuurstudie kwam dit echter veel minder aan bod. Er waren weinig bronnen die spraken over specifieke communicatievormen tussen sociaal-artistiek werk en het beleid en meer algemene bronnen over communicatie vielen buiten het opzet van de literatuurstudie. Eerst zullen de verschillende vormen van communicatie en overleg worden toegelicht. Ten tweede wordt er dieper ingegaan op de rol die meso-organisaties hierin kunnen opnemen. Tot slot wordt ook het overleg en contact met het beleid besproken en de mogelijke spanningsvelden en uitdagingen die hier aan gekoppeld zijn.

I. Overleg en uitwisseling tussen praktijken

Dialogoog, overleg, interactie, uitwisseling... Alle vormen van communicatie blijken een belangrijk onderwerp te zijn voor vele praktijken. Uit de gesprekken blijkt dat er zeker **overleg en dialoog** is, op verschillende momenten en via verschillende kanalen: via een **persoonlijk netwerk**, via **georganiseerde momenten**, via **samenwerkingsverbanden**. Toch geeft respondent 7 aan dat er nog meer mogelijk is:

“Een pleidooi voor meer samenwerking en meer dialoog en meer weten van mekaar waarmee dat we bezig zijn, en ook, ja, echt uitwisselen van ‘waar worstelden jullie mee?’. [...] Mekaar beter te leren kennen en ik denk dat dat gewoon het voornaamste is, zowel van beleid naar het veld, als omgekeerd, als het veld onderling. Naar elkaar te gaan kijken en feedback te geven en eerlijke... feedback te geven” (R7).

Er zijn verschillende **vormen en niveaus van overleg**. Zo worden door de respondenten zowel informele als formele overlegvormen en overlegstructuren onderscheiden. Op informeel niveau zijn dit eerder de persoonlijke netwerken en persoonlijke contacten die worden geraadpleegd (R11, R13, R15). Respondent 11 doet beroep op haar persoonlijk netwerk voor allerlei redenen: voor de werving van participanten om niet altijd terug te vallen op de *usual suspects* en om zich zo te verbreden, maar eveneens om dicht bij andere sectoren te staan en te kijken naar de invloed van maatschappelijke tendensen en hoe ze daar vanuit een culturele insteek eventueel op kunnen inspelen. Respondent 13 schakelde haar netwerk in om haar dossier na te lezen. Respondent 1 ging in gesprek met andere organisaties die met hetzelfde bezig zijn (R1). Tot slot bouwt men ook een breder netwerk uit door langer te werken, waardoor organisaties meer bekend zijn en meer connecties kunnen uitbouwen met de participanten die ze willen (R15, R13).

Op formeel niveau zorgt Overleg Kunstenorganisaties (oKo) voor veel overlegmomenten tussen de praktijken, alsook tussen praktijk en beleid, waarbij zij de stem van de (erkende) organisaties vertegenwoordigen bij het kabinet en de administratie van Departement Kunsten. Respondent 3 geeft ook aan “*dat er heel erg op wordt ingezet, daar is vraag naar en er wordt heel veel overlegd*”. Eveneens kunnen sociaal-artistieke praktijken via focusgroepen of een uitwisselingsmoment een bijdrage leveren aan het onderzoek dat **steunpunten** uitvoeren. De steunpunten geven zelf aan dat ze het belangrijk vinden om veel input vanuit de sector te vragen, om zo het beleid te voeden en beïnvloeden.

Tussen de sociaal-artistieke organisaties onderling is er ook wel overleg (R11, R12). Respondent 5 denkt dat dit te maken heeft met het feit dat er niet zo heel veel structureel erkende organisaties zijn, ze kennen elkaar wel allemaal, waardoor ze ook sterk staan. Dit wordt echter tegengesproken door respondent 14, die vindt dat de structureel erkende sociaal-artistieke organisaties beleidsmatig geen sterke samenhang vertonen, onder invloed van de visie en het feit dat ze geen echte ‘leiders’ hebben:

Ja, hoor, we zijn beleidsmatig ni sterk hé. Da komt door onze visie natuurlijk, [...], ik ben dus zelf mee geweest naar de minister, we zijn twee keer geweest met het sociaal-artistieke [...] Ik vind ook niet dat we dat goed doen. We doen dat eigenlijk helemaal niet goed, weet wel, wij zijn praktijkmensen hé, [...], maar dat voelt de minister natuurlijk ook wel hé. [...] Bwa, wij zijn daar zwak in, wij zijn daar zo zwak in, we hebben, we hebben ook geen leiders hé (R14).

Daarbij blijkt dat er op praktijkniveau niet enkel tussen sociaal-artistieke organisaties onderling overleg plaatsvindt, maar eveneens tussen sociaal-artistieke praktijken en professionele kunstenaars (R7), met andere kunstenorganisaties en zelfs over de verschillende cultuursectoren heen (erfgoed, sociaal-cultureel):

“Dat staat allemaal in contact, als je dan kijkt op regio, dan kun je niet zeggen: ‘ja je hebt daar een kunstenorganisatie, Kunstendecreet, en socio-cultureel is iets anders’, die werken met mekaar samen vaak” (R5).

Door elkaar door en door te leren kennen, de taal van mekaar te leren kennen, kan er dan ook tot een gemeenschappelijke taal gekomen worden en tot partnerschap (R8), wat zeer belangrijk is in het kader van **samenwerkingen**. Deze worden verder uitgebreid toegelicht in hoofdstuk 4, grensoverschrijdend werken

Contacten en mogelijke samenwerkingen zijn ook afhankelijk van spontane, toevallige **ontmoetingen** met bepaalde **personen**. Zo werd bijvoorbeeld Bert Anciaux door een aantal praktijken vernoemd als bepalend voor de sector sociaal-artistiek zoals ze is kunnen ontstaan

(R1, R2, R7, R14). Volgens respondent 4 is het een stuk afgaan op de persoonlijke affiniteit van medewerkers, bijvoorbeeld tussen de twee sectoren erfgoed en sociaal-artistiek.

II. Overleg en uitwisseling tussen praktijken en meso-organisaties

De meso-organisaties werden op twee manieren 'bevroegd': enerzijds werd er met vier organisaties zelf een gesprek aangegaan, anderzijds werd er bij de elf praktijken gepeild naar de rol, invloed en waarden van deze meso-organisaties. Allereerst moet er een onderscheid gemaakt worden tussen steunpunten en kenniscentra enerzijds en belangenbehartigers anderzijds. **Belangenbehartigers** vertegenwoordigen een sector en willen een sterke en representatieve spreekbuis vormen naar het beleid toe. Binnen de professionele kunstensector is dit **oKo**, Overleg Kunstenorganisaties (R4, R5). Binnen oKo is er daarenboven een zelfstandige werkgroep sociaal-artistiek opgericht (R7, R14; An Van Den Bergh, persoonlijke communicatie, 26 mei 2016). Hierin zetelen een negental structureel erkende sociaal-artistieke organisaties, waarbij geregeld overlegmomenten zijn en waar, indien nodig, adviezen naar het beleid toe worden geformuleerd.

Steunpunten werken anders dan bijvoorbeeld een organisatie als oKo. Steunpunten en kenniscentra hebben een ondersteunende, stimulerende en adviserende rol en werken rond beeldvorming, communicatie en zichtbaarheid. Ze spreken dus niet rechtstreeks de doelgroep aan en werken niet op de eerstelijnswerking. Ze werken beleidsbeïnvloedend, doen onderzoek, signaleren en adviseren naar het beleid toe. Deze decretaal bepaalde opdrachten zijn dan ook onverenigbaar met een functie als belangenbehartiger of belangenvertegenwoordiger. Steunpunten kunnen niet tegelijk én ondersteuner én tussen beleid en praktijk staan én het beleid bekritisieren. Men kan wel adviseren en ballonnetjes oplaten vanuit een specifieke expertiserol

Binnen de steunpunten zijn vier organisaties bevroegd: Dēmos, Kunstenpunt, Faro en Socius.

Bijna alle respondenten (buiten respectievelijk R8 en R15) hadden positieve ervaringen en contacten met **Dēmos** en ervoeren dit als een grote steun op verschillende vlakken. Zo organiseren ze bijvoorbeeld een aantal overlegmomenten per jaar, collegamomenten en vormingen waar organisaties met mekaar in contact worden gebracht (R1, R6, R7, R8, R9). Ze bundelen ook zaken. Zo zijn ze bezig met een boek over podiumkunsten en mensen met een beperking waarbij deze organisaties ook worden uitgenodigd (R7, R9). Verder geven ze informatie door en geven ze advies, (R1, R7). Organisaties kunnen altijd even terugkoppelen bij Dēmos wanneer ze een dossier willen indienen (R9, R11, R14).

Andere steunpunten zijn ook gekend bij de praktijken, in meer of mindere mate wordt hierop beroep gedaan, en dan vooral in het kader van projecten. Als er bijvoorbeeld rond erfgoed werd gewerkt, was er in een of andere vorm contact (geweest) met **Faro** (R9, R13).

Kunstenpunt, het relatief nieuwe steunpunt voor alle professionele kunstenaars en kunstpraktijken, is zijn weg aan het zoeken. Hierdoor hebben praktijken enerzijds geen goed beeld van het steunpunt en kennen ze het niet zo goed. Anderzijds hebben ze er weinig tot geen contact mee gehad. Kunstenpunt gaf zelf wel aan dat ze bezig zijn om meer contact te leggen met sociaal-artistieke organisaties. Zo zijn ze al bij een andere respondent op gesprek geweest. Ook hebben ze al veel initiatieven genomen om het nieuwe Kunstendecreet meer te duiden bij kunstenaars en organisaties, ook met betrekking tot de functie participatie.

In veel mindere mate was er contact met **Socius**, het steunpunt voor het sociaal-cultureel volwassenenwerk (R7). Dit werd ook verteld door Socius zelf, waar ze aangeven dat er via de culturele functie (één van de vier functies die organisaties binnen het Decreet Sociaal Cultureel Volwassenenwerk kunnen opnemen) wel connecties kunnen zijn, maar dat dit zeer beperkt is of zeker niet als 'sociaal-artistiek' benoemd wordt door sociaal-culturele praktijken zelf.

Steunpunten richten zich op **professionele praktijken**. Ze spreken dus niet rechtstreeks de doelgroep aan en werken niet op de eerstelijnswerking. **Dēmos** omschrijft deze professionals zelf wel ruim. Ze richten zich niet enkel tot sociaal-artistieke praktijken die binnen het Kunstendecreet vallen, maar proberen ook aandacht te hebben voor diegenen die hierbuiten vallen zoals bijvoorbeeld vrijwilligersorganisaties. Zij doen dit vanuit een focus op een inclusieve en democratische samenleving. **Kunstenpunt** kent een andere focus en richt zich vooral op professionele sociaal-artistieke organisaties binnen het Kunstendecreet, nu vorm gegeven vanuit de functie participatie. Dit vormt direct ook een achilleshiel voor de steun aan praktijken. Er zijn immers heel wat kleinere sociaal-artistieke projecten of organisaties, die niet op Vlaams niveau worden ondersteund en daardoor bij Kunstenpunt of Faro niet bekend zijn. Daar zou Dēmos nog een rol in kunnen opnemen om dit meer bekend te maken bij alle steunpunten.

III. Overleg en uitwisseling tussen praktijken en beleid

Wat opvalt bij overleg op praktijk-beleidsniveau, is dat er zeker overlegmogelijkheden zijn op **stads- en provincieniveau** tussen praktijken en stedelijke of provinciale personen of overlegorganen). Enerzijds worden er mogelijkheden geboden om te participeren, via bijvoorbeeld lokale cultuurraden of buurtteams (R1, R6, R9, R8, R11, R14, R15). Anderzijds gaven verschillende respondenten aan dat er bijvoorbeeld bezoek is of dat men komt kijken

naar een voorstelling. Men heeft interesse in wat een werking doet. Sociaal-artistische praktijken konden zo bijvoorbeeld een (goede) verstandhouding opbouwen met steden als Genk, Gent en Mechelen, de provincie West-Vlaanderen of de Vlaamse Gemeenschapscommissie (R3, R6, R9, R14, R15).

Op het Vlaams beleidsniveau is overleg en uitwisseling echter een veel groter pijnpunt, waarbij er ook een verschil blijkt te bestaan tussen vroeger en nu. Momenteel is er **weinig uitwisseling op Vlaamse beleidsniveau**, niet alleen tussen beleid en praktijken, maar ook op het beleidsniveau zelf. Ministers zitten amper samen, waardoor er weinig overleg is (R2). Respondent 14 toonde ook enige mate van frustratie aangezien Vlaanderen en specifiek de sector kunsten qua grootte “*zo klein [is] en je moet dat toch georganiseerd krijgen dat je met die mensen meer in dialoog kunt gaan*”. Die dialoog, waar mensen de kans krijgen om iets uit te leggen, is iets ‘simpel’, maar dat kan precies niet meer in deze wereld, “*de oplossingen moeten altijd ingewikkeld zijn*” (R14), ook respondent 5 geeft aan dat het gaat ‘*over dat opzoeken van een soort dialoogruimte*’, die nu dus duidelijk ontbreekt. Ook respondent 2 denkt dat dit allemaal niet zo moeilijk is om te realiseren, maar dat vraagt een draagvlak, een verder kijken dan de eigen agenda, zowel bij ministers als bij de sector. Doordat overleg zo moeizaam of sporadisch verloopt, is het ook moeilijk om **signalen** die uit projecten naar voor komen – en zeer belangrijk zijn – door te kunnen geven aan een minister, waardoor mooie projecten die veel mogelijkheden bieden, verloren kunnen gaan.

Belangrijke ‘**gesprekspartners**’ voor sociaal-artistische organisaties op het Vlaamse niveau vormen de **beoordelingscommissies (binnen het Kunstendecreet) en de administratie**. Uit de bevraging blijkt echter dat er heel wat spanningen en uitdagingen zijn die deze dialoog belemmeren. Hierbij is er ook een verschil tussen hoe het was onder het oude Kunstendecreet en het huidige Kunstendecreet.

Onder het vorige Kunstendecreet was er **één en dezelfde commissie sociaal-artistiek**, die expertise en kennis van het sociaal-artistische veld had opgebouwd (R2). Er bestond één visie, één kader. Bovendien ging men naar voorstellingen kijken en deed men werkbezoeken. Daarbij volgden een of twee commissieleden een dossier en werking op. Met deze personen konden praktijken ook in overleg en dialoog gaan bij belangrijke beslissingen (R2, R6, R7, R12, R14).

Dit is echter veranderd naar **ad hoc commissies**, die samengesteld worden op basis van hoe praktijken disciplines en functies hebben aangevinkt. Volgens respondent 5 is men echter het overzicht wat verloren bij het terug samenbrengen van de dossiers, bij het pogen om alles terug op één lijn te krijgen en één maatstaf te hanteren over alle beoordelingen heen. Hierdoor ontstaat er een vertekend beeld en verliest men het landschapsoverzicht. De ad hoc

commissies doen ook vragen rijzen in hoeverre alle commissieleden vertrouwd zijn met de specifieke sociaal-artistieke methodiek (R2, R7, R11, R15).

Niet alleen de samenstelling van commissies is veranderd, ook **de manier van beoordelen is veranderd**. Wanneer bij de respondenten werd gepeild naar **bezoek, contact of enige vorm van communicatie** met de huidige beoordelingscommissies binnen het Kunstendecreet, kwam duidelijk naar voor dat dit **niet het geval is** (R6, R7, R9, R11, R12, R13, R14). Zoals respondent 14 aangeeft: *“Maar niemand van die commissie is hier ooit geweest en heeft met mij of met mijn collega's een gesprek gehad, nobody”*. Dit spanningsveld werd ook benoemd in de literatuurstudie door Bart Caron (Vlaams Parlement, 2012).

Een tweede element dat meespeelt is het feit dat weinig praktijken **commissieleden** kennen (R7, R13, R14), *“wij hebben dus die beoordelaars bekeken, van al die beoordelaars die ons dossier lezen, kenden we één iemand”* (R14). Respondent 13 had er zelfs geen idee van wie in de beoordelingscommissie van haar dossier zat. Dit kan tot een terugslagbeweging leiden volgens respondent 1: *“En natuurlijk zijn er, als je nooit komt kijken, dan kan je in dat ivoren-toren-idee blijven behouden”*.

Net zoals de commissieleden namen op een blad zijn, zullen ook een aantal minder gekende of nieuwe praktijken voor de commissieleden namen op een blad zijn, zonder te weten welk gezicht er achter zit, een dossier van x aantal tekens. Veel organisaties vinden het lastig dat hun praktijk enkel wordt beoordeeld op basis van een dossier (R7, R11).

Veel respondenten zouden het dan ook een **grote meerwaarde vinden mocht er dialoog zijn**, een mogelijkheid tot overleg met de commissieleden. Zo zou respondent 11 het bijvoorbeeld interessant vinden om met een aantal commissieleden in gesprek te kunnen gaan, om te horen wat hun kritische bemerkingen waren en wat de positieve aspecten waren. Niet alleen voor nieuwe en meer recente praktijken zou dialoog, bezoek en contact een voordeel zijn, maar zeker en vast ook voor praktijken die in een ‘heroriënteringsfase zitten’ (R12, R14):

“Op [het] moment dat er zo'n heroriëntatiefase is van een organisatie, als je dan kunt babbelen met het beleid, kan je ook met hen gaan praten van ‘kijk, wat denken jullie? Hoe staan jullie daartegenover, wat heeft het kunstenlandschap nodig?’ ... Ja, ik denk wel dat dat een grote meerwaarde zou zijn, omdat je dan eigenlijk ook een plan kunt schrijven naargelang wat dat er echt nodig is, want nu stel je u die vraag wel ‘wat is onze meerwaarde voor het kunstenlandschap?’, maar er is geen dialoog. Alé, er is enkel een dialoog als je een dossier schrijft. Maar het zou beter zijn om inderdaad tussentijds is... te kunnen babbelen van ‘oké, hoe zien jullie het?’” (R12).

