

AAN DE SLAG



COLOFON

Aan de Slag
September 2009

De vierde en laatste publicatie van het lectoraat Community Arts van Codarts,
Hogeschool voor de Kunsten, Rotterdam.

Redactie:
Bart Gruson, Eugène van Erven, Peter van den Hurk

Eindredactie:
Bart Gruson

Productie:
Anamaria Cruz

Fotograaf:
Roy Goderie

INHOUD

VOORWOORD	4
NAAR EEN CURRICULUM COMMUNITY ARTS	5
VERSLAG VAN DE EXPERT MEETING VAN 14 JANUARI 2009 <i>door Bart Gruson</i>	
WAAR DOE IK HET ALLEMAAL VOOR	7
COMMUNITY ARTS IN DE PRAKTIJK	
o Suzanne Brüning	7
o Marlou Vriens	10
o Sara Erens	12
o Merel Driessen	14
TERTIAIRE COMMUNITY ARTSOPLEIDINGEN IN ENGELAND	16
<i>door Eugène van Erven</i>	

Voorwoord

Voor u ligt de laatste publicatie van het lectoraat Community Arts van Codarts hogeschool voor de kunsten. Vier jaar lang heeft de Codarts ons de gelegenheid geboden om intensief op zoek te gaan naar de "do's" en de "do not's" van dit brede veld van hedendaagse kunstbeoefening. Geholpen door talloze kunstenaars binnen en buiten de hogeschool hebben we op basis van de door ons verzamelde kennis de contouren kunnen schetsen van een masteropleiding Community Arts.

In deze publicatie treft u de neerslag aan van de derde en laatste expert meeting Community Arts die op 14 januari 2009 werd gehouden in het Rotterdamse Theater Zuidplein. De deelname was, net als bij de eerste en de tweede expert meeting, groot. Wij zijn blij dat de deelnemers, afkomstig uit het kunstvakonderwijs en uit de community arts praktijk, wederom hun kennis zonder enig voorbehoud met ons gedeeld hebben. Na dit verslag kunt u in vier interviews lezen hoe community arts aan den lijve voelt. Twee Codartsstudenten, een Codarts-alumna en een Codarts-docent vertellen over hun ervaringen met een community arts project, in dit geval de muziektheaterproductie Downtown. Tot slot leest u in een artikel van Eugène van Erven, universitair docent aan de faculteit Letteren van de Universiteit Utrecht, hoe in de Angelsaksische landen de opleidingen tot community artist zijn vormgegeven.

Naar een curriculum Community Arts

Door Bart Gruson

Inleiding

De derde expert meeting van het lectoraat Community Arts was gewijd aan de vraag wat de toelatingseisen voor een masteropleiding Community Arts zouden moeten zijn en aan welke eisen het curriculum zou moeten voldoen. De deelnemers aan deze expert meeting waren vertegenwoordigers uit het kunstvakonderwijs (managers, docenten en studenten) en kunstenaars uit de praktijk van de community arts. In vier aparte groepen lieten zij hun licht schijnen over het thema. Na afloop van deze breakout sessies werden de conclusies uit de vier groepen plenair besproken. De navolgende tekst bevat een korte neerslag van deze expert meeting.

Toelatingseisen

In zijn algemeenheid kon iedereen zich vinden in de volgende toelatingseis:

- Toegelaten kunnen worden zij die in het bezit zijn van een bachelordiploma van een Nederlands kunstvakopleiding, dan wel een elders verkregen, gelijkwaardige diploma, dan wel zij die kunnen aantonen professioneel werkzaam te zijn in een kunstdiscipline.

Sommigen waren van mening dat een kandidaat al een community arts project onder handen moet hebben gehad, anderen vonden het voldoende wanneer een kandidaat een in principe uitvoerbaar projectvoorstel kan presenteren bij de toelating. Een aantal deelnemers is van mening dat toelating pas mogelijk is nadat de kandidaat een aantal jaren als kunstenaar heeft gewerkt.