Praktijken begrijpen dat hier misschien “gewoon geen tijd voor is, waarschijnlijk is hun agenda zeer gevuld” of “efficiëntie en al da soort dingen, ja, ik snap wel dat da nodig is”, maar toch zegt persoonlijk contact meer, meer dan louter en alleen een dossier (R7).

Hoofdstuk 4: Grensoverschrijdend werken

Een eigenheid aan sociaal-artistiek werken is dat ze werken op grenzen:

“Wij zitten op de grens [...], wij gaan gemakkelijk die grenzen over, van al die domeinen [...]. Maar wij zitten op die grens: sociaal-artistiek, sociaal-cultureel, Participatiedecreet, wij zitten heel de tijd op die grens, maar ja, je moet één keuze maken van 'ons middelen halen we uit dat decreet” (R1).

Sociaal-artistieke praktijken werken op grenzen, vanuit de intrinsieke uitgangspunten en het sociale en artistieke aspect. Ze werken ook vaak over en voorbij de grenzen, vanuit een open, transversale en inclusieve werkhouding. In de beginperiode vormde dit zeker en vast een moeilijkheid om ondersteuning te vinden binnen het reguliere welzijns- of cultuurbeleid, zoals ook wordt besproken in de literatuurstudie (Van Looveren, 2010).

Eerst zullen kort de samenwerkingsverbanden op praktijkniveau worden besproken, alsook de samenwerkingsverbanden op mesoniveau. Daarna zal er dieper worden ingegaan op transdisciplinair en transversaal werken op praktijkniveau evenals op beleidsniveau.

I. Samenwerkingsverbanden

1.1 Samenwerkingsverbanden op praktijkniveau

Sociaal-artistieke praktijken en samenwerking, het lijkt alsof het de meest logische en natuurlijke combinatie is. Dit werd ook in de literatuur gezien als een verbindende kracht (Beoordelingscommissie sociaal-artistiek werk, 2014; Van den Bergh, 2012; Van Steen, 2014). Alle organisaties werken samen, binnen het kunstveld met andere kunstorganisaties en met andere beleidsdomeinen. Dit samenwerken kent alle vormen, formaten en niveaus, gaande van afoetsen via een artistieke denktank of een gesprek met andere organisaties voor de eigen oriëntatie (R1, R11, R12), tot samen een project opzetten en zo bottom-up iets nieuws (en inclusief) organisch laten ontstaan (R8).

Initiatieven tot samenwerken komen zeker en vast niet enkel vanuit de sociaal-artistieke werkingen, maar ook vanuit de erfgoedsector (R4), vanuit de zorgsector (R7) of vanuit de kunstwereld (R3, R6). Het lijkt het een algemene tendens dat er een steeds grotere nood en behoefte is aan sociaal werken binnen de kunsten en, vice versa, een artistiek en creatief werken binnen sociale praktijken. Respondent 10 ziet de nood tot samenwerking en netwerken ook in het kader van de besparingen, waar dat “we steeds meer aangewezen zullen zijn om onze ambities in een soort netwerk of samenwerkingsverband te realiseren, als we allemaal

kleiner worden, door samen te werken kan je misschien toch nog uw ambitie [nastreven en bereiken]”.

Er wordt ook op alle mogelijke **niveaus** samengewerkt: in de eigen buurt (R1, R3), binnen de stad of samen met andere steden (R4, R6, R15) en overheen provincies (R4). Ook op Vlaams niveau (R9, R14) en op internationaal niveau (R7, R8, R15) werken sociaal-artistieke organisaties samen. Samenwerking wordt daarenboven vaak gestimuleerd door het lokale en stedelijke beleid, zoals in Mechelen, Gent en Genk (R6, R9, R11). Ook de VGC doet veel inspanningen om samenwerking vlot te laten verlopen, ook over de sectoren heen (R2).

Samenwerking is iets dat **lokaal** ontstaat, op **praktijkniveau**, en ontstaat meestal spontaan (R6), vanuit een opportuniteit (R9) of uit een behoefte om rond een bepaald thema te werken (R1, R13, R14, R15). In de lokale context is het ook vaak gemakkelijker om sectoroverschrijdend te werken omdat het vaak afhangt van een paar mensen die een goede wil hebben. In zo'n contexten is het ook vaak makkelijker om anderen op formele of informele momenten te ontmoeten en dan is er direct al veel meer mogelijk (R2). Zo heeft respondent 6 via een Trefpuntdag van de cultuur, jaarlijks georganiseerd door de stad, iedere keer al nieuwe contacten of nieuwe ideeën opgedaan. Ook onder invloed van een breed netwerk, goede banden en nauw contact en uitwisseling kunnen nieuwe of meer duurzame en nauwere samenwerkingen ontstaan (R7, R8, R15).

Het is dus iets dat bottom-up ontstaat, **los van het beleid**. Respondent 4 ziet het ook niet anders ontstaan, samenwerkingen met andere sectoren, steunpunten en praktijken zouden er *“ook ontstaan zonder dat een minister dat zegt”*. Het is immers inderdaad zo dat samenwerking binnen het **kader van het Kunstendecreet** één van de criteria is waaraan organisaties moeten voldoen, zowel voor project- als voor werkingssubsidies. Sommige organisaties zien dit als een versterking van hun dossier (R1, R6), anderen werden hier deels op afgerekend (R12). Maar ook volgens respondent 14 speelt beleid geen rol in het ontstaan van samenwerkingen:

“Ik denk, dat is juist het grote verschil hé. Samenwerking[en] op de werkvloer zijn poepsimpel. En die gaan altijd rond een idee, of rond een concrete situatie [...] Dus ja, daar ontstaan daar kruisbestuivingen, op de werkvloer is da heel eenvoudig hé, mensen spreken mensen, je hebt een thema, je hebt een houvast... Begint daarover te discutereren op beleidsniveau en het wordt weer een ingewikkeld kluwen van zorgen dat de ene zoveel 'en er gaat te veel naar kunsten, er gaat te weinig naar erfgoed en tien jaar later gaat er te veel naar erfgoed en te weinig naar...” (R14).

Samenwerken biedt heel veel verschillende **voordelen** voor praktijken. Het is verrijkend (R7, R8) en het is versterkend voor beide organisaties omdat je meer kan doen (R3, R15). Het zorgt voor meer naambekendheid, waardoor je meer slagkracht krijgt, meer publiek kan opbouwen

en gewoon meer bekend kan worden in het veld (R7). Het brengt leerkansen met zich mee (R7). Echter, *'je moet niet samenwerken om samen te werken'* vindt respondent 10:

"Je moet een heel duidelijke commitment hebben, je moet gedeelde doelstellingen, gedeelde ambities hebben. Dan geloof ik daar wel in en dan weet je wel dat je ook de condities moet creëren om die samenwerking mogelijk te maken, dat betekent inderdaad dat je er op moet aansturen, er moet in investeren, maar dan vind ik wel dat dat meestal wel rendeert ja" (R10).

Samenwerkingen worden soms ook formeel gebundeld in **netwerken**. Zo zit respondent 3 in een netwerk dat heel actief inzet op beleidsbeïnvloeding. Ook respondent 7 is deel van een netwerk dat een bundeling vormt van verschillende organisaties die werken met en voor mensen met een (verstandelijke) beperking. Dit netwerk is eigenlijk een fusie tussen vier organisaties, vanuit een anticipatie op de beleidsidee dat er meer nood is aan samenwerkingen, *"in plaats van allemaal aparte losse eilandjes die eigenlijk vaak hetzelfde doen, los van mekaar"* (R7, R14). Dit netwerk is vooral een bundeling van overkoepelende diensten zoals administratie, wat elke deelorganisatie heel veel werk en middelen bespaart (R7). Uit de bevraging blijkt echter dat van de elf praktijken enkel respondent 7 in een dergelijk netwerk zit. Respondent 14 had echter hetzelfde idee, namelijk om het zakelijke onder *"één grote pot"* te koppelen. Vanuit het idee om zo het sociaal-artistieke meer te bundelen en meer slagkracht te geven op zowel zakelijk vlak, als organisatorisch vlak als beleidsmatig vlak.

Wanneer de **financiële kant** van samenwerking aan bod kwam, is ook hier een diversiteit te merken onder de samenwerkingsverbanden die respondenten kennen. Sommige samenwerkingen worden ondersteund met subsidies van het Participatiedecreet. Respondent 1 geeft aan dat hij echter niet rechtstreeks aanspraak kan maken op deze subsidies, maar dat de partner of het project gesubsidieerd wordt vanuit het Participatiedecreet (R1). Andere organisaties krijgen binnen het Kunstendecreet subsidies voor een samenwerkingsproject (R6). Respondent 15 deed bijvoorbeeld mee aan een festival en kreeg daarvoor steun vanuit de organisatie van het festival zelf. Sommige samenwerkingen worden door de beide partners gefinancierd (R11). Ook wanneer er met coproducten wordt gewerkt, investeren beide werkingen (R12, R13). Sommige organisaties gaan zelfs heel specifiek op zoek naar coproducten omdat ze zelf financieel vrij beperkt zijn en een coproductie dus een enorme financiële steun kan bieden om toch voorstellingen te kunnen maken (R7, R12).

Maar net de financiële kant kan ook een belemmerende factor vormen, zeker als het over verschillende sectoren heen gaat (R4, R10):

"Tegen samenwerken is niemand tegen hé! Alé, dat willen we allemaal wel doen he. Maar iedereen, zolang het om centen gaat binnen een bepaald hok, is iedereen

bezorgd om het feit, ja, de centen bij de eigen sector blijven, omdat er al zo weinig is, ja” (R4).

Niet alleen de financiële capaciteit vormt een uitdaging voor het samenwerken, er werden door praktijken **nog een aantal moeilijkheden** benoemd. Zo vraagt samenwerking zeker een extra investering, extra tijd (R4), een extra inspanning, maar soms is het makkelijker om in de eigen niche te werken (R11), en terug te plooiën (R14, R2, R8). Het is immers een moeilijke manier van werken (R8, R12), “*maar wel de boeiendste*” (R12).

Andere uitdagingen zijn gekoppeld aan de moeilijkheid om samenwerkingsverbanden te verduurzamen (R6, R10). Zo vormen het ontbreken van actoren om mee te kunnen samenwerken (R11) of het missen van een zekere openheid vanuit de andere partners belemmerende factoren. Een zekere openheid is echter niet genoeg, het is immers ook belangrijk dat partners op dezelfde golflengte zitten (R6). Tot slot werd respondent 15 geconfronteerd met praktijkwerkers die niet zelf konden beslissen wat ze deden met hun tijd omdat er mensen van bovenaf, van boven de organisatie, mee willen beslissen. Hierdoor wordt het spontane samenwerkingsproces geformaliseerd en wordt het op die manier log en complex.

1.2 Samenwerkingsverbanden op mesoniveau

Uit de bevraging van de organisaties zelf blijkt ook dat ze allen samenwerken in de mate van het mogelijke, waar samenwerking een meerwaarde kan betekenen. Zo is er onder andere het steunpuntenoverleg voor alle steunpunten cultuur, aangevuld met overleg tussen de verschillende steunpunten in samenwerkingen rond bepaalde thema's of projecten.

Als gevraagd werd in welke mate de steunpunten onderling ‘**transversaal, intersectoraal of domeinoverschrijdend werken**’ of denken, blijkt dat de meesten zeker open staan voor dit meer open denkkader. Dēmos denkt ook dat het belangrijk is niet solostim te spelen, maar net te rekenen op de belangrijke achterban die elke organisatie heeft om net ook de verduurzaming een stuk te kunnen realiseren.

Dēmos speelt hier zeker een voortrekkersrol in, vanuit hun opdracht binnen het participatiedecreet, waarbij één van de drie pijlers ‘transversaal en sectoroverschrijdend werken en netwerken vormt, zoals ook werd aangegeven in de literatuurstudie. Ook **Faro** staat zeker open voor meer afstemming en samenwerking tussen sociaal-artistiek werk en erfgoed als ‘denkkaders’ of ‘methodieken’:

Ook **Kunstenpunt** wil meer proberen openbreken, meer over het muurtje kijken hoe het zit op andere beleidsdomeinen, eerder dan strikt te kijken ‘dit is het Kunstendecreet’.

Wanneer dan wordt gepeild naar de **ruimte en tijd** hiervoor, blijkt echter dat er te weinig tijd is en het soms naar de achtergrond dreigt te verdwijnen, ook al is er wel goodwill om elkaar te leren kennen. Tot slot werd ook een andere moeilijkheid geduid:

“Sommige beleidsdomeinen [blijken] op andere dingen vast zitten dan daar waar wij op vastzitten. En, dat zorgt er soms wel voor dat dat dan een bizar gesprek wordt. Of een gesprek wordt waar je voelt dat je op verschillende ‘lijnen’ zit en dat [je] die moeilijk samen krijgt.”

II. Grensoverschrijdend werken op praktijkniveau

Grensoverschrijdend werken is vaak een logisch gevolg van samenwerken. Hieronder zal nog kort worden ingegaan op twee specifieke vormen van samenwerken: beleidsdomeinoverschrijdend werken en transdisciplinair werken.

2.1 Beleidsdomeinoverschrijdend werken

Door de specifieke manier van werken komen sociaal-artistieke praktijken dikwijls in aanraking met andere beleidsdomeinen dan cultuur, zoals welzijn, gezondheidszorg, onderwijs, jeugd, ruimtelijke ordening, tewerkstelling, economie, toerisme,... Dit werken over de grenzen, wordt ook wel aangeduid met termen als intersectoraal werken, transversaal werken of domeinoverschrijdend werken.

Transversaal werken is intrinsiek en onlosmakelijk verbonden met het sociaal-artistiek werken *an sich*. Vaak is het verbonden met projecten en samenwerkingen met andere organisaties of praktijken. Vooral rond erfgoed zijn veel respondenten bezig of bezig geweest (R6, R9, R12, R13, R14). Er zijn immers heel wat raakpunten tussen erfgoed en sociaal-artistiek werk (R4). Zeker wanneer vertrokken wordt vanuit de mogelijke meerwaarde voor elke sector, is er een kruisbestuiving mogelijk:

“Een sociaal-artistieke praktijk is heel goed om met mensen te werken en waar de erfgoedsector heel goed in is, [is] materiaal op een zodanig gestructureerde manier gaan verzamelen en ook gaan bewaren zodat het binnen 50 [jaar] ook nog steeds toegankelijk is, en dat gebeurt nu niet” (R4).

Er is wel veel minder connectie met sociaal-cultureel werken (R7) of met kunst- en cultuureducatie (R13). Het SACA-verhaal is echter een mooi voorbeeld waarbij vanuit het jeugdwelzijnswerk ingezet wordt op theater, fotografie, dans en video en waar over de verschillende wijken heen nog extra gestimuleerd wordt tot samenwerking.

Het lijkt wel een **algemene tendens** dat niet alleen sociaal-artistieke organisaties, maar ook andere kunstdisciplines uit hun hokjes proberen te breken (R2, R8, R14). Ook Caron (2011) gaf al aan dat er steeds meer geëngageerde kunstenaars zijn. Deze algemene tendens werd ook benoemd en opgemerkt door de praktijken zelf. Zo willen en durven bijvoorbeeld ook individuele **kunstenaars** bruggen te leggen en uit de huizen te breken om terug in de straat, met bewoners, op pleinen,... dingen te gaan doen (R3, R5, R11). Binnen welk beleidsdomein dit dan gesitueerd wordt, gaande van samenlevingsopbouw, geestelijke gezondheidszorg tot ruimtelijke ordening en welzijn, maakt in mindere mate uit. Er is gewoon een intrinsieke interesse bij veel kunstenaars om rond maatschappelijke thema's te gaan werken met bepaalde methodieken (R5, R14). Het wordt binnen de kunstwereld veel meer geapprecieerd om ook het proces als belangrijkste element te nemen in een project of traject en dit ook te gaan tonen (R11).

De sociaal-artistieke methodiek kan dus ook **inspirerend** zijn voor andere praktijken. Zo geven verschillende respondenten aan dat in bepaalde domeinen, zoals welzijn, erfgoed, onderwijs... de sociaal-artistieke methode ook toepasbaar kan zijn en al toegepast wordt (R1, R2, R4, R6).

2.2 Transdisciplinair werken

Sociaal-artistieke praktijken werken over verschillende domeinen en sectoren heen. Dit vormt het transversale aspect. Een ander element is trans- of multidisciplinair werken, namelijk het werken over verschillende disciplines heen (muziek, beeldend, audiovisueel, podium, cultuur- en kunsteducatie). Niet elke sociaal-artistieke organisatie is hier mee bezig, maar een aantal zetten hier zeker op in (R1, R3, R9, R14). Dit zorgt voor een breed aanbod, waardoor ook een brede groep participanten en een breed publiek bereikt kan worden. Zo zet respondent 3 in op verschillende artistieke disciplines zoals muzikale, beeldende en fotoprojecten omdat je daar makkelijk mee naar buiten kunt komen en omdat het verbinden van de doelgroep met de bredere maatschappij voor hen een belangrijk uitgangspunt is.

Ondanks dat **multidisciplinair** werken, doorheen heel de werking of afhankelijk van project tot project, wordt ook wel de waarde of sterkte van **disciplinespecifiek** werken aangegeven door een aantal praktijken. Zo werken een aantal praktijken ook zeer specifiek binnen één discipline, zo geeft een respondent aan:

“[Vanuit] de behoefte die we voelen bij veel mensen waar dat we al mee gewerkt hadden, de behoefte om zichzelf uit te drukken via dans, via hun lichaam, waardoor we ervoor gekozen hebben om specifiek rond dans te werken”.

Het is vaak een keuze die mee bepaald wordt door onder andere de locatie en ligging, maar ook de specifieke groep waarmee gewerkt wordt. Ook de evolutie van een werking is mee

bepalend. Zo is er een praktijk die in het begin met heel veel verschillende kunstvormen bezig is geweest op projectmatige ad hoc basis, maar na deze ‘experimentele’ fase heeft gekozen voor één kunstvorm (R7). Een andere organisatie werkte vroeger specifiek rond één discipline (theater), zijn de laatste 2 jaar multidisciplinair gaan werken (audiovisueel, beeldend, podiumkunsten), maar komen hiervan terug en gaan nu terug enkel werken rond podiumkunsten (R12).

III. Grensoverschrijdend werken op beleidsniveau

3.1 Ontkokering

Op beleidsniveau wordt dit transversaal werken vooral ingevuld vanuit een ontkokering van de verschillende hokjes, kokers en eilanden. Dit open, ontkokerend en grensoverschrijdend denken werkkader wordt al zeer lang aangemoedigd en opgenomen in de culturele beleidsnota’s. Minister Bert Anciaux sprak in 2000 al over een ‘geïntegreerd cultuurbeleid’ (Vlaams Parlement, 2000). Recent kreeg het een plaats in het vernieuwde Kunstendecreet, de Strategische Visienota Kunsten en eveneens in het vernieuwde Cultureel Erfgoeddecreet (R2, R4). Toch is het niet steeds in alle cultuursectoren doorgedrongen. Dit blijkt ook zeer sterk uit de gesprekken met respondenten.

Zoals al aangegeven in hoofdstuk 2 over de beleidskaders is het nog meer letter op papier, meer woorden dan effectieve daden (R2, R4). Het vraagt een meer open denk- en werkkader, een mentaliteitswijziging van alle kunstdisciplines en zelfs breder alle cultuurdisciplines en zelfs andere beleidsdomeinen. Anders dan sociaal-artistieke werkingen die intrinsiek zeer breed, open en transversaal werken en denken, is dit niet in alle sectoren en disciplines het geval.

Dit vraagt tijd en ruimte en vormt een **proces van lange adem**. Doordat het een proces van lange adem is en doordat het nog niet bij alle culturele en kunstorganisaties even gangbare gedachte en werkwijze is, hebben verschillende respondenten het gevoel dat de schotten nog altijd even hoog staan (R4). Onder invloed van de maatschappij die verandert, zijn deze tussenschotten evenwel absurd geworden (R6)

Het Vlaamse ondersteuningsbeleid, waar sector per sector werd ondersteund, heeft zeker een rol gespeeld en mag niet onderschat worden:

“Dus het beleid heeft denk ik heel duidelijk zijn effecten gehad... zijnde sectoraal beleid, wat dat dan sommige zeggen ‘ja dat zijn kokers’. Ja dat is inderdaad zo, maar het zijn wel, als je alle kokers en binnen de kokers gaat kijken, het is wel een heel rijk landschap dat er gegroeid is” (R10).

Ook respondent 4 beaamt dit:

“Je zeker kan zeggen dat het nodig is geweest om dat sociaal-artistieke even apart, in een apart circuit te steken. Je ziet dat niet in veel landen dat dat echt in het Kunstendecreet verankerd zit” (R4).

3.2 Transversaal – moeilijkheden

Één van de grootste verschillen **tussen praktijk en beleid** zorgt er voor dat transversaal werken bemoeilijkt wordt. Beleidsinstrumenten en beleidsmechanismen zijn niet afgestemd op sociaal-artistieke praktijken die werken op de grenzen, over de grenzen, in de grijze zones (R2, R4). Dit heeft als gevolg dat sommige praktijken **belemmerd** en geremd werden en worden (R1, R3, R4, R5, R6, R7).

Aan de ene kant staat het organische van het praktijkveld, waardoor ontmoetingen, contacten, netwerken, visies transversale samenwerkingen ontstaan, zonder dat het zo benoemd of gekaderd moet worden:

“[Ik] denk dat veel mensen, dat het vooral zo in, in de praktijk, dat mensen in de praktijk gewoon op zoek zijn om zo die bruggen te leggen, onafhankelijk of dat dat nu, hoe die organisatie noemt, of hoe dat dat gelabeld is, sociaal-artistiek organisatie of een socio-culturele organisatie of jeugdwerk of, dat het gewoon gaat voor kunstenaars vaak over ‘voor wat ik wil maken, wie zijn de interessantste partners?’” (R5).

Aan de andere kant van de lijn staat dan het beleid dat dit transversale werken wil aanmoedigen, maar via rare kronkels dit wil vatten en structureren op papier en in woorden, wat in frontale botsing komt met het organische, het spontane van samenwerkingen in breder verband:

“Dat wordt z gezegd gevraagd en aangemoedigd en gezegd altijd door de beleidsmakers, en ik denk, denk dat dat op het veld echt wel gebeurt en dat we dat ook willen, ma dat dat juist [...] van hoger hand nog altijd zo moeilijk is. Om, om te gaan uitwisselen, [...] Met onderwijs, met vormingsinstellingen... [...] Er zijn zo een hele hoop pistes waar dat je zou zeggen: ‘laten we daarin transversaal gaan’, maar dan blijkt het toch nog altijd moeilijk. Alé, ik denk niet dat wij een leraar van de kunstacademie zouden [kunnen] vragen: ‘kunnen jullie jullie leraar vrijstellen om bij ons twee namiddagen een atelier te begeleiden?’, dat denk ik niet dat dat er in zit” (R3).

“Maar plots wordt dat een, een beleid, plots wordt dat een z gezegd doordachte en heel zwaar bediscuteerd systeem met dan heel veel woorden zoeken natuurlijk, want dat is niet makkelijk, daar bestaan dikwijls geen woorden voor [...]. En dan krijg je plots een paar maanden later [iemand] die tegen jou zegt ‘ja, je zult toch moeten transversaal

werken', en dan stopt het voor mij. Alé, dan krijg ik het moeilijk met het beleid. Ja, maar, wat doet [het beleid] nu? Je doet eigenlijk wat dat wij ontwikkeld hebben, ga je nu plots in materie gieten, in structuren gaan gieten...'" (R14).

Verder lopen ontwikkelingen op praktijk- en beleidsniveau niet parallel: het transversaal en domeinoverschrijdend dat wordt aangemoedigd voor de praktijken, wordt amper nagestreefd op het beleidsniveau. Ministers zitten zelden samen of hebben nauwelijks overleg (R2).

Zoals daarnet vermeld zijn er dus zeker raakpunten tussen bijvoorbeeld sociaal-artistiek werk en erfgoed. Zowel musea als erfgoedorganisaties zijn zich vaak zeer maatschappelijk bewust en hanteren een meer sociale insteek (R4). Het is echter een verschil tussen sociaal en maatschappelijk bezig willen zijn en tussen de vraag of hier beleidsmechanismen en vooral **budgetten** tegenover staan. Vaak is er geen structurele basis en zeker de financiële kant ligt gevoelig. Men moet steeds verantwoorden waarom men geld vanuit een bepaald decreet uitgeeft in een 'grijze zone' (R2, R4). Dit zorgt voor spanningen en belemmert het transversaal werken:

'Tegen samenwerken is niemand tegen hé! Alé, dat willen we allemaal wel doen he. Maar iedereen, zolang het om centen gaat binnen een bepaald hok, is iedereen bezorgd om het feit, ja, de centen bij de eigen sector blijven, omdat er al zo weinig is, ja.' (R4)

Op financieel vlak wordt er dus nog vaak gedacht in hokjes, kokers en eilanden. Dit zorgt er voor dat sociaal-artistieke werkpraktijken, die vaak intrinsiek over de grenzen heen werken, tussen de mazen van het net vallen omdat ze niet passen binnen de kokers en hokjes die beleidsmatig gecreëerd zijn (R1, R2, R4, R6).

Hoofdstuk 5: Financiële mogelijkheden

Binnen het thema financiële mogelijkheden zijn er drie duidelijke subthema's te onderscheiden. De mogelijke subsidiekanalen vormen een eerste belangrijk thema. Ten tweede worden ook private inkomsten besproken. In het derde subthema wordt kort het verschil in niveaus gekaderd en toegelicht. Alvorens op deze drie zaken zal worden ingegaan, wordt kort de invloed van de besparingen en andere financiële moeilijkheden besproken.

I. De rol van besparingen en andere moeilijkheden

Zoals aangegeven in de literatuurstudie is het zeker en vast interessant om de mogelijkheden op financieel vlak te bevragen. Uit de literatuurstudie blijkt dat er een waaier aan subsidies bestaat, maar dat er naast motiverende ook zeker en vast remmende factoren zijn. Ook uit de bevraging van de respondenten kwamen voornamelijk moeilijkheden, spanningen en uitdagingen naar voren. Deze spelen op hun beurt een grote rol in de algemene relatie tussen beleid en praktijk.

Alle sociaal-artistieke organisaties en meso-organisaties hebben in meer of mindere mate moeten **besparen**, net zoals het bredere kunst- en cultuurveld en net zoals alle andere beleidsdomeinen (R1, R5, R7). Men begrijpt ook dat er ook op cultuur bespaard moet worden als iedereen moet besparen (R1). Binnen een aantal organisaties werd er bespaard op personeel (R1, R4, R6, R8, R15) aangezien men wel nog steeds de professionele begeleiders en kunstenaars fair en eerlijk wil blijven betalen.

Verder geven verschillende respondenten aan dat de cultuursector – in tegenstelling tot wat sommigen beweren – **geen overgesubsidieerde sector** is. Er gaan relatief weinig middelen van de Vlaamse Overheid van de totale begroting naar de cultuur- en kunstsector (R1, R5, R6, R10). Dat maakt dat het voor veel organisaties **een zoeken naar middelen** is. Het is een realiteit dat werkingen voortdurend in verschillende potjes vissen en proberen zowel lokaal, provinciaal als Vlaams subsidies te verkrijgen (R2). Iedereen is op zoek naar extra ruimte en extra financiën, ook via sponsors of via fondsen (R4).

Zo is er dus '**een tekort aan middelen**'. Alleen al naar het Kunstendecreet kijkend valt op dat er minder middelen beschikbaar zijn voor de structurele werkingssubsidies dan dat er zijn aangevraagd en praktijken beseffen dit maar al te goed (R1, R5). Bij de uiteindelijke beslissing is er aan veel organisaties binnen het Kunstendecreet minder toegekend dan dat werd geadviseerd door de beoordelingscommissies. Ook het gegeven dat er minder geadviseerd werd dan aangevraagd, is wel 'even slikken' (R1):

“Alé, als ze [er] bij ons 20% af pakken, dan is het wel even slikken ze, want we hebben 600.000 gevraagd, 500.000 geadviseerd, stel dat dat nu naar 400.000 ga-... Dat is dan wel 200.000, dat is dan een derde minder dan dat je gevraagd hebt” (R1).

De besparingen hebben dus duidelijke effecten. Langs de ene kant kunnen kleine organisaties niet doorgroeien. Langs de andere kant zullen organisaties die minder krijgen dan vorige jaren terug moeten bijschaven en *“dingen moeten afbouwen in plaats van verder te [kunnen] werken”* (R1). Het zorgt ook voor een algemene tendens van **terugplooiën** en inzetten op de **basistaken** (R2, R11, R14), waardoor de ruimte voor experiment weer in gevaar komt of onbenut blijft wegens een tekort aan middelen (R4).

Niet alleen een tekort aan middelen vormt een uitdaging waar sociaal-artistiek werk en andere kunstpraktijken zich moeten toe verhouden. Ook de **verdeling van de middelen** gebeurt volgens respondenten zelf niet evenredig tussen de verschillende disciplines en functies. Dit was ook niet in het verleden het geval, toen sociaal-artistiek werk nog een apart hokje had. De *‘grote bedragen’* van een, twee tot zelfs drie miljoen euro naar een NTGent of een KVS gaan (R1, R14), terwijl de hoogste geadviseerde bedragen voor sociaal-artistieke werking rond de 500.000 euro liggen (*Basistabel totaal overzicht organisaties, 2016*).

Organisaties moeten dus leren *‘roeien met de riemen die ze hebben’* (R7). Ook andere respondenten (R12, R13, R15) gaven aan dat men moet leren iets te doen met de weinige middelen die er zijn. Dit zorgt toch voor enige spanningen en andere keuzes qua budgetbesteding:

“En je moet dan ook nog eens een artistiek eindproduct gaan afleveren met een minimum aan middelen, we krijgen 140.000 wat dat echt niks is... En zij verwachten gewoon van ons dat wij meedraaien met spelers gelijk de KVS ofzo, want ja, die organisaties die dienen ook bij het Kunstendecreet in. Maar wij kunnen niet doen wat de KVS doet” (R12).

Onder invloed van de besparingen zullen praktijken steeds meer aangewezen zijn om de ambities in een soort **netwerk of samenwerkingsverband** te realiseren, om zo meer slagkracht te krijgen (R7, R10). Het fusioneren of heel nauw samenwerken van organisaties kan gezien worden als een soort opschalingsproces, omwille van efficiëntiewinst, ook ingegeven door een economische logica (R10).

II. Subsidiemogelijkheden

2.1 Kunstendecreet

Binnen het vernieuwde Kunstendecreet van 2015 kunnen, net zoals binnen de vorige versie van het Kunstendecreet, zowel project- als structurele werkingssubsidies worden aangevraagd. Aangezien subsidiemogelijkheden een van de centrale thema's binnen de onderzoeksvragen van deze masterproef vormt, werd hier diepgaand naar gepeild bij de participanten. Als eerste zullen deze twee vormen van subsidies worden besproken. Verder wordt ook de aanvraagprocedure kort toegelicht, net zoals de moeilijkheden hierbij.

Projectsubsidies en werkingssubsidies

Voor de sociaal-artistische werkingen die binnen het Kunstendecreet subsidies krijgen, vormen project- en werkingssubsidies vaak de hoofdbrok van hun financiële inkomsten (R2).

Onder de respondenten zijn er slechts twee organisaties die al vanaf het begin (in 2006) een structurele erkenning werkingssubsidies aangevraagd en gekregen hebben en steeds positief geadviseerd werden. Deze organisaties kennen beiden al een langer bestaan en werden reeds vanuit het experimenteel reglement onder voormalig cultuurminister Bert Anciaux gesteund en erkend. Twee andere organisaties zijn later ingestroomd, vanaf 2013, nadat ze eerder al projectsubsidies hadden verkregen, al dan niet binnen het Kunstendecreet. Opvallend is dat in de uiteindelijke beslissingen deze twee 'ingestroomde' organisaties hun erkenning verloren zijn. Dit is exemplarisch, maar geeft zeer goed weer hoe de beslissingen van minister Sven Gatz zorgen voor een onderbreking, afbouwen en discontinuïteit voor een aantal organisaties en een verarming van het kunstenlandschap.

Onder de respondenten zijn er toch een aantal organisaties die in het verleden **projectsubsidies** binnen het Kunstendecreet hebben aangevraagd (R3, R6, R15). Projectsubsidies worden gezien '*voor meer beginnende gezelschappen of artiesten*' (R1, R13). Zo is respondent 6 ook van mening dat ze eerst succes moesten hebben met projectsubsidies alvorens ze structurele werkingssubsidies zouden indienen, ook al kregen ze die suggestie.

De respondenten gaven relatief veel uitdagingen en spanningsvelden aan met betrekking tot project- in vergelijking met werkingssubsidies.

Ten eerste werd aangegeven dat een 'groot' **nadeel van projectsubsidies** ten opzichte van structurele werkingssubsidies het niet duurzame karakter vormt, en dat men dus 'van project tot project' en ad hoc moet werken (R11, R12, R13) '*Je bent kleinschalig en je blijft kleinschalig*', zoals respondent 3 het verwoordt. Dit is de reden waarom respondent 11, ondanks dat ze geheel nieuw waren in het kunstenveld, toch een aanvraag voor structurele werkingssubsidies heeft ingediend. Toch ziet respondent 11, net zoals respondent 7, projectsubsidies binnen het

Kunstendecreet zeker als een 'optie B'. Respondent 12 was zeer duidelijk en ziet het continu aanvragen van losse projectsubsidies in plaats van werkingssubsidies als een andere manier van werken, en vooral als een extra drempel en 'onhaalbaar'. Ook omdat "het bedrag dat projectsubsidies opleveren veel lager is dan structurele subsidies". Respondent 9 krijgt structurele steun van de stad, voor de rest dienen ze veel projecten in bij verschillende kanalen. Als ze één keer een projectsubsidie zouden mislopen, heeft dit een directe impact op hun werking. Werkingssubsidies houden het absolute voordeel in dat praktijken voor vijf jaar minimale middelen hebben, wat ruimte geeft om plannen te maken, ervoor zorgt dat personeel betaald kan worden om een werking uit te bouwen en dat men kan investeren op lange termijn (R7,R12). Dit werkt stimulerend omdat het een zekerheid geeft. Projectsubsidies zijn riskanter (R7).