De assessment, zo meenden de deelnemers, moet zeker ook sociale competenties meten. Zoals iemand opmerkte: "Je kan alle techniek van de wereld in huis hebben, maar met de mensen omgaan, dat vereist meer". De termen passie en affiniteit vallen: een community arts student moet niet alleen van kunst houden, maar ook van mensen. Het soort bachelordiploma, i.e. een diploma als uitvoerder dan wel als kunstdocent, bleek een punt van discussie te zijn. Heeft een afgestudeerde van een docentenopleiding voldoende artistieke bagage? De meesten konden zich vinden in de formulering dat dergelijk studenten op hun artistieke vaardigheden moeten worden getest.

Wat betreft de procedure kon iedereen zich vinden in de volgende beschrijving:

- De toelatingscommissie bestaat uit leden van verschillende kunstdisciplines
- De toelating vindt plaats in de vorm van een gesprek waarbij de persoonlijke visie van de student op community arts duidelijk naar voren dient te komen.

Curriculum algemeen

In alle groepen was men het erover eens dat de masteropleiding gebouwd moet worden rond een concreet community arts project. De masterstudent moet minimaal de helft van zijn studietijd aan zo'n project kunnen werken. De overige curriculumonderdelen staan in dienst van het project. De student, zo vonden de meeste deelnemers, voert het project uit onder supervisie van een ervaren community arts kunstenaar/docent, en liefst samen met studenten uit andere kunstdisciplines. Supervisie vindt plaats tijdens individuele begeleidingssessies en intervisie (peer review) tijdens bijeenkomsten met medestudenten. De student moet een uitgebreid logboek bijhouden waarin de voortgang van het project en de eigen reflectie daarop wordt vastgelegd. Dit kan, zo vonden de meeste deelnemers, het beste door middel van een digitaal portfolio.

De opleiding, zo vonden de deelnemers, moet sterk persoonsgebonden en dus flexibel zijn. Docenten moeten uit veel verschillende disciplines komen en de opleiding moet een flink netwerk hebben waarin vooral community arts kunstenaars uit alle delen van de wereld goed vertegenwoordigd moeten zijn.

Artistiek domein, theoretisch domein en professioneel-maatschappelijk domein

In de regel worden bij de beschrijving van de programma's van de kunstvakopleidingen de in de titel van deze paragraaf genoemde domeinen onderscheiden. De aanwezigen waren zonder uitzondering van mening dat aan alle domeinen aandacht moet worden besteed in een community arts opleiding. Sommigen vonden dat het theoretische domein en het professioneel-maatschappelijke domein "ingebouwd" zouden moeten worden in het uit te voeren community arts project, anderen pleiten er juist voor om het eerste studiejaar te vullen met uitsluitend modules die horen bij deze twee domeinen voordat een student met het community arts project aan de slag gaat. Het betreft hier dan modules die aandacht schenken aan het bedrijfsmatige aspecten van de community arts (marketing, financiën, logistiek), maar ook aan modules die studenten groepsdynamische, sociologische en cultureel-antropologische kennis verschaffen.

Wat betreft het artistieke domein heerste de mening dat studenten vooral moeten leren om met minimale artistieke middelen een optimaal resultaat neer te zetten. Als voorbeeld noemde een deelnemer een situatie waarin een idee door het ontbreken van de juiste technische middelen niet op de manier kan worden uitgevoerd die de maker aanvankelijk voor ogen stond. De student moet dan weten hoe je de inhoud daarvan zo kan bewerken op dat het wel uitvoerbaar wordt. Ook is iedereen overtuigd van de noodzaak om interdisciplinair te werken. Dit betekent dat het docentencorps ofwel breed van samenstelling moet zijn, of dat de opleiding in staat is om zonder veel moeite gastdocenten aan te trekken voor specifieke projecten.

Omdat de opleiding alleen toegankelijk is voor studenten die al een kunstdiscipline beheersen, in onderwijstermen al "beginnende beroepsbeoefenaren" zijn, gaat het er binnen het artistiek domein, zo vinden vele aanwezigen, om hoe een student de disciplinegebonden vaardigheden kan inzetten in community arts projecten.