Ten tweede kwam het **onevenwicht tussen de budgetten voor projectsubsidies ten opzichte van werkingssubsidies** aan bod als een groot pijnpunt dat al enkele jaren aansleept:

"En, dus, als je dan, als je moet concurreren tussen, er is sprake dat er 10% gereserveerd zou worden voor projecten. [...] Dus op dat vlak is 10% veel te weinig, voor al dat soort initiatieven. Dus dat is zelfs niet eens 10% [...] Ja, er is te weinig he. Even omhoog, even naar beneden, maar als er zware besparingen waren, was het dan nog eens uit die pot dat er bespaard werd" (R6).

Er is niet enkel een onevenwicht tussen de twee soorten subsidies, maar eveneens tussen de verschillende functies en disciplines. Dit is al een oud zeer, ook vroeger bij de verschillende 'sectoren' werden sociaal-artistieke praktijken minder bedeed. Zo geeft respondent 2 aan dat er bij de vorige ronde van projectsubsidies (beslissing van 11 mei 2016) procentueel maar iets van een drie à vier procent naar de functie participatie ging, "terwijl de functie productie en ontwikkeling samen al 80% van het budget innamen" (R2).

Een derde uitdaging blijft het **dossier**. Een dossier schrijven kost veel moeite, inspanning en tijd, zeker als men een 'goed' dossier wil schrijven (R6, R7, R8, R9, R13). Praktijken beseffen dat een dossier goed tot zeer goed moet zijn, volgens de maatstaven van de commissies, wil men aanspraak maken op subsidies. Bij de projectsubsidies hebben bijvoorbeeld enkel de organisaties met twee maal 'zeer goed' een erkenning gekregen (R6, R7, R8, R12). Ook bij de uiteindelijke beslissingen met betrekking tot de werkingssubsidies werd aan alle organisaties met artistieke beoordeling 'zeer goed' en 'goed' tegemoet gekomen (Vanhengel, 2016).

Een laatste jammer punt is dat een combinatie van projectsubsidies en werkingssubsidies vaak niet aanvaard wordt:

“Wat dat ik wel jammer vind, wat dat wij veel meemaken, dat we door die werkingssubsidies van de Vlaamse gemeenschap, dat we heel dikwijls [...] niet aan projecten doen, we krijgen geen projecten toe. Ook als wij [in] een co-productie zitten met anderen, krijgen ze heel dikwijls te horen 'ja maar, [je] krijgt al subsidies, ze moeten het daar van maar doen'. [...] 'dit project valt binnen [jullie organisatie], jullie hebben structurele subsidies, je moet het daar mee doen'” (R14).

Aanvraag van subsidies: verloop en moeilijkheden

Voor organisaties die ook sociaal-artistiek werken, bestaan er heel veel verschillende redenen waarom ze al dan niet een aanvraag indienen binnen het Kunstendecreet. Zo ziet respondent 3 het artistieke luik van hun werking eerder als een middel, niet zozeer als hun corebusiness. Bovendien speelt het mee dat er een heel sterk dossier zou geschreven moeten worden en het mankeert aan man- en draagkracht om hier degelijk op in te zetten (R3). De vele specifieke voorwaarden om te kunnen indienen bij het Kunstendecreet vormen volgens respondent 5 een rem tout court, voor alle organisaties, zeker voor instromende organisaties. Dit ervoeren ook respondent 9 en 15 zo, ze haakten af of hebben niet meer geprobeerd opnieuw in te dienen:

“En sindsdien hebben we dat eigenlijk niet meer opnieuw geprobeerd, omdat dat toen echt was, ook al hebben we daar maar kort aan gewerkt, maar wel keihard aan gewerkt en dan zo, toch wel een beetje verpletterende feedback krijgen, en dat was echt niet tof en dan hadden we iets van 'fuck you Kunstendecreet'” (R9).

Vooraf het feit dat het een **administratief** geschreven dossier is dat beoordeeld wordt, los van de effectieve praktijk – dat niet altijd makkelijk te vatten is op papier – maakt het moeilijk voor sommige respondenten om nog binnen het Kunstendecreet subsidies aan te vragen (R6, R9).

Een ander spanningsveld dat werd aangehaald door respondent 9 en respondent 14 is het feit dat een dossieraanvraag ingediend wordt op een bepaald moment. Het geeft een momentopname weer van de organisatie op dat moment terwijl praktijken continu bewegen en in evolutie zijn. Als een organisatie dan juist *“op de top van zijn kunst staat, dan scoren ze uiteraard”* (R14), maar wat er zijn ook organisaties die in een ‘heroriënteringsfase’ zitten:

“Dan heb je machtig goede huizen die niet gescoord hebben, omdat ze nu toevallig op dit moment [...] in de breedte aan het denken zijn van ‘oké, hoe kunnen we nu doen?’. En dan worden ze afgestraft. Hoe crazy, hoe crazy kan het nu eigenlijk zijn dat een huis dat al twintig jaar aan de top van Europa staat, misschien zelfs van de wereld, dan afgeschaft wordt omdat ze even zoiets hebben van ‘oké, we weten het ook even niet of we kunnen het alvast niet op dit moment in grote verantwoordelijkheden en grote shows gaan steken’” (R14).

Er komen veel argumenten op tafel waarom het kosten-baten gewijs de moeite niet waard is in te dienen en deze vormen één voor één remmende factoren. Immers, een decreet zou stimulerend moeten werken en organisaties continuïteit en garantie bieden. Maar door het logge, complexe, administratieve proces, waarbij bovendien aan heel wat voorwaarden en criteria moet voldaan zijn, waarbij praktijken schrik hebben niet gekend te zijn of het niet op papier te kunnen verwoorden, gaan er heel wat nuttige, inclusieve, participatieve kunstpraktijken niet indienen binnen het Kunstendecreet. Dit zorgt ervoor dat ze kleinschalig zijn en blijven of (soms noodgedwongen) terug moeten afbouwen en zich beperken. Praktijken moeten roeien met de riemen die ze hebben, waardoor ze geen verduurzaming van hun praktijken en projecten kunnen realiseren.

De aanvraagprocedure

De aanvraagprocedure kent heel wat onderdelen en bepalende factoren. Deze werden – vooral door de organisaties die binnen het Kunstendecreet effectief aanvragen – benoemd, waarbij vooral moeilijkheden, uitdagingen en frustraties aan bod kwamen. Hieronder zullen zo bondig mogelijk volgende zaken worden besproken: het dossier, het format, de beoordeling, de adviezen, de repliek en de erkenning. Daar waar er zaken zijn die al op een andere plaats in de analyse worden besproken zal er slechts een korte verwijzing zijn

Binnen het nieuwe Kunstendecreet wordt een **dossier** opgesteld aan de hand van een ‘artistiek DNA’ (R5). Volgens respondent 5 hebben hier wel enkele praktijken mee geworsteld, om de juiste keuzes te maken. Het dossier vraagt immers bepaald denkkader, een bepaalde logica, dat kan botsen met de sociaal-artistieke visie en denklogica, zoals besproken werd bij de economische logica.

Niet alleen de intrinsieke werking van een sociaal-artistieke praktijk botst met het schrijven van het dossier, daarenboven vormt een dossier schrijven op zich een uitdaging. Zo is er de noodzaak om in een bepaald jargon te schrijven. Dit wordt immers verwacht vanuit het beleid. Sommige organisaties lezen zich in, in bijvoorbeeld scripties over sociaal-artistiek werk (R13). Andere organisaties doen beroep op meso-organisaties als Dēmos (R14). Dēmos neemt ook zelf het heft in handen en helpt organisaties om een ‘sterker’ dossier te schrijven. Het is immers jammer dat de kwaliteit van een dossier zo veel afwijkt van andere dossiers dat het om die reden afgekeurd wordt, ongeacht het inhoudelijke aspect.

De aanvraag van een dossier (net zoals de repliek) verloopt via een bepaald **format**, waarbij vermeld staat hoeveel ruimte (maximum aantal tekens) er is voor elk onderdeel, elke vraag. Dit format was al ingevoerd bij de vorige subsidieronde, maar is nu nog doorgedreven (R1, R5). Dit wordt door enkele participanten als beperkend aangevoeld omdat het te weinig ruimte biedt (R1, R14). Het voelt niet organisch aan, maar als een keurslijf, als een ‘*onnozel formatje*

van 70 knoospunten met een onnozele discussie over functies... Weet jij hoe lang dat we daar mee bezig zijn geweest met over die functies te discussiëren?! (R14).

In het nieuwe Kunstendecreet is de **manier van beoordelen** veranderd, net zoals de **samenstelling van de commissies** werd aangepast. Dit zorgde voor een gedeelde onrust bij zowel sociaal-artistieke praktijken en meso-organisaties (R2).

Een eerste spanningsveld gaat over de veranderende beoordelingsmanier, dit werd besproken al uitvoerig besproken in hoofdstuk 3.

Een tweede spanningsveld heeft betrekking op de samenstelling van de commissies. Deze commissies worden ad hoc samengesteld, vanuit een ontkokerende en transversale visie (R6). Een nadeel hiervan is echter hoe men alle beoordelingen terug op één lijn kon krijgen, hoe men één maatstaf kan hanteren over alle beoordelingen heen (R5, R7). Verder werd vooropgesteld dat er een evenredige verdeling tussen functies en disciplines zou worden nagestreefd, maar uit de gesprekken blijkt echter dat dit niet zo het geval was (R7, R14). Zo waren er bij de acht beoordelaars maar weinigen die de functie participatie hadden aangeduid, vaak zelfs maar één persoon (R14). Deze onevenwichtige samenstelling doet ook vragen rijzen over hoeveel commissieleden op de hoogte zijn van sociaal-artistieke werkingen en de specifieke manier van werken (R7, R12). Bovendien leeft ook de vraag of er binnen het nieuwe Kunstendecreet wel een gedeeld visiekader bestaat rond de functie participatie (R2, R7):

“Maar toch merk je wel nu bij de eerste ronde van de [adviezen], dat dat toch allemaal niet zo duidelijk is, ook niet voor commissieleden van ‘wat is nu echt een kwalitatief participatief project?’” (R2).

Ondanks de zorgen en onrust over de manier van beoordelen en de beoordelingscommissies, hebben sociaal-artistieke organisaties die onder de functie participatie ingediend hebben overwegend een goed **advies** gekregen (R1, R2, R5, R11). Er was erkenning voor de eigenheid van sociaal-artistiek, voor het belang van het proces, de inclusie, de maatschappelijke en/of culturele diversiteit en de intrinsieke waarde van de sociaal-artistieke methodiek(en). Wat echter wel voor frustratie zorgt bij respondent 7 is dat de inhoudelijke commentaren en erkenning niet weerspiegeld werden in een gunstig advies.

Verder kan niet gesproken worden over een ‘oneerlijke verdeling’ of een ‘oneerlijke beoordeling’ van sociaal-artistieke organisaties ten opzichte van het geheel (R5). Op zich meent respondent 14 dat de commissieleden het zeker au serieux nemen en vanuit de beste bedoelingen dossiers beoordelen en adviezen geven. Ze gaan daar niet losjes over. Maar,

toch gelooft hij niet dat dat dé methode is (R14). Een combinatie van papier (dossier) en contact (bezoek) zou een meer billijke, brede, meerlagige beoordeling kunnen opleveren.

Organisaties kunnen op een preadvies een **repliek** indienen. Een aantal organisaties hebben dit gedaan (R1, R7), maar stelden zich hier toch een aantal vragen bij. Zo gaf respondent 1 aan dat hij in zijn repliek een antwoord gaf op de vragen die de commissie stelde. Dit was een aanvulling aangezien hij binnen het beperkt format geen plaats had om dit initieel te vermelden. Deze 'nieuwe' informatie werd echter als onontvankelijk gezien waardoor ze deze niet mee in rekening konden brengen. Dit vond de respondent zeer absurd, een beetje 'Kafka'. Het voelt niet juist aan, ondanks dat de commissie hiervoor een mooie uitleg kan hebben. Respondent 7 heeft op haar beurt niet echt het gevoel dat er veel inhoudelijk is gebeurd met de repliek die ze heeft ingediend.

Respondent 14 geeft aan dat hij niet heeft willen reageren op het preadvies:

“De enige kritiek op ons dossier is 'vaagheid', hé, en we hebben er niet op willen reageren. We waren zo, 'alé jongens...'. Dat is nu net wat we proberen te zeggen 'het is inderdaad immens vaag', en dat is ongelooflijk onze sterkte!” (R14).

Organisaties worden **erkend** op basis van hun advies. Maar in hoeverre dat er naar de categorieën wordt gekeken en welke organisaties al dan niet worden 'opgepikt', zorgde voor enige twijfel, discussie en maakte het spannend voor de organisaties die in de schemerzone zaten (R2, R5, R7, R9). Ze konden enkel afwachten, maar dit zorgt er wel voor dat praktijken belemmerd werden omdat ze niet wisten in welke mate ze verder kunnen inzetten op toekomstige plannen.

2.2 Participatiedecreet

Het Participatiedecreet richt zich op sectoroverschrijdende samenwerkingen om zo te komen tot een en-en verhaal, eerder dan een of-of verhaal (R2, R10). Dit zowel binnen de cultuur, jeugd en sportwereld. Hier neemt Dēmos een grote taak en opdracht in op aangezien zij aangesteld zijn binnen dit Participatiedecreet.

Het Participatiedecreet is dus op zich een sectoroverschrijdend beleidsinstrument dat hokjes wil openbreken en zaken breder wil zien (R2). Het Participatiedecreet is ook een van de enigste beleidsinstrumenten die deze brede en open rol opneemt. Voor de rest is het maar 'mager' (R2). Het biedt een grote meerwaarde voor projecten die nieuw zijn, overschrijdend werken en nergens anders terecht kunnen. Jammer genoeg verloopt de doorwerking van dergelijke projecten vaak minder vlot omdat dit tijdelijke projecten zijn en zich zouden moeten kunnen verankeren na een eerste steun van het Participatiedecreet. Maar net omdat het sectoroverschrijdend werkt, vallen ze weer uit de boot (R2).

Daarnaast bestaat er ook een spanningsveld tussen **het Participatiedecreet en het Kunstendecreet**. Een aantal organisaties die binnen het Kunstendecreet al werkingssubsidies krijgen, kunnen niet rechtstreeks inzetten op het Participatiedecreet. Dit kan echter wel onrechtstreeks via samenwerkingen, via projecten die ondersteund worden via het Participatiedecreet (R1). Respondent 14 wil hier niet op inzetten vanuit een ethisch standpunt: wanneer een organisatie al werkingssubsidies krijgt, is het misschien niet nodig ook nog de kleinere potjes projectsubsidies af te nemen van de nog kleinere spelers (R14).

Andere organisaties, voornamelijk zij die niet binnen het Kunstendecreet gesubsidieerd worden, hebben wel al één, twee of zelfs tot vijf maal toe projectsubsidies gekregen via het Participatiedecreet (R3, R6, R8, R9). Ook al geven zowel respondent 3 als respondent 6 aan dat men de laatste jaren strenger wordt, dat er meer professionals indienen en dat het belangrijker wordt om sterke dossiers te schrijven. **Ook hier komt dus terug het format, dossier, goed kunnen schrijven en de praktijk versus het papier naar boven**. Ook de economische logica en meetbaarheidsgedachte duikt op binnen het Participatiedecreet, waarbij projecten in een bepaalde tijdsduur moeten worden geplaatst, en waarbij duidelijk omschreven moet worden waarom het nodig is, wat er nodig is... (R3). Tot slot vormt ook **het artistieke luik** een belangrijk aspect. Organisaties die zich echt willen richten op het artistieke en de kunst voorop stellen als doel voelen zich automatisch minder aangetrokken tot het Participatiedecreet (R11, R14).

2.3 Andere kanalen

Ook via **andere kanalen** dan het Kunstendecreet en Participatiedecreet vinden organisaties steun, bijvoorbeeld via het Federaal Impulsfonds voor het Migrantenbeleid (R6), via erfgoedconvenanten (R13) of de Koning Boudewijnstichting (R4). Sociaal-artistieke praktijken kunnen hier op indienen aangezien dergelijke fondsen vaak niet opleggen dat een project uit een bepaalde sector moet komen (R4). Respondent 15 heeft in de beginperiode zelfs steun gekregen van het British Council, aangezien er op dat moment nog geen middelen ter beschikking waren voor sociaal-artistieke projecten en praktijken. Dit staat met de literatuurstudie waar werd besproken hoe Angelsaksische kunstenaars enerzijds de Vlaamse artistiek modellen onder druk zetten, anderzijds een inspiratiebron vormden. Dit is dus niet alleen op inhoudelijk vlak het geval geweest, maar ook op financieel vlak, zo blijkt het gesprek met respondent 15.

Een aparte Vlaamse subsidielijns vormt de VGC, de Vlaamse Gemeenschapscommissie, die zorgt voor meer middelen in Brussel (R3).

Een aantal kanalen zijn echter ook weggevallen, zoals bijvoorbeeld het Eliafonds, beheerd vanuit de Koning Boudewijnstichting, dat vroeger sociale projecten steunde voor mensen met

een beperking, maar waarbij de inhoudelijke focus is verschoven naar projecten rond duurzaamheid (R9). Ook het Federaal Impulsfonds valt weg, waarbij het naar de steden en het gemeentefonds wordt doorgestuurd.

Om echt subsidies aan te vragen binnen andere decreten, zoals **het Cultureel Erfgoeddecreet of het Decreet Sociaal-Cultureel Volwassenenwerk**, zijn er een aantal drempels (vooral door de kokers en hoofdklemtoneel die daardoor moeten worden gelegd), waardoor er weinig tot niet wordt ingediend bij andere decreten. Tenzij het in samenwerking is met een andere organisatie of tenzij de hoofdklemtoneel ligt op bijvoorbeeld erfgoed. Er wordt dus wel gewerkt vanuit een sociaal-culturele of erfgoedinsteek, maar op financieel vlak blijft het zeer bescheiden. Ook **doorverwijzingen** tussen bijvoorbeeld verschillende commissies binnen het vroegere Kunstendecreet of tussen verschillende decreten is geen gangbare praktijk (R2, R4). Nochtans zou dit voor sommige praktijken veel moeite uitsparen.

“En die organisaties, het zou gemakkelijk, als je nu een heel ander subsidiesysteem zou [uit]werken en je komt gewoon als organisatie met een goed dossier en je kunt gaan praten met iemand en die persoon zoekt dan wel van waar de middelen moeten komen [lacht], da zou makkelijker zijn, dan moeten ze niet zelf [kiezen]” (R2).

III. Private inkomsten

De meeste organisaties vragen wel een soort van **lidgeld, deelnameprijs, toegang** voor optredens... Dit is echter een gevoelig punt. Ondanks de (beperkte) inkomsten van optredens, een festival, workshops... en ondanks dat de middelen vaak opnieuw worden geïnvesteerd in de werking, zal het nooit genoeg zijn om zelfbedruipend te worden en zonder subsidies verder te kunnen bestaan (R11, R15). Bovendien wordt er vaak met een doelgroep gewerkt die niet over uitgebreide financiële middelen beschikt om dit te betalen. Een voorbeeld hiervan zijn personen met een (mentale) beperking die hun geld niet zelfstandig kunnen beheren⁹ (R7, R9, R10, R14).

Sommige organisaties vragen dan ook een laag bedrag als lidgeld, deelnameprijs of vragen een vrije bijdrage (R3, R7, R9, R12, R13, R15). Andere organisaties proberen het gratis te houden (R6, R11, R15). Hierbij kent elke organisatie verschillende motiveringen, gaande van de realiteit in huis halen, ‘als je wat eet, kost dat geld’ (R3), tot stok achter de deur voor het engagement van de participanten (R7, R15), tot een bijdrage leveren omdat de organisatie zelf geen geld had (R15) of tot niet uit de kosten komen, zelfs met een bijdrage (R9). Waar

⁹ Ook hier zijn veranderingen gaande, met het Persoonlijk Assistentiebudget (PAB) voor minderjarigen en het Persoonsvolgend Budget (PVB) voor meerderjarigen. Dit valt echter buiten de scope van deze masterproef

mogelijk wordt er wel gewerkt met kortingstarieven, om het democratisch te houden zodat 'iedereen' het kan betalen (R7). Ongeacht of theoretisch iedereen deze bijdrage zou kunnen betalen, zullen voor sommige participanten deze (of andere) drempels steeds te hoog zijn (R9).

Respondent 13, die zopas is begonnen met haar project en dit ook wil 'verkopen' aan cultuurcentra of particulieren, vraagt zich echter wel af of er naast het vele enthousiasme ook mensen de stap zullen maken om concreet een afspraak te maken en het ook te betalen. Als dit het geval is, kunnen ze zelfonderhoudend worden. Respondent 6 schuwt dan echter weer het 'verkopen van projecten' en wil dit vermijden omdat hij vindt dat dit zijn positie naar zijn participanten verandert, *'ik heb hun dan verkocht'*. Daarenboven zorgt dit voor een extra druk en zorg omdat hij er dan voor moet zorgen dat de verwachtingen bij de partner, de koper, ook worden ingelost, terwijl hij net geen druk wil zetten op de participanten

Wanneer er verder gekeken wordt naar opties zoals bijvoorbeeld **crowdfunding of sponsoring, dan** zijn de opties vaak zeer beperkt. Volgens respondent 11 is een *"sociaal-artistieke werking vaak te kleinschalig om genoeg body te geven en slagkracht te geven om middelen in de regio te gaan zoeken, via crowdfunding [bijvoorbeeld]"* (R11). Volgens respondent 10 gaan mecenaat of fundraising dikwijls naar de kunsten ofwel naar het 'echt sociale' zoals armoedebestrijding, maar niet naar de sociaal-artistieke kunstpraktijk.

Sommige organisaties proberen het financiële aspect op te vangen door bijvoorbeeld met **vrijwilligers** of externe medewerkers te werken die dan een kleine (vrijwilligers)vergoeding krijgen (R3, R6, R9, R14).

IV. Niveau

Financiële steun en subsidies komen via verschillende kanalen die op verschillende niveaus te situeren zijn. Het Kunstendecreet, Participatiedecreet en andere decreten zijn Vlaamse middelen. Naast het Vlaams niveau is er uiteraard ook nog het **lokale niveau** (gemeente, stad, district, regio), het **provinciale niveau**, het **federale Belgische** niveau en **Europees niveau**. Op elk niveau zijn er verschillende mogelijkheden, maar ook uitdagingen en spanningsvelden.

Ook in de literatuurstudie werd de waaier aan mogelijke subsidies toegelicht.

4.1 Lokaal niveau (gemeente en stad)

Op lokaal niveau vinden de meeste respondenten zeker steun. De meeste organisaties bevinden zich in een stadse context en steden als Gent, Genk, Kortrijk, Mechelen, Brussel en Antwerpen voorzien in meer of mindere mate een structurele subsidie. Op gemeentelijk niveau

is het zeer afhankelijk van gemeente tot gemeente. Respondent 12 vindt moeilijk middelen binnen de gemeente. Respondent 3 kan wel projecten indienen bij de gemeente. Respondent 13 vindt middelen via het district, maar ze had ook bij de stad kunnen aanvragen. Enkel respondent 8 heeft geen steun van de stad, om een reden die verder niet werd benoemd.

Sommige steden bieden ook meer dan enkel financiële ondersteuning, maar tonen ook een interesse en inzet naar praktijken toe: *'het stad begrijpt, beseft echt de waarde voor een stad, wat dat betekent dat er in buurten organisaties zoals dit zijn, dat er sociaal-artistieke projecten bezig zijn'* (R1). Deze interesse en ondersteuning bieden voor organisaties een stuk erkenning voor hun werking (R1, R3, R6, R9, R11, R15).

Verder blijkt ook dat het aanvragen van subsidies en het administratieve deel van voortgangsrapporten, verslagen ook zeker wat werk en tijd vragen, maar toch veel *'simpelder en laagdrempeliger'* is dan op het Vlaamse niveau (R9, R13).

Een **mogelijke 'bedreiging'** voor de steun aan cultuur op lokaal niveau, is het verdwijnen van de geormerkte middelen die aan gemeenten wordt gegeven (R2, R5). Er zal dus niet meer bepaald worden welk deel van het Gemeentefonds aan welk beleidsdomein moet worden besteed. Verder gaat ook het aparte Stedenfonds op in het Gemeentefonds, maar de middelen die worden doorgesluisd zullen alsook ongeormerkt zijn (R2).

4.2 Provinciaal niveau

Op provinciaal niveau waren er in bijna alle provincies kanalen om subsidies aan te vragen, ook al waren dit vaak *'kleinere potjes'* (R15) dan andere projectsubsidies. Bijna alle respondenten maakten hier gebruik van, met een nadruk op de verleden tijd, want doordat er een aantal bevoegdheden van de provincies worden overgeheveld naar ofwel Vlaams niveau ofwel het lokale niveau, zal dit voor veel praktijken een kanaal minder vormen. Voor sommige organisaties is dat al meer ingrijpend dan voor anderen, zo is er bijvoorbeeld Compagnie Tartaren:

"Compagnie Tartaren, die hadden dan net een erkenning bij de provincie, dat is voor werkingssubsidie, dat wordt nu overgeheveld, maar een deel naar het Kunstendecreet, een deel naar lokaal, maar in elk geval was dat voor hen helemaal niet transparant en betekent dat wel dat zij dat budget niet meer krijgen" (R2).

Op zich is het voor de hele sector een problematisch gegeven dat door het wegvallen van mogelijke provinciale steun, de grote kanalen zich versmallen tot lokaal en Vlaams niveau (R6, R7, R11). Bovendien is er niet alleen een versmalling, maar zal het waarschijnlijk ook moeilijker worden om subsidies aan te vragen omdat er 'nog meer vissen in dezelfde zee zullen zwemmen' (R4). Daar bovenop is *"heel de procedure [...] voor zowel projectsubsidies als*

werkingsmiddelen, zo log, zo complex en er zijn zo weinig middelen” (R11). Ook respondent 4 geeft aan dat *‘de provincie vaak een belangrijk vangnet is [geweest] voor culturele initiatieven die het lokale overstijgen maar niet helemaal Vlaams zijn’*. Zoals ook in de literatuurstudie wordt aangegeven, wordt een mogelijke overgang van kleinschalig naar regionaal en dan pas landelijk verengd en bemoeilijkt (R12).

De impact van het wegvallen van de provincies is echter op dit moment nog niet goed in te schatten. Dit zal pas goed te evalueren zijn na enige tijd (R4, R7, R10).

Een (ander) pijnpunt, los van het verdwijnen van provinciale ondersteuning, zowel financieel als op andere vlakken, is de **spreiding**. Wanneer er gekeken wordt naar de spreiding van kunsten algemeen en sociaal-artistiek over de provincies heen, is het direct duidelijk dat in de provincie Limburg zeer weinig praktijken, organisaties of individuele kunstenaars te vinden zijn, zoals ook de bevroagde respondenten uit deze provincie beamen:

“Als je kijkt naar Limburg, dan is er eigenlijk niks. Dus we zitten een beetje in onontgonnen gebied, als je dan eens de budgetten ernaast legt, dan ziet ge da heel wat budget naar de hele andere kant van het land gaat en niet naar hier.”

In de visienota wordt door Sven Gatz echter beloofd om werk te maken van een meer evenwichtige verspreiding van praktijken en budgetten, maar zo wordt dit niet door de praktijken aangevoeld.

4.3 Federaal niveau

Het federaal niveau vormt voor veel van de bevroagde praktijken geen bepalend subsidiekanaal, enkel de VGC, de Vlaamse Gemeenschap Commissie, valt onder federale bevoegdheden. Dit is dus belangrijk voor organisaties die hierbinnen opereren.

Niet alleen op provinciaal niveau zijn er wijzigingen in bevoegdheden, ook op gewestniveau is er een federalisering van een aantal bevoegdheden. Ook hier worden middelen herverdeeld, maar ook hier valt af te wachten wat de precieze impact zal zijn (R3).

4.4 Europees niveau en mondiaal niveau

Enkele organisaties krijgen ook Europese subsidies. Dit is logischerwijze doordat ze een project of samenwerkingsverband hebben van Europees niveau. Zo werkt respondent 1 bijvoorbeeld rond Romamuziek met Roma uit vier, vijf verschillende Europese landen. Respondent 7 heeft in 2015 een voorstelling gemaakt met drie andere compagnieën, één uit Engeland, één uit Frankrijk en één uit Schotland. Respondent 8 heeft zelfs mondiale contacten en projecten en ziet zichzelf als een globale werking. Respondent 11 kwam in aanraking met Manifesta 9, de Europese biënnale voor hedendaagse kunst, dat elke twee jaar in een ander

land en een andere stad plaats vindt. Respondent 15 heeft al internationale uitwisselingen gehad met Engeland en via een project in Peru.

Op Europees niveau zijn er wel wat middelen te verdelen die veel mogelijkheden bieden, maar het is eens te meer van belang dat je *'sterkt staat om uw project te realiseren'* (R2). Des te meer omdat er zeer veel gegadigden zijn. Deze internationale samenwerkingen, uitwisselingen en contacten zorgen wel voor een enorme verrijking van de werking, ook van de participanten en organisaties zelf, en worden dan ook als zeer waardevol beschouwd (R8, R15).

Tot slot blijkt dat uitwisseling ook **geïnspireerd** wordt door buitenlandse voorbeelden (R2, R7). Zo vertelt respondent 2 dat in Engeland aparte budgetten voor inclusive art, inclusieve masters... bestaan:

"In Engeland is het zo echt de budgetten voor de kunsten uitreiken, daar wordt echt wel 10% besteed aan inclusive art en disability art. En dat zijn zo wel inspirerende dingen die we daar, unlimited fonds specifiek voor podiumkunsten voor mensen met een beperking zo, dat zijn dingen die wij hier helemaal niet hebben, ook inclusieve masters, masteropleidingen, dans en theater bijvoorbeeld" (R2).

In vergelijking met het buitenland worden sociaal-artistieke praktijken in Vlaanderen dus maar minimaal ondersteund.

Deel 4: Conclusie

I. Beleid en praktijk: een (mis)match?

Vanuit de onderliggende doelstellingen van deze masterproef werd zowel in de literatuurstudie als in de analyse een beeld geschetst van de sociaal-artistiek praktijken en het gevoerde beleid. Vanuit de gesprekken met respondenten kwamen zowel zaken aan bod die ook in de literatuur naar boven kwamen, maar waren er ook tegenstrijdige of nieuwe onderwerpen en kwesties. De hoofdonderzoeksvraag binnen deze masterproef gaat over het duiden in welke mate het gevoerde beleid en de dagelijkse praktijken met elkaar stroken dan wel parallel naast elkaar verlopen of zelfs in totaal verschillende richtingen bewegen en wat de gevolgen daarvan zijn. Kortom, in welke mate is het beleid motiverend of remmend voor de praktijk en vice versa? Welke invloed heeft de praktijk op het beleid en tot slot, hoe wordt met deze al dan niet motiverende en remmende factoren omgegaan?

De vraag lijkt simpel: is het beleid remmend dan wel motiverend voor sociaal-artistieke werkpraktijken? Ja of neen? Dit onderzoek toont aan dat het vooral een 'ja, maar...'-verhaal is, waarbij zeer veel verschillende factoren een invloed hebben. Deze invloed kan positief zijn, negatief zijn of beiden, waarbij het Vlaamse beleid zowel voor- als nadelen heeft. Bovendien is vastgesteld dat het beleid soms zelfs omgekeerde effecten bereikt dan diegene die ze beoogde.

Een positieve evolutie die niet onderkend kan worden is de inzet van het kunst- en cultuurbeleid op een **meer open denkkader** (Gatz 2015b; Vlaams Parlement 2013b; Vlaamse Regering 2014). De maatschappelijke realiteit stelt het kunstlandschap voor veel uitdagingen: wat met de groeiende diversiteit, wat met de veranderende demografie, en hoe wordt er omgegaan met de besparingen? Vanuit de beleidsnota cultuur 2014-2019 en Strategische Visienota Kunsten lijkt alvast een goede aanzet te worden gegeven. Dit geven ook de respondenten aan. Maar... het is een proces van lange adem. Het vraagt tijd, ruimte, een extra inspanning. En dit niet alleen op papier, maar ook in de praktijk.

Daarnaast werken sociaal-artistieke praktijken zeer veel samen en wordt dit ook aangemoedigd door het beleid. Maar.... Deze **samenwerkingen** ontstaan op praktijkniveau, vanuit toevallige ontmoetingen met personen, vanuit een bepaalde behoefte, vanuit de noodzaak te moeten samenwerken om een draagvlak te creëren of om het financieel te kunnen dragen... Dit ontstaat op praktijkniveau, bottom-up. Het beleid speelt hier echter top down op in. Men pikt bottom-up processen op en wil deze ondersteunen. Dit is zeker positief. De invloed van het opnemen van sociaal-artistieke praktijken in het Kunstendecreet mag niet onderschat

worden (De Rynck, 2009; Hillaert, 2015). Het bood een structurele basis. Anderzijds creëert het een kader en worden praktijken ingepast in een kader. Dit biedt zeker voordelen. Zo krijgen nieuwe broze praktijken een structurele bodem en verankering. Maar... het probleem zit hem echter wanneer deze tendensen en manieren van werken plots worden opgelegd aan de praktijk, de praktijk waaruit deze net ontstaan. Dit remt immers de groei van spontane samenwerkingsinitiatieven sterk af. Dit lijkt een logisch gevolg van het beleid dat vaak naholt op de realiteit van de praktijk en een beleid dat de neiging heeft om te formaliseren en controleren.

In essentie vloeit deze intrinsieke botsing voort uit een beleid dat zich onvoldoende bewust is van **het andere levensritme** van praktijken. Praktijken bewegen, zoals al gezegd, mee op de maatschappelijke tendensen (anders gaan ze ten onder) en evolueren zeer snel mee met deze tendensen. Zeker sociaal-artistieke praktijken, die een sterke sociale insteek hebben. Beleid is in principe meer log, meer statisch (Lambrechts, 2009). Decreten worden wel aangepast, up-to-date gehouden, maar dit is maar om de zoveel jaar. Bovendien verloopt dit proces over een lange periode, het Kunstendecreet was immers al 'herschreven' in 2013, doch pas ingevoerd in 2015, op twee jaar tijd is er echter al veel veranderd.