Conclusie

Uit de gespreksverslagen bleek dat het thema van deze derde expert meeting was niet altijd even scherp te onderscheiden was van het thema van de vorige meeting, waardoor doublures in de discussiebijdragen niet altijd te vermijden waren. Niettemin leverde deze expert meeting genoeg materiaal op om een "curriculum draft" voor de opleiding Master in Community Arts op te stellen die niet alleen stoelt op de ervaringen van de lector en de kenniskring, maar die voortbouwt op de verzamelde kennis van allen die die dag aanwezig waren. Waarvoor onze dank!

Interview Suzanne Brüning

Door Bart Gruson

Suzanne Brüning (1985) studeerde van 2003 tot 2007 aan de Muziektheateracademie van Codarts hogeschool voor de kunsten in Rotterdam. Op de middelbare school speelde en zong ze al in muziektheaterstukken zoals Dido & Aeneas van Purcell en De Watergeest van Dvorak. Ook zong ze twaalf jaar in een koor. Suzanne geeft zanglessen en workshops en werkt sinds 2007 als regie-assistent en muzikaal coach bij het Rotterdams Wijktheater.

V: Hoe kwam je bij Downtown terecht?

A: Ik werk als regieassistent en zangcoach bij het Rotterdams Wijktheater. Ik had eerder met Hans Lein samengewerkt en dat beviel me uitstekend. Hij deed deze jongerenproductie en bijna vanzelfsprekend werd ik aan Hans toegevoegd.

V: Je hebt op je opleiding spel, dans en zang gehad. Doe je in Downtown met al deze drie disciplines iets?

A: Bij het wijktheater doe ik vooral veel muziek, omdat ik de enige daar ben die muzikaal geschoold is. Maar ook theatraal draag ik mijn steentje wel bij.

V: Je hebt ooit eens gezegd dat je je sociale betrokkenheid wil combineren met je werk als kunstenaar. Brecht was sociaal betrokken en werkte met geschoolde acteurs en musici. Loop je juist als kunstenaar niet tegen allerlei beperkingen op als je met amateurs moet werken? Als iemand het verschil tussen een reine kwint en een grote secunde niet hoort, wat moet je dan nog als bedenker van allerlei liedjes en muziekjes?

A: Al weet iemand het verschil niet tussen die reine kwint en een grote secunde dan maak ik er iets dat diegene wél kan binnen een voorstelling. Als de speler zich maar veilig voelt en zo goed en zo mooi als hij kan bijdraagt aan de voorstelling. Ik ben afgestudeerd als uitvoerend muziektheaterstudent en ik zing en speel zelf ook, in en buiten het wijktheater. In mijn werk voor het wijktheater ben ik een soort "musical director on stage". Ik leid de uitvoering van de muziek, maar doe er ook zelf aan mee als het nodig is. En wat betreft het werken in een amateur-setting: ik heb in echt goeie musicals gestaan, maar na de allereerste voorstelling schoot al door mij heen: oh jee, hoeveel voorstellingen komen er nog aan? Hoeveel moet ik er nog doen? Het is eigenlijk niets voor mij, zo'n leven. Ik streef naar waarachtigheid op het podium, naar kwetsbaarheid, en dat vind ik niet in de wereld van de commerciële musical.

V: Ook niet bij Orkater? Of bij een professionele groep die je zelf zou kunnen opzetten?

A: Bij Orkater soms wel, maar zeker niet altijd. En ik heb een eigen groep. Maar voor mij is het aantrekkelijke van het Rotterdams Wijktheater dat ik de kans krijg om mensen te laten nadenken over hun talenten. Als ik na een voorstelling bedankt word omdat iemand zegt dat hij iets van zichzelf heeft ervaren waarvan hij tot dan toe niet wist dat hij het in zich had, dan voel ik me heel tevreden, dan weet ik dat ik nuttig werk heb gedaan.

V: Dat lijkt erop alsof het wijktheater over talent scouting gaat. Maar is het niet juist tegen de ideologie van het Rotterdams Wijktheater om mensen eruit te plukken en die vervolgens de sterren van een voorstelling te noemen? Gaat het niet veel meer om saamhorigheid, om samen met toneel bezig te zijn, om misschien wel gezelligheid?

A: Dat laatste is natuurlijk belangrijk, maar zeker in jongerenproducties is er sprake van talent scouting. Sommige spelers zijn zó goed, daar geef je extra aandacht aan, daar ben je meer me bezig dan met de rest. De voorstelling moet toch zo goed mogelijk worden? En daar dragen die bijzondere talenten natuurlijk heel erg aan bij.

- V: Je zei net dat een voorstelling waarachtig moet zijn, dat er op het podium dingen moeten gebeuren die waarachtig zijn. Maar ik heb wel eens waarachtige dingen op een podium zien gebeuren die theatraal zo beroerd in elkaar staken dat ik na een paar minuten elke interesse in het stuk verloor.
- A: Mijn vak is om ervoor te zorgen dat zoiets niet gebeurt. Ik moet een voorstelling interessant maken voor mijn vrienden uit de theaterwereld, maar ook voor de doelgroep waarmee en waarvoor ik werk. Theater gaat om verbeelden, theater moet mensen kunnen meenemen op een denkbeeldige reis. Het publiek moet zich kunnen identificeren met wat er op het podium gebeurt, of in elk geval stelling kunnen nemen. Bij het wijktheater moet je je als maker kunnen aanpassen aan een speler die niet precies kan wat jou voor ogen stond. Daar moet je je bij neerleggen en je moet je voldoening kunnen halen uit het feit dat je hem dan toch maar een eind op weg hebt geholpen. Als het gaat over zingen, kan ik trouwens best hard zijn. Als je iets niet kunt zingen of je kunt een ritme niet klappen, dan is het beter dat je op dat moment je even stil houdt. Je streeft in een voorstelling om met elkaar het beste resultaat te bereiken. De individuele speler moet zich daarnaar schikken.
- V: Als je je ideeën moet aanpassen aan het niveau van de mensen waarmee je werkt, waar vind je dan als muziektheatermaker je artistiek uitdaging?
- A: Die vind ik in het streven naar authenticiteit. Authentiek zijn en toch een groot en breed publiek weten aan te spreken.
- V: Dus gaat het meer om de inhoud dan om de vorm?
- A: Ik kan dat heel moeilijk van elkaar scheiden. Ik kom zelf van een opleiding waar niks te gek was, alles was mogelijk op het podium. Ik denk dat mijn denkbeelden over theater breder zijn dan die van de deelnemers aan de wijktheaterproducties.
- V: Kunst moet mensen toch een beetje uit balans brengen, aan het twijfelen brengen over wat waar en onwaar is. Kan dat bij het Rotterdams Wijktheater? Kan je een bejaarde in een vuilnisbak op het toneel zetten en vervolgens een verhaal laten vertellen aan het publiek, om maar eens iets te noemen?
- A: Als ik vind dat zoiets de voorstelling dat naar een hoger plan trekt: ja, natuurlijk! Maar een speler moet zich er niet ongemakkelijk bij gaan voelen. Zelf voel ik helemaal geen restricties, ik kan mijn ei kwijt bij het wijktheater. Als je dingen met overtuiging brengt, als je oprecht bent, dan is er veel mogelijk. En wat de muziek betreft: ik maak dingen muzikaler dan ze eerst waren, ik speel zelf dingen in of vraag collega's iets te componeren. Muziek onder een tekst geeft een extra laag, maakt de tekst interessanter of spannender. Je kunt ook bepaalde types steeds eenzelfde muzikaal motiefje meegeven. Als die jongen die altijd stoned is in Downtown opkomt, hoor je steeds Bob Marley, bijvoorbeeld.
- V: Klinkt toch een beetje als Wagner, een Gesamtkunstwerk met Leitmotiv en al.
- A: Ik wil gewoon leren hoe ik goeie resultaten kan leveren terwijl de omstandigheden niet meewerken. Je wilt bijvoorbeeld iets instuderen, maar vier spelers komen niet opdagen. Hoe ga je daar mee om? Hoe kun je dan toch wat bereiken? Dat wil ik leren, net als omgaan met agressiviteit in een groep, dat soort dingen.
- V: Maar waaróm wil je dat leren? Ik kan mij voorstellen dat je dat helemaal niet wilt leren. Als mensen niet komen opdagen, dan neem je de volgende keer anderen. En als ze een grote mond hebben, stuur je ze weg.
- A: Ik moet dat soort dingen gewoon leren, omdat ik er bij het wijktheater mee te maken krijg.
- V: Dan ga je toch gewoon ergens anders werken? Wat is de aantrekkelijkheid van die manier van werken dan?
- A: Ik zit daar prima op mijn plaats en ik blijf daar voorlopig zitten. Bij het wijktheater is niets ooit hetzelfde, altijd gebeuren er onverwachte dingen. En dat vind ik spannend en uitdagend.
-