Men wil structureren en controleren, maar de realiteit laat dit gewoonweg niet toe. Een mooi voorbeeld hiervan is de aanvraag van subsidies. Praktijken moeten hierbij aangeven wat ze de komende vijf jaar gaan doen, terwijl men heel vaak niet weet hoe het landschap rondom hen zal evolueren. Bovendien neemt het beleid onvoldoende de bredere context mee. Wat is er de afgelopen jaren in deze organisatie gebeurd? In welke fase zitten zij: in een fase van herbronning of eerder in volle actie? Dit is de essentie, dit is waar het om draait, maar door een mismatch, een verkeerde afstemming of geen afstemming, leidt dit tot zeer veel problemen.

Volgens de respondenten kan het beleid hier nochtans echt wél een **stimulerende rol** in opnemen. Niet door het opleggen van samenwerkingsverbanden of transversaal werken, maar door de daad bij het woord te voegen en bijvoorbeeld extra middelen aan samenwerking te koppelen of het makkelijker te maken om geld vanuit verschillende potjes te vermengen met elkaar. Dit vraagt vertrouwen in de praktijken, maar vertrouwen is iets wat groeit uit contact, gesprek en uitwisseling. Dit is echter een enorm pijnpunt dat heel duidelijk naar voren kwam in de gesprekken met de respondenten: overleg en uitwisseling met het beleid verlopen moeizaam en gebeuren veel te weinig. Een positieve en stimulerende factor vormen hierbij de steunpunten. Zij vormen een tussenschakel tussen beleid en praktijk en ook al heeft niet elke organisatie even veel aan hen, ze zijn onmisbaar.

Wanneer de vraag gesteld wordt of beleid remmend of motiverend is op **financieel vlak** zullen de antwoorden vaak de woorden 'remmend', 'demotiverend', 'niet stimulerend' bevatten. Zeker, het Kunstendecreet en het Participatiedecreet zijn mooie beleidskaders die een stimulerende en ondersteunende rol kunnen spelen. Wanneer sociaal-artistieke praktijken subsidies ontvangen voor een project of voor de structurele werking, wordt dit dan ook ervaren als een enorme steun. Alleen... De weg erna toe is lang. Zo zijn er veel redenen die respondenten aangeven waarom ze geen subsidies aanvragen binnen het Kunstendecreet of het Participatiedecreet. Bijvoorbeeld een te sociale insteek, waarbij kunst niet het doel, maar eerder een middel tot ontmoeting en participatie vormt. Dit werd ook als een van de spanningsvelden gezien in de literatuurstudie. Een andere reden is het niet voldoen aan de voorwaarden omdat er niet met 'professionele' kunstenaars wordt gewerkt. Ook de lange aanvraagprocedure, die zeer complex is en waar veel factoren meespelen, zorgt ervoor dat organisaties geen subsidies aanvragen binnen het Kunstendecreet. Het schrijven van een dossier kost enorm veel tijd en mankracht. Daarenboven moet men zich verdiepen in een specifiek jargon. Dit vormt dus een enorme inspanning voor de sociaal-artistieke praktijken, een inspanning die voor veel van deze praktijken onmogelijk is.

Bovendien zijn er niet alleen veel redenen waarom participanten ervoor kiezen om geen subsidies aan te vragen, maar zelfs als ze een dossier indienen, waren ook hier veel remmende factoren te bemerken. Zo is het **beoordelingssysteem** veranderd binnen het Kunstendecreet waarbij gewerkt wordt met ad hoc commissies. Deze zijn zogezegd evenredig samengesteld (Vlaams Parlement, 2013b), maar uit de gesprekken met respondenten blijkt dat zij niet dit gevoel hebben. De respondenten stelden zich daarbij ook de vraag of commissieleden op de hoogte waren van wat participatie binnen sociaal-artistieke werkingen inhoudt. Dat raakt direct aan een tweede moeilijkheid: wie waren de commissieleden? Voor de respondenten zijn dit vaak namen op papier die men niet kent, als de commissie zelfs al gekend was. Daarnaast, in tegenstelling tot vroeger onder het vorige Kunstendecreet, komen commissieleden niet meer op gesprek. Er is zeer weinig dialoog, overleg en uitwisseling. Een praktijk wordt immers beoordeeld op basis van een dossier. Een geschreven document, gegoten in een bepaald format. Een format dat als beperkend wordt aangevoeld, papier dat botst met de organische, op maat werkende, brede sociaal-artistieke praktijken. Dit alles zorgt er voor dat praktijken zich gedemotiveerd voelen en soms zelf afhaakten.

Niet alleen het indienen van een subsidieaanvraag vormt een remmende factor op financieel vlak. Ook de **onevenwichtige verdeling** tussen project- en structurele subsidies is een pijnpunt, dat al heel wat jaren het Kunstendecreet achtervolgt. Ook de onevenwichtige verdeling tussen de verschillende sectoren, tussen de verschillende disciplines en functies blijft een pijnpunt.

Daarnaast kan er op financieel vlak ingediend worden op **verschillende niveaus**, waardoor er een waaier aan mogelijke subsidiekanalen ontstaat. Uit de gesprekken blijkt dat het lokale beleidsniveau financieel zeer stimulerend kan zijn. Daarenboven toont het lokale beleid vaak interesse in de praktijken, wat extra motiverend werkt. Ook het provincieniveau was van belang, maar dit verdwijnt, althans de persoonsgebonden bevoegdheden voor onder andere cultuur en kunst. Dit is een jammere zaak aangezien het merendeel van de respondenten bij de provincies een subsidie kon halen, zelfs al was dit een klein/laag bedrag (www.vlaanderen.be). Deze middelen van het provincieniveau stromen door naar het Gemeentefonds of naar het Vlaams niveau. Maar... binnen het Gemeentefonds verdwijnt de oormerking van middelen (www.vlaamsejeugdraad.be). De 'voorwaardelijke sectorale financiering', waarbij dus bepaald werd hoeveel middelen er aan elke (beleid)sector moesten besteed worden, verdwijnt hiermee, waardoor gemeenten zelf kunnen kiezen waaraan ze deze middelen besteden. Meer autonomie, meer lokaal en dicht bij de burger, oké, maar geen garantie meer dat er een bepaald budget naar cultuur gaat... Deze veranderingen zijn nog steeds aan de gang, dus de gehele impact hiervan is nog niet te merken, maar bij de respondenten was toch duidelijk angst op te merken voor deze evolutie.

Tot slot wordt er, zowel op financieel vlak als in het denkkader, nog veel gewerkt binnen **hokjes**. Praktijken die middelen in de grijze zone uitgeven, worden met argusogen bekeken. Het denkkader wil zich wel afstemmen op het diverse, dynamische kunstenlandschap (Gatz, 2015b) en wil een breed toegankelijk kunstenlandschap waarborgen, maar praktijken die transversaal werken, zoals sociaal-artistiek praktijken, vallen – nog steeds – vaak door de mazen van het net. Met het vernieuwde Kunstendecreet zijn er zelfs nog meer sociaal-artistieke werkingen en projecten die naast subsidies grijpen. Dit is nochtans een sector die een belangrijk deelantwoord kan bieden op bepaalde maatschappelijke problemen en uitdagingen (Trienekens & Hillaert, 2015).

Wanneer u dit alles zou lezen, denkt u waarschijnlijk: het beleid is niet goed bezig! Het beleid zou zich beter wat meer afstemmen. Toch is het niet zo eenvoudig. Er zijn immers ook heel wat externe en interne factoren die een bepalende rol opnemen en het beleid enorm bemoeilijken. De maatschappelijke uitdagingen, zoals de besparingen, stelt iedereen voor een enorme uitdaging. Overal moet bespaard worden, terwijl het lijkt alsof er enkel maar meer geld nodig is... Ook de economische logica, het meetbaarheidsidee en het marktdenken stellen zowel beleid als praktijken voor moeilijkheden (Debruyne & Oosterlinck, 2012; Trienekens, 2006).

Er zijn daarenboven ook factoren **binnen de praktijk zelf en binnen het beleid** zelf die zorgen voor uitdagingen en spanningen. Zo zijn er heel wat moeilijkheden waar sociaal-artistieke

praktijken mee worstelen: op vlak van professionaliteit, van bereik, van draagkracht en grootte van de praktijken. Ook het feit dat het vinden van privé-inkomsten zeer moeilijk is voor sociaal-artistieke werkingen, is een pijnpunt.

Op beleidsmatig vlak zijn er onder andere de politieke invloeden, zoals een meer gesloten karakter van de minister of ministers die amper samenzitten. De openheid die wordt gevraagd van een kunstenlandschap en breder cultuurveld weerspiegelt zich niet in een zelfde openheid binnen het beleid.

II. Uitdagingen en aanbevelingen

Op basis van de hierboven geformuleerde problemen kunnen er een aantal aanbevelingen geformuleerd worden.

Eerst en vooral is er meer nood aan bezoek, aan meer contact, aan meer overleg en uitwisseling. Een meer continue uitwisseling tussen beleid en praktijk zou al een grote stap vooruit zijn en kan meer bezorgdheden van de praktijk op beleidsniveau in de kijker zetten.

Daarnaast zou meer uitwisseling op beleidsniveau zelf het grensoverschrijdend werken enorm stimuleren. Een open beleid, waarbij niet alleen een open denkkader wordt beschreven, maar ook door het beleid zelf wordt toegepast, zou ook de samenwerking op praktijkniveau enorm kunnen stimuleren. Als suggesties voor dit open beleid kan bijvoorbeeld gedacht worden aan meer uitwisseling tussen de ministers zelf (en vooral hun kabinetten) en het aanpakken van het hokjesdenken in de budgetten.

Ook het loslaten van de (idee van) controle en meer vertrouwen in de praktijk zou de sociaal-artistieke sector (en de gehele cultuursector) een enorme boost kunnen geven. Men zou dit de noodzaak aan een mentaliteitswijziging binnen het beleid kunnen noemen. Hierdoor zou er meer ruimte zijn voor het spontane en de natuurlijke kracht die van spontane initiatieven uitgaat.

Tot slot zouden meer middelen ook een enorme meerwaarde zijn. Meer middelen zou aan de sociaal-artistieke praktijken meer tijd en ruimte kunnen geven, iets waar zeer veel praktijken, zoals blijkt uit de interviews, nood aan hebben. De roep om meer middelen is geen nieuwe roep, maar rekening houdend met de besparingscontext is de toekenning daarvan waarschijnlijk dromen.

Waarschijnlijk zijn deze geformuleerde aanbevelingen geen grote verrassingen. Het belang van communicatie, (financiële) ondersteuning en vertrouwen lijkt logisch. Niettemin is het van belang om hierop te blijven hameren. We zien immers dat in de huidige snelle maatschappij,

van meetbaarheid en economische logica's, van terreur en digitalisering, dit steeds meer op de achtergrond verdwijnt. Bij deze zou ik dus de oproep willen doen om te durven de 'shift' te maken, te durven de veilige stelling van de argwaan en controle te verlaten en te gaan voor een positief verhaal, gebaseerd op vertrouwen, dialoog en samenwerking. Daar is immers meer dan ooit nood aan.

III. Beperkingen en suggesties

3.1 Beperkingen van het onderzoek

Elk onderzoek kent zijn beperkingen. Zo werden ten eerste enkel praktijken en organisatie op microniveau en mesoniveau bevestigd. Dit zorgt voor een selectief beeld van de praktijk ten aanzien van het beleid. Het perspectief van het beleid op de relatie beleid-praktijk zou een meerlagig beeld kunnen opleveren.

Op microniveau werd daarenboven een selectie gemaakt binnen de groep van gekende sociaal-artistieke werkpraktijken. Deze selectie is een afgewogen keuze, bepaald omwille van tijdredenen en haalbaarheid. Daarbij werd wel getracht een brede range te bevragen van praktijken, gaande van sociaal-artistieke organisaties die al dan niet binnen het Kunstendecreet een subsidie hebben aangevraagd, tot steunpunten en kenniscentra in het brede cultuurveld. Zo werd gepoogd een breed veelzijdig beeld te kunnen schetsen van de relatie praktijk-beleid.

De keuze om een breed beeld te schetsen en met praktijken, verspreid over heel Vlaanderen, in gesprek te gaan, impliceert echter een tweede begrenzing. Er werd eenmalig met alle praktijken in gesprek gegaan, alle gesprekken zijn dus momentopnames. De interviews werden afgenomen voor de uiteindelijke beslissingen over de werkingssubsidies binnen het Kunstendecreet (30 juni 2016). Het zou al een heel andere antwoorden – en vragen – creëren wanneer de gesprekken na deze beslissingen hadden plaatsgevonden.

Tot slot, zoals al eerder vermeld, is de onderzoeker een actieve component in het onderzoek, als onderzoeker heb je zelf een grote betrokkenheid en 'construeert' je zelf mee het onderzoek (Howitt, 2011a; Levering & Smeyers, 2003; Patton, 2002). Als onderzoeker speel je zelf een enorm bepalende en sturende rol bij bijvoorbeeld interviews (Howitt, 2011a; Levering & Smeyers, 2003; Patton, 2002).. Er werd getracht om tijdens de interviews zo veel mogelijk open ruimte te laten voor de respondenten. Ook hier wordt nogmaals benadrukt dat de analyse en de conclusies een constructie en een interpretatie zijn door de onderzoeker.

3.2 Suggesties voor vervolgonderzoek

Binnen deze masterproef werd gepeild naar de relatie tussen beleid en praktijk, wat een zeer complexe relatie is die door zeer veel externe factoren beïnvloed wordt. Het vernieuwde Kunstendecreet en de aanvraag voor nieuwe werkingssubsidies het afgelopen jaar zorgden voor heel wat verandering en bedrijvigheid op praktijk- en beleidsniveau. Hiernaar werd gepeild. Het is echter voor sommige zaken te vroeg om besluiten te kunnen trekken, terwijl dit wel zeer interessante onderwerpen vormen. Zo zijn er een aantal sociaal-artistieke praktijken, alsook andere kunstpraktijken, die uit de boot zijn gevallen en geen werkingssubsidies zullen krijgen de komende beleidsperiode. Hoe gaan zij hiermee om? Zoeken ze naar andere subsidiekanalen? Een onderzoek dat peilt naar dergelijke vragen zou zeker relevant kunnen zijn.

Verder zijn er ook veel veranderingen op lokaal en provinciaal niveau aan de gang, zoals het verschuiven van budgetten en de middelen in het Gemeentefonds die niet meer geoormdkt zijn. Welke impact hebben deze veranderingen op sociaal-artistieke praktijken? Of meer breed op het cultuurbeleid binnen gemeenten, steden of provincies?

Een derde suggestie speelt in op een andere vernieuwing. Momenteel is minister Sven Gatz immers bezig het Participatiedecreet aan te passen en te vernieuwen. Welke impact hebben deze veranderingen op de organisaties die onder het Participatiedecreet indienen? Een andere insteek kan zijn om te kijken welke veranderingen dit decreet al met zich heeft meegebracht sinds het begin van invoering in 2008. Een pijnpunt dat uit dit onderzoek naar boven kwam was immers dat projecten die onder het Participatiedecreet een eerste steun krijgen, zich niet kunnen verduurzamen. Een meer grondigere analyse van bijvoorbeeld relatie tussen praktijken en het Participatiedecreet kan interessant zijn.

Ook breder kan gekeken worden naar de participatiegedachte. Hoe wordt deze functie exact ingevuld in bijvoorbeeld het Kunstendecreet? Hoe kijkt het bredere kunsten- en cultuurveld naar deze functie, naar deze gedachte?

Er zijn zeker nog andere insteken die relevant kunnen zijn om verder uit te diepen, zoals de positionering van Vlaamse sociaal-artistiek werkveld in een Europese of internationale context, de relatie tussen erfgoed en sociaal-artistiek of het verdwijnen van de term sociaal-artistiek en de mogelijke impact op praktijken en zoektocht naar een nieuw begrip.

Bibliografie

Baarda, D.B., de Goede, M.P.M., & Teunissen, J. (2009). *Basisboek Kwalitatief Onderzoek.*

Handleiding voor het opzetten en uitvoeren van kwalitatief onderzoek (2^{de} ed.). Groningen/Houten, Nederland: Noordhoff Uitgevers bv.

Basistabel totaal overzicht organisaties. (2016). Geraadpleegd op

<https://svengatz.prezly.com/gatz-kiest-voor-sterkere-kunstensector-met-minder-organisaties#attachment51330>

Belfiore, E. (2010). Art as a means of alleviating social exclusion: does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), 91-106. doi10.1080/102866302900324658

Beoordelingscommissie sociaal-artistiek werk. (2014). Verduidelijkende nota

beoordelingscommissie sociaal-artistiek werk. Geraadpleegd op <http://www.kunstenenerfgoed.be/>

Bilcke, J. (2009). Daar en dan: Gedachten rond sociaal-artistiek werk en het kunstencentrum.

In J. Kerremans (Red.), *S(O)AP: Spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk* (pp. 83-88). Brussel, België: Dēmos vzw.

Bishop, C. (2012). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. In C. Bishop (Red.),

Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Geraadpleegd op <http://scholar.google.be/>

Bogdan, R. C., & Biklen, S.K. (1998). *Qualitative Research in Education. An Introduction to Theory and Methods* (3e ed.). Needham Heights, MA: 02194.

Braet, S. (2014). *Sociaal-artistieke praktijken, ruimtes voor participeren? Een onderzoek bij*

de rosca singers (Master thesis, Universiteit Gent, België). Geraadpleegd op http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/166/291/RUG01-002166291_2014_0001_AC.pdf

Bulthuis, M. (Red.). (2010). *The Next Step: community Arts in een breder perspectief:*

verslagen key-notes ochtendprogramma. Geraadpleegd op https://www.boekman.nl/sites/default/files/congressen_debatten/the_next_step.pdf

Caron, B. (2011). *Niet de kers op de taart: Waarom kunst- en cultuurbeleid geen luxe is.*

Kalmthout, België: Pelckmans Uitgeverij nv.

- Caron, B. (2009). Een samenloop van factoren: De sociale context van het sociaal-artistiek werk. In J. Kerremans (Red.), *S(O)AP: Spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk* (pp. 191-200). Brussel, België: Dēmos vzw.
- Cleveringa, S. (2012). Cultuur nieuwe stijl. Praktijkboek community arts en nieuwe cultuurfuncties. Amsterdam, Nederland: Pck Publishing.
- Corijn, E. (2009). Het maatschappelijk debat niet uit de weg gaan. In J. Kerremans (Red.), *S(O)AP. Spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk* (pp. 41-57). Brussel, België: Dēmos vzw.
- De bisschop, A. (2009). De vlag, de lading en het speelveld daartussen: Krachtlijnen van de werking van het beleidsdiscours rond sociaal-artistieke projecten in Vlaanderen. In J. Kerremans (Red.), *S(O)AP: Spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk* (pp. 115-132). Brussel, België: Dēmos vzw.
- De bisschop, A., Debruyne, P., & Hillaert, W. (Red.). (2012). De stad: één podium: 20 jaar sociaal-artistieke praktijk in Gent. Gent, België: Dienst Cultuurparticipatie, Stad Gent.
- de Boer, A. (2010). Verslag seminar 5: Mediastrategieën. In M. Bulthuis (Red.), *The Next Step: community Arts in een breder perspectief: verslagen key-notes ochtendprogramma* (pp. 8-9). Geraadpleegd op https://www.boekman.nl/sites/default/files/congressen_debatten/the_next_step.pdf
- De Bruyne, P., & Gielen, P. (Red.). (2011). *Community Art: The politics of Trespassing*. Amsterdam, Nederland: Valiz.
- De Rynck, P. (Red.). (2009). *10 jaar cultuur- en jeugdbeleid in Vlaanderen*. Leuven, België: Acco.
- de Vries, A. (2010). Epiloog community art: kunst genieten is iets anders dan van kunst genieten. In A. Twaalfhoven (Red.), *Boekman 82. Community Art* (pp. 86-90). Amsterdam, Nederland: Boekmanstichting.
- Deceur, E. (2016). *De Site een participatieve praktijk in een 'kwetsbare' stedelijke context. [PowerPoint Presentatie]*. Geraadpleegd op http://minerva.ugent.be/main/document/document.php?curdirpath=%2FLes_4&cidReq=H00189702015

- Deceur, E., Roets, G., & Bouverne-De Bie, M. (2015). Het verknopen van verleden, heden en toekomst. Reflecties vanuit een stedelijke sociaal-artistieke praktijk. *Volkskunde*, 3, 457-470. Geraadpleegd op <http://lib.ugent.be/>
- Debruyne, P., & Oosterlynck, S. (2012). De kijk van de praktijk. In A. De bisschop, P. Debruyne, & W. Hillaert (Red.), *De stad: één podium: 20 jaar sociaal-artistieke praktijk in Gent* (pp. 99-116). Gent, België: Dienst Cultuurparticipatie, Stad Gent.
- Dujardin, P., & De Caluwe, P. (2014, 30 september). Wat bij een culturele black-out?. *De Standaard*. Geraadpleegd op <http://www.standaard.be>
- Eggermont, M. (2003). Belevingsonderzoek en participerende observatie. In B. Levering, & P. Smeyers (Red), *Opvoeding en onderwijs leren zien. Een inleiding in interpretatief onderzoek* (pp. 173-191). Amsterdam, Nederland: Uitgeverij Boom.
- Flick, U. (2007). *Designing Qualitative Research*. Geraadpleegd op <https://books.google.be/>
- Gatz, S. (2016). *Kunstendecreet 2017-2021. Persconferentie [PowerPoint Presentatie]*. Geraadpleegd op <https://svengatz.prezly.com>
- Gatz, S. (2015). *Bekentenissen van een cultuurbarbaar*. Leuven, België: Uitgeverij Van Halewyck.
- Gatz, S. (2015). Strategische Visienota Kunsten; Naar een dynamisch, divers en slagkrachtig kunstenvormingslandschap in Vlaanderen. Geraadpleegd op <http://www.svengatz.be/wp-content/uploads/Strategische-visienota-kunsten-finaal.pdf>
- Gielen, P., Elkhuisen, S., van den Hoogen, Q., Lijster, T., & Otte, H. (2014). De waarde van cultuur. Geraadpleegd op <http://www.vlaanderen.be/>
- Gielis, B. (2007). *De opportuniteiten van het kunstendecreet versus cultuurindustriële beleid voor de popmuziek in Vlaanderen* (Master thesis, Vrije Universiteit Brussel, België). Geraadpleegd op <http://vibeserver.net/scripties/opportuniteiten%20van%20het%20kunstendecreet.pdf>
- Grauwels, E. (2013). *Maar is het kunst? Legitimatatie van het artistieke in de sociaal-artistieke sector* (Master thesis, Universiteit Gent, België). Geraadpleegd op <http://lib.ugent.be/nl/catalog/rug01:002060072>

- Hillaert, W. (2015). Het theater van de toekomst? Over community arts en de sociaal-artistieke praktijk in Vlaanderen. *Ons Erfdeel*, 1, 80-87. Geraadpleegd op <http://www.onserfdeel.be/>
- Hillaert, W. (2012). Conclusie: de pioniersjaren voorbij. In A. De bisschop, P. Debruyne, & W. Hillaert (Red.), *De stad: één podium: 20 jaar sociaal-artistieke praktijk in Gent* (pp. 131-136). Gent, België: Dienst Cultuurparticipatie, Stad Gent.
- Hillaert, W. (2012). De balans van het beleid. In A. De bisschop, P. Debruyne, & W. Hillaert (Red.), *De stad: één podium: 20 jaar sociaal-artistieke praktijk in Gent* (pp. 48-74). Gent, België: Dienst Cultuurparticipatie, Stad Gent.
- Hillaert, W. (2009). Recensent zkt nieuwe bril: berichten over sociaal-artistieke producten. In J. Kerremans (Red.), *S(O)AP: Spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk* (pp. 89-96). Brussel, België: Dēmos vzw.
- Howitt, D. (2011). Data transcription methods. In G. Van Hove, & L. Claes (Red.), *Qualitative Research and Educational Sciences: A Reader about Useful Strategies and Tools* (pp. 155-178). Harlow, Engeland: Pearson Education.
- Howitt, D. (2011). Qualitative interviewing. In G. Van Hove, & L. Claes (Red.), *Qualitative Research and Educational Sciences: A Reader about Useful Strategies and Tools* (pp. 77-108). Harlow, Engeland: Pearson Education.
- Howitt, D. (2011). Thematic analysis. In G. Van Hove, & L. Claes (Red.), *Qualitative Research and Educational Sciences: A Reader about Useful Strategies and Tools* (pp. 179-202). Harlow, Engeland: Pearson Education.
- Idrissi, Y. (2016, 7 juli). 'Beste Sven Gatz, waarom deed je niets anders dan de agenda van N-VA uitvoeren?' *Knack*. Geraadpleegd op <http://www.knack.be>
- Jans, E. (2014). *Visietekst participatie*. Geraadpleegd op http://bamart.be/files/Visietekst_participatie.pdf
- Jans, E. (2009). Hoeveel openbaarheid verdraagt de kunst? In J. Kerremans (Red.), *S(O)AP: Spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk* (pp. 221-232). Brussel, België: Dēmos vzw

Kerremans, J. (Red.). (2009). *S(O)AP. Spanningsvelden in de sociaal-artistische praktijk*.

Brussel, België: Dēmos vzw.

Kerremans, J. (2009). Sociaal-artistische methodieken binnen het opbouwwerk: Nieuw leven in De Nieuwe Stad. In J. Kerremans (Red.), *S(O)AP: Spanningsvelden in de sociaal-artistische praktijk* (pp. 153-158). Brussel, België: Dēmos vzw.

Kerremans, J., & Janssens, I. (2009). Woord vooraf. In J. Kerremans (Red.), *S(O)AP. Spanningsvelden in de sociaal-artistische praktijk* (pp. 9-14). Brussel, België: Dēmos vzw.

Knops, J. (2009). Feiten, levensverhalen en verbeelding. In J. Kerremans (Red.), *S(O)AP: Spanningsvelden in de sociaal-artistische praktijk* (pp. 79-81). Brussel, België: Dēmos vzw.

Kunstendecreet: Projectsubsidies aan organisaties, toekenning 1e Ronde 2015. (2015).

Geraadpleegd op <http://www.kunstenenerfgoed.be/>

Kunstendecreet: Projectsubsidies organisaties, beslissing 2e ronde 2014. (2015).

Geraadpleegd op <http://www.kunstenenerfgoed.be/>

Kunstendecreet: Projectsubsidies aan organisaties, 1e ronde 2014. (2014).

Geraadpleegd op <http://www.kunstenenerfgoed.be/>

Kunstendecreet: projectsubsidies organisaties, 2e ronde 2013. (2013). Geraadpleegd op <http://www.kunstenenerfgoed.be/>

Kunstendecreet: projectsubsidies organisaties, 1e ronde 2013. (2013). Geraadpleegd op <http://www.kunstenenerfgoed.be/>

Lambrecht, H. (2014). *Een interpretatieve analyse van sociaal-artistische praktijken* (Master thesis, Universiteit Gent, België). Geraadpleegd op <http://lib.ugent.be/>

Lambrechts, M. (2009). Sociaal-artistiek werk: onderzoek naar een begrip met vele interpretaties. Geraadpleegd op <http://www.scriptiebank.be/scriptie/sociaal-artistiek-werk-onderzoek-naar-een-begrip-met-vele-interpretaties>

- Levering, B., & Smeyers, P. (Red.). (2003). *Opvoeding en onderwijs leren zien: een inleiding in interpretatief onderzoek*. Amsterdam, Nederland: Uitgeverij Boom.
- Leye, M. (2012). De uitbouw van het sociaal-artistieke beleid in Gent. In A. De bisschop, P. Debruyne, & W. Hillaert (Red.), *De stad: één podium: 20 jaar sociaal-artistieke praktijk in Gent* (pp. 33-48). Gent, België: Dienst Cultuurparticipatie, Stad Gent.
- Lippens, J., & Casteels, P. (2015, 9 september). 'Meer subsidies zorgen niet per se voor grotere kunst'. *Knack*. Geraadpleegd op <http://www.knack.be>
- Maso, I., & Smaling, A. (2004). *Kwalitatief onderzoek: praktijk en theorie*. Amsterdam, Nederland: Boom.
- Matarasso, F. (1997). *Use or ornament. The social impact of participation in the art*. Londen, Groot-Brittannië: Comedia.
- Matarasso, F., & Landry, C. (1999). *Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy*. Geraadpleegd op <http://www.artsmanagement.net/>
- Merli, P. (2010). Evaluating the social impact of participation in arts activities. A critical review of François Matarasso's use or ornament? *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), 107-118. doi10.1080/10286630290032477
- Movisie. (2014) *De maatschappelijke waarde van sociaal artistieke projecten. Een position paper van Social Art Lab 2012* (Position Paper). Geraadpleegd op <http://demos.be/kenniscentrum/>
- Neuville, M. (2014, 10 oktober). Een kunstwerk is geen koopwaar. *De Standaard*. Geraadpleegd op <http://www.standaard.be>
- Neyrinck, J. (2009). Van vroeger naar vroegers. In J. Kerremans (Red.), *S(O)AP. Spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk* (pp. 33-40). Brussel, België: Dēmos vzw
- oKo-opinie. (2016, 30 juni). Vlaamse regering bespaart 9,3% op de kunstensector [web log post]. Geraadpleegd op [http://www.overlegkunsten.org/Portals/oko/oKo-opinie%20-%20Vlaamse %20Regering%20bespaart%209,3%25%20op%20de%20kunsten_1.pdf](http://www.overlegkunsten.org/Portals/oko/oKo-opinie%20-%20Vlaamse%20Regering%20bespaart%209,3%25%20op%20de%20kunsten_1.pdf)

- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative Research & Evaluation Methods* (3de Ed.) California: Sage Publications
- Persdienst minister Anciaux. (n. d.). *Aanvraag subsidies sociaal-artistieke projecten voor 1 oktober*. Geraadpleegd op <http://www.vlaanderen.be/>
- Phillipsen, H., & Vernoooy-Dassen, M. (2009). *Kwalitatief onderzoek: nuttig, onmisbaar en uitdagend*. Geraadpleegd op <https://www.henw.org/archief/volledig/id2822-kwalitatief-onderzoek-nuttig-onmisbaar-en-uitdagend.html>
- Reulink, N., & Lindeman, L. (2005). *Dictaat kwalitatief onderzoek*. Geraadpleegd op [http://www.cs.ru.nl/~tomh/onderwijs/om2%20\(2005\)/om2_files/syllabus/kwalitatief.pdf](http://www.cs.ru.nl/~tomh/onderwijs/om2%20(2005)/om2_files/syllabus/kwalitatief.pdf)
- Roose, R. (2015). *Sociaal Werktheorieën. Inleiding [PowerPoint Presentatie]*. Geraadpleegd Op <http://minerva.ugent.be/main/document/document.php?curdirpath=%2FSLIDES&cidReq=H00191002015>
- Samenlevingsopbouw Antwerpen stad. (n.d.). *Draaiboek Sociaal-artistieke projecten*. Geraadpleegd op <http://www.faronet.be/>
- Schaap, W. (2010). Een omstreden begrip. In A. Twaalfhoven (Red.), *Boekman 82. Community Art* (pp. 16-21). Amsterdam, Nederland: Boekmanstichting.
- Schauvliege, J. (2013). Conceptnota aan de leden van de Vlaamse Regering. Vernieuwing van het Kunstendecreet en beleidskader kunsten. Geraadpleegd op <http://www.kunstenenerfgoed.be/>
- Schauvliege, J., & Smet, P. (2012). Groeien in cultuur. Conceptnota cultuureducatie. Geraadpleegd op <https://cjsm.be/cultuur/>
- School of Education. (n.d.). Een brug naar cultuur: onderzoek naar een vakoverschrijdende en geïntegreerde verankering van cultuur- en kunsteducatie in de lerarenopleiding BaSO. Eindverslag onderzoeksproject SoE 2012-22. Geraadpleegd op <https://associatie.kuleuven.be/>
- Sternheim, Z. (2010). Verslag seminar 6: De Projectscan. In M. Bulthuis (Red.), *The Next Step: community Arts in een breder perspectief: verslagen key-notes ochtendprogramma* (pp. 10-11). Geraadpleegd op <https://www.boekman.nl/>

- Tindemans, K. (2009). "De revolutie, dat zijn wij": De herdefiniëring van kunst in sociaal-artistieke praktijken. In J. Kerremans (Red.), *S(O)AP: Spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk* (pp. 163-172). Brussel, België: Dēmos vzw.
- Trienekens, S. (2006). Kunst en sociaal engagement: een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap. *Cultuur + Educatie*, 17. Geraadpleegd op <http://www.lkca.nl/>
- Trienekens, S., & Hillaert, W. (Red.). (2015). *Kunst in transitie: Manifest voor participatieve kunstpraktijken*. Geraadpleegd op <http://www.demos.be/kenniscentrum/publicatie/kunst-in-transitie-manifest-voor-participatieve-kunstpraktijken>
- Trienekens, S., & Postma, D. W. (2010). Verbinden door te ontwrichten. In A. Twaalfhoven (Red.), *Boekman 82. Community Art* (pp. 22-29). Amsterdam, Nederland: Boekmanstichting.
- Twaalfhoven, A. (2010). Redactioneel. In A. Twaalfhoven (Red.), *Boekman 82. Community Art* (pp. 4-5). Amsterdam, Nederland: Boekmanstichting.
- Twaalfhoven, A. (2010). Een vlag die vele ladingen dekt. In A. Twaalfhoven (Red.), *Boekman 82. Community Art* (pp. 34-39). Amsterdam, Nederland: Boekmanstichting.
- Vanhaverbeke, H. (2015). Samen (Door)Groeien in Cultuur – Kansen voor een lokaal cultuureducatiebeleid. Een beknopte inleiding tot de kansen voor een duurzaam, integraal en kwaliteitsvol cultuur(educatie)beleid in lokale context. Geraadpleegd op <http://www.locusnet.be/>
- Van den Bergh, A. (2015). *Gastcollege Dēmos. [PowerPoint Presentatie]*. Geraadpleegd op http://minerva.ugent.be/main/document/document.php?curdirpath=%2FLes_9_-_23_11_-_Gastcollege_Demos&cidReq=H00127102015
- Van den Bergh, A. (2012). *Dwarsliggers. Verhalen uit de sociaal-artistieke praktijk*. Brussel, België: Dēmos vzw.
- van Erven, E. (2010). Op zoek naar de kern. In A. Twaalfhoven (Red.), *Boekman 82. Community Art* (pp. 8-14). Amsterdam, Nederland: Boekmanstichting.

- van Erven, E. (2001). *Community theatre: global perspectives*. Londen, Groot-Brittannië: Routledge
- Van Hove, G., & Claes, L. (Red.). (2011). *Qualitative Research and Educational Sciences: A Reader about Useful Strategies and Tools* (pp. 77-108). Harlow, Engeland: Pearson Education.
- Van Looveren, M. (2010). Balanceren op de breuklijn tussen sociaal en artistiek. In A. Twaalfhoven (Red.), *Boekman 82. Community Art* (pp. 41-44). Amsterdam, Nederland: Boekmanstichting.
- Van Steen, A. (2014). *De sociaal-artistieke methodiek: Een etnografische studie naar repetitieprocessen van sociaal-artistieke praktijken*. Gent, België: Onderzoeksgroep CuDOS - Vakgroep Sociologie, UGent.
- Vanhengel, E. (2016, 30 juni). Gatz kiest voor sterkere kunstensector met minder organisaties [web log post]. Geraadpleegd op <https://svengatz.prezly.com/gatz-kiest-voor-sterkere-kunstensector-met-minder-organisaties#attachment51330>
- Vlaamse Overheid. (2016). Persmededeling 10 februari 2016: Voorlopige voorstellen van beslissende meerjarige werkingssubsidies kunstenorganisaties. Geraadpleegd op <https://cjsm.be/>
- Vlaams Parlement. (2015). Beleidsbrief Cultuur 2015-2016: Ingediend door minister Sven Gatz. Geraadpleegd op <https://docs.vlaamsparlement.be/>
- Vlaams Parlement. (2013). Voorstel van decreet van de heer Paul Delva, mevrouw Yamila Idrissi en de heren Marius Meremans, Bart Caron, Johan Verstreken, Philippe De Coene en Wilfried Vandaele houdende de ondersteuning van de professionele kunsten. Tekst aangenomen door de plenaire vergadering. Geraadpleegd op <https://docs.vlaamsparlement.be/>
- Vlaams Parlement. (2013). Voorstel van decreet van de heer Paul Delva, mevrouw Yamila Idrissi en de heren Marius Meremans, Bart Caron, Johan Verstreken, Philippe De Coene en Wilfried Vandaele houdende de ondersteuning van de professionele kunsten. Toelichting. Geraadpleegd op <http://www.kunstenenerfgoed.be/>

- Vlaams Parlement. (2012). Conceptnota voor nieuwe regelgeving van de heer Bart Caron over een vernieuwd Kunstendecreet. Geraadpleegd op <https://docs.vlaamsparlement.be/>
- Vlaams Parlement. (2004). Beleidsnota Cultuur 2004-2009: Ingediend door de heer Bert Anciaux, Vlaams minister van Cultuur, Jeugd, Sport en Brussel. Geraadpleegd op <http://www.fov.be/>
- Vlaams Parlement. (2000). Beleidsnota Cultuur 1999-2004: Ingediend door de heer Bert Anciaux, Vlaams minister van Cultuur, Jeugd, Stedelijk Beleid, Huisvesting en Brusselse Aangelegenheden. Geraadpleegd op <https://cjsm.be/>
- Vlaamse Regering. (2014). Beleidsnota Cultuur 2014-2019: Ingediend door de heer Sven Gatz, Vlaams minister van Cultuur, Media, Jeugd en Brussel. Geraadpleegd op <https://www.vlaanderen.be/>
- Vlaamse Regering. (2009). Beleidsnota 2009-2014: Cultuur: Joke Schauvliege: Vlaams minister van Leefmilieu, Natuur en Cultuur. Geraadpleegd op <https://www.vlaanderen.be/>
- Willaert, D. (2009). 't Vuil Huishouden. Over de kracht van verhalen in de sociaal-artistieke praktijk. In J. Kerremans (Red.), *S(O)AP. Spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk* (pp. 17-30). Brussel, België: Dēmos vzw.

Bijlagen

Bijlage 1: Interviewleidraad

Microniveau – praktijken en projecten

De **belangrijkste thema's** voor mij zijn: de beleidsmatige opdeling van het werkveld, de subsidiëring en de regels hierrond, participatiemogelijkheden van de praktijk om beleid te beïnvloeden, invloed van de besparingen en economische crisis, het vernieuwde Kunstendecreet...

In mijn masterproef wil ik nagaan waar het beleid remmend al dan motiverend werkt op de sociaal-artistieke praktijk, nagaan waar het beleid kansen laat liggen of net kansen grijpt met oog op de beleidsdoelstellingen om zo concrete suggesties te formuleren die hierop kunnen inspelen. Vanuit jullie positie als kenniscentrum of steunpunt vind ik het interessant om na te gaan hoe het beleid inspeelt op jullie relatie ten aanzien van de sociaal-artistieke werkpraktijk en of jullie vanuit jullie 'helikopterpositie' opvallende zaken bemerken in het werkveld.

Hieronder vindt u dan ook de vragenlijst zodat u al een idee heeft over het gesprek.

- Wat is jullie **concrete werking**?
 - o Wat doen jullie?
 - o Hoe doen jullie dat?
 - o Tot wie richten jullie je (doelgroep- of terreingebonden)?
- Wat zijn jullie **uitgangspunten**?
 - o De vier functies (verbeeldend, participatief, relationeel, publieksverdiepend)/ vier werkwoorden (vernieuwen, verbinden, versterken en verbeelden)
 - o Visie/missie/doelen
- Hoe lang **bestaan** jullie al?
 - o Ups en downs tijdens bestaan?
 - o Veranderingen in visie, missie?
- **Bereik**:
 - o Welke participanten/deelnemers bereiken jullie? Zijn dat de mensen die jullie willen bereiken?
 - o Welk publiek bereiken jullie? Zijn dat de mensen die jullie willen bereiken?
 - o Eventuele veranderingen?
- Hoe ervaren jullie de '**maatschappelijke veranderingen**'?
 - o Het managementdenken, effectiviteit-efficiëntie-kostenefficiëntie, de economisering, vermarkting en tegelijk vermaatschappelijking
 - o De interculturalisering, diversiteit

- Het verdwijnen van de niveaus van de provincies
- De versnippering binnen de Belgische/Vlaamse staatstructuur
- Welke rol spelen **meso-organisaties**, al dan gericht op het eigen beleidsdomein (FOV, Socius, OKO, Kunstenpunt, Dēmos, FARO, Tapis Plein, Cultuurconnect...)?
 - Zijn deze gekend onder de praktijken?
 - Bieden ze een helpende en/of ondersteunende rol?
 - En zo ja/nee, enkel deze binnen het eigen beleidsdomein (bv. Dēmos) of kennen ze bv. ook FARO, Tapis Plein, Socius?
 - Wordt er veel beroep op gedaan?
 - Zo ja, voor welke zaken?
 - Zo nee, waarom niet? Eventuele drempels? Mismatch tussen afstemming

Beleid:

- Hoe ervaren jullie in het algemeen het beleid?
 - Als iets motiverend? En/of als iets remmend?
 - Wat zijn de 'participatiemogelijkheden' van jullie als praktijk aan het beleid?
- Wat is jullie mening over de tendens tot **ontkokering**, intersectorale, domein overschrijdende inzet in beleidsnota's? Zowel voor jullie zelf, als voor jullie contacten met andere sociaal-artistieke organisaties en/of meso-organisaties en/of beleidsmatige contacten ?
 - Merken jullie hier ook iets van in de praktijk?
 - Wordt jullie mening hier in gehoord? Is dit nodig?
- De vernieuwing en invoering van **decreten**: hoe wordt dit ervaren op microniveau?
 - Gaat dit te snel – te traag – goed tempo?
 - Is er genoeg communicatie en duiding van bv. de verschillende functies en disciplines in het Kunstendecreet?
 - Wordt jullie mening hier in gehoord? Is dit nodig?
- **Subsidiemogelijkheden**
 - Op welk niveau vragen jullie op dit moment subsidies aan/worden jullie gesubsidieerd? (Lokaal – Provinciaal – Regionaal – Vlaams)
 - Hoe lang vragen jullie al op dit/deze niveau(s) subsidies aan?
 - Als jullie subsidies (willen) aanvragen, hoe gaan jullie te werk?
 - Verloopt dit vlot?
 - Hebben jullie het gevoel dat er – gezien de maatschappelijke context (besparingen in elke sector, economische crisis...) genoeg (financiële) steun wordt geboden? In vergelijking met andere 'kunstenvelden'

- Rol van het **Participatiedecreet?** Kunstendecreet?
- Zelfbedruipend? Privé-middelen, eigen inkomsten?
- Voor praktijken binnen het Kunstendecreet:
 - Merken jullie een verschil met het oude en nieuwe decreet? Is dit te wijten aan de wijzigingen in het decreet of eerder door de maatschappelijke context (beleid, andere regeringssamenstelling?)
- Voor praktijken buiten het Kunstendecreet:
 - Is er een specifieke reden waarom jullie geen middelen aanvragen vanuit het Kunstendecreet
- Positie van sociaal-artistiek/functie participatie binnen **Kunstendecreet**:
 - [afhankelijk van hoe lang de praktijk al bestaat] Hoe ervaringen jullie de positie binnen de kunstensector? Als iets remmend, motiverend?

Varia:

- **'Verbindende factor'**: sociaal-artistiek werk wordt vaak omschreven als een bruggenbouwer tussen enerzijds het sociale aspect en anderzijds het artistieke, culturele, creatieve aspect. Net vanuit de **dubbele finaliteit** *"(1) de verbreding van het welzijnsbegrip: kunst kan wel degelijk een rol spelen in het verbeteren van de levenskwaliteit van personen uit kansengroepen, anderzijds (2) de verbreding en democratisering van het kunstenbegrip"*
 - Hoe zien jullie dit?
 - Zetten jullie hier (actief) op in? Zo ja, hoe zetten jullie hier op in?
 - Zien jullie terug op andere plaatsen? Bv. meer kunstenaars die ook zo willen werken, weg van het autonome karakter dat kunst (terug) heeft gekregen vanaf de jaren '80?
- Worden jullie geïnspireerd door andere praktijken in binnen- of buitenland?

Zijn er nog nuttige of relevante aanvullingen, tips of ideeën die nog niet in deze vragenlijst aan bod komen?

Mesoniveau – steunpunten en kenniscentra

De **belangrijkste thema's** voor mij zijn: de beleidsmatige opdeling van het werkveld, de subsidiëring en de regels hierrond, participatiemogelijkheden van de praktijk om beleid te beïnvloeden, invloed van de besparingen en economische crisis, het vernieuwde Kunstendecreet...

In mijn masterproef wil ik nagaan waar het beleid remmend al dan motiverend werkt op de sociaal-artistieke praktijk, nagaan waar het beleid kansen laat liggen of net kansen grijpt met oog op de beleidsdoelstellingen om zo concrete suggesties te formuleren die hierop kunnen inspelen. Vanuit jullie positie als kenniscentrum of steunpunt vind ik het interessant om na te gaan hoe het beleid inspeelt op jullie relatie ten aanzien van de sociaal-artistieke werkpraktijk en of jullie vanuit jullie 'helikopterpositie' opvallende zaken bemerken in het werkveld.

Hieronder vindt u dan ook de vragenlijst zodat u al een idee heeft over het gesprek.

- Wat is jullie concrete werking?
 - o Wat doen jullie?
 - o Hoe doen jullie dat?
- Wat zijn jullie uitgangspunten?
 - o Visie/missie/doelen
 - o Is dit beleidsmatig vastgelegd? Zo ja, zijn jullie tevreden over wat is vastgesteld? Wordt er rekening gehouden met jullie input of wordt dit louter opgelegd door de overheid? In hoeverre hebben jullie inspraak?
- Bereik:
 - o Welke soort (sociale) organisaties bereiken jullie? Zijn hier veel sociaal-artistieke werkingen bij? Is dit meer of minder dan vroeger?
 - o Is dit volgens jullie verwachtingen? Of meer, minder?
- Hoe ervaren jullie 'de maatschappelijke veranderingen'? Zowel voor jullie zelf, als voor jullie contacten met zowel meso-organisaties als sociaal-artistieke organisaties?
 - o De besparingen
 - o Het managementdenken, effectiviteit-efficiëntie-kostenefficiëntie, de economisering
 - o De interculturalisering, diversiteit
 - o Het verdwijnen van het niveau van de provincies
 - o De versnippering binnen de Belgische/Vlaamse staatstructuur
- Wat is jullie mening over de tendens tot ontkokering, intersectorale, domein overschrijdende inzet in beleidsnota's? Zowel voor jullie zelf, als voor jullie contacten met zowel meso-organisaties als sociaal-artistieke organisaties?

- Merken jullie hier ook iets van in de praktijk?
- Wat zien jullie als jullie eigen rol? Werken jullie enkel met praktijken/organisaties binnen het eigen beleidsveld (zoals het is vastgelegd in decreten, beleidsplannen....)?
- De vernieuwing en invoering van decreten: hoe wordt dit ervaren door jullie zelf, zowel als voor jullie samenwerking met andere meso-organisaties als met sociaal-artistische organisaties?
 - Gaat dit te snel-te traag- goed tempo?
 - Is er genoeg communicatie en duiding van bv. de verschillende functies in het Kunstendecreet?
 - Zorgen jullie als middenveld voor meer duiding, een 'verbinding/brug' tussen beleid en de praktijk?
- Worden jullie geïnspireerd door andere praktijken in binnen- of buitenland? Merken jullie dat het Vlaamse beleid geïnspireerd wordt door praktijken, tendensen, beleidsbeslissingen in het buitenland?

Zijn er nog nuttige of relevante aanvullingen, tips of ideeën die nog niet in deze vragenlijst aan bod komen?

Bijlage 2: Selectie van participanten

Keuze voor:

- 4 organisaties die hebben ingediend onder het nieuwe Kunstendecreet voor werksubsidies:
 - o 1 uit categorie goed/zeer goed;
 - o 1 uit categorie voldoende/goed;
 - o 1 uit categorie nipt onvoldoende/voldoende of goed;
 - o 1 uit categorie volstrekt onvoldoende;
- 2 organisaties die sociaal-artistieke insteek hebben en projectsubsidies hebben aangevraagd (en gekregen) onder het nieuwe Kunstendecreet
- 4 organisaties die niet onder het Kunstendecreet hebben aangevraagd.

Zo worden in totaal 10 organisaties bevroegd, hierbij een afwisseling tussen de verschillende provincies nastrevend.

Eerste vooropgesteld design

Op basis van de preadviezen werkingssubsidies

	West-Vlaanderen	Oost-Vlaanderen	Vlaams-Brabant	Antwerpen	Limburg	TOTAAL
Nieuw Kunstendecreet – werksubsidies 1) Zeer goed/goed	Theater Antigone Wit.h	Manoeuvre Kunstplek Victoria Deluxe		Tutti Fratelli kleinVerhaal Madam Fortuna		1
2) Goed/voldoende		De Vieze Gasten, Werkgroep voor Vormingsteater	<i>Globe Aroma</i>	kunstZ vzw		1
3) Voldoende/ nipt onvoldoende	De Figuranten (CAW Z-W-VL) Unie Der Zorgelozen	Platform-K	Theater Tartaar Compagnie Tartaren <i>Zinneke</i>	Yellow Art/Pas- sage		1
4) Volstrekt onvoldoende				Let's go Urban Theater van A tot Z	BO(o)M - Stad Genk	1
Nieuw Kunstendecreet - Projectsubsidies	Samenwerkingsverb and De Bolster Kortrijk [afgekeurd]	Zwemmen in brak water [afgekeurd]		Wilde Vlechten vzw [goedgekeurd] Sering [afgekeurd] Collectief Theater Hart [afgekeurd]		2
Andere		Doubleface Kunst(h)art Ledebirds	Den Teirling Irma Firma Leren Ondernemen De FactorY	Bleeding Bulls Kunstproeven Morguen Murga Sjarabang	Artisit Yawar	4
TOTAAL/PROVINCIE	2	2	2	2	2	10

Tweede design

Op basis van:

- De definitieve adviezen werkingssubsidies
- Praktijken die geen tijd kunnen vrijmaken voor een gesprek

	West-Vlaanderen	Oost-Vlaanderen	Vlaams-Brabant	Antwerpen	Limburg	TOTAAL
Nieuw Kunstendecreet – werksubsidies	Theater Antigone (ZG/G) Wit.h (G/ZG) De Figuranten (CAW Z-W-VL) (G/ZG) Unie Der Zorgelozen (G/V)	Manoeuvre Kunstplek (ZG/ZG) Victoria Deluxe (G/G) De Vieze Gasten, Werkgroep voor Vormingsteater (G/G) Platform-K (V/V)	Globe Aroma (G/V) Zinneke (G/V) Compagnie Tartaren (V/G) Theater Tartaar (V/NO)	Tutti Fratelli (ZG/ZG) kleinVerhaal (ZG/ZG) Madam Fortuna (ZG/G) kunstZ vzw (G/G) Yellow Art/Pas-sage (NO/G) Let's go Urban (VO/VO) Theater van A tot Z (VO/VO)	BO(o)M - Stad Genk	5
Nieuw Kunstendecreet - Projectsubsidies	<i>Samenwerkingsverband De Bolster Kortrijk [afgekeurd]</i>	Zwemmen in brak water [afgekeurd]		Wilde Vlechten vzw/WILG [goedgekeurd] Sering [afgekeurd] Collectief Theater Hart [afgekeurd]		2
Andere		Doubleface Kunst(h)art Ledebirds	Den Teirling Irma Firma Leren Ondernemen De FactorY	Bleeding Bulls Kunstproeven Morguen Murga Sjarabang	Artisit Yawar	4
TOTAAL/PROVINCIE	2 → 1	2 → 3	2	2 → 3	2	11