V: Als je schilder bent en je schildert met olieverf op linnen, dan ga je toch ook niet expres slecht materiaal zoeken omdat dat een uitdaging zou zijn?

A: Het gaat mij er niet om: ik ga nu eens lekker amateurs leren hoe ze professioneel kunnen zingen of spelen. Daarin ligt mijn uitdaging niet. Daar gaat het mij niet om. Ik wil andere werelden leren kennen, de wereld van de spelers van Downtown bijvoorbeeld. Die wereld is heel anders dan die van mij. Ik **voel** behoefte om mijn wereld in contact te brengen met hun wereld. Zodat de mensen uit mijn veilige, geschoolde wereld weten hoe hun buurman verderop leeft en denkt.

V: Maar nogmaals: waaróm?

A: Omdat je er zoveel rijker van wordt. En muziek en theater zijn heel geschikte middelen om andere werelden te leren kennen. Mijn eigen wereld is klein, te klein. Ik schaam me niet voor mijn vwo-achtergrond, maar ik wil wel met bijvoorbeeld de spelers uit Downtown dingen kunnen maken, met respect voor en met kennis van hun achtergronden. Ik haal daar heel veel uit, ook artistiek. Professionals zijn al gevormd, en daardoor trouwens ook moeilijk om mee te werken. En er zijn geschoolde acteurs die absoluut niet kunnen wat wijktheaterdeelnemers wel kunnen. Bovendien is het bij professionals vaak vooral techniek en ontbreekt het gevoel.

Interview Marlou Vriens

Door Bart Gruson

Marlou Vriens is vierdejaars studente aan de opleiding Docent Muziek van het Rotterdams Conservatorium, onderdeel van Codarts hogeschool voor de kunsten.

V: Hoe ben je bij Downtown terechtgekomen?

A: Via Leo Molendijk (*manager opleiding Docent Muziek*). Leo vroeg me of ik belangstelling had voor een project met dans en theater dat al improviserend in elkaar gezet zou worden.

V: Wat voor dingen had je daarvoor gedaan?

A: Alleen stages in het onderwijs en een paar koorprojecten.

V: Beschaafde koren?

A: Ja. Maar ook wel projecten die het publiek provoceeden. Maar ik had nog nooit met rappers in een theater gestaan.

V: Maar toch leek Downtown je wel wat.

A: Ja. Ik heb Hans (*Lein, regisseur van Downtown*) gebeld en ben gelijk gaan kijken. Ze zaten in Rotterdam-Zuid. Ik ken dat stuk van de stad niet goed; eigenlijk weet ik alleen het Ikazea-ziekenhuis te vinden daar. Toen ik op hun repetitielocatie aankwam, werd ik meteen aan het werk gezet. Mijn voorgangster, Suzanne Bruning, was door omstandigheden uitgevallen en ik heb het van haar overgenomen.

V: Wat moest je doen?

A: Ik gaf vooral advies over de zang

V: Wat moet ik mij daarbij voorstellen?

A: Of je dingen meerstemmig gaat maken, en op welke manier. Of je dingen a capella zingt, of er een begeleiding onderzet. Hoe je het allemaal aankleedt, dat soort dingen.

V: Als je het over meerstemmigheid hebt, kun je dan ook moeilijke zettingen doen of loop je snel tegen de muzikale grenzen van de deelnemers aan?

A: Je moet natuurlijk wel rekening houden met wat die jongeren kunnen. Je kunt mensen in een groep wel zo neerzetten dat ze steun aan elkaar hebben, dat je toch een stevige basis kan neerzetten.

V: Ben je er tot de première bij geweest?

A: Eigenlijk wel. Suzanne is wel weer langzamerhand begonnen, maar ik ben er de hele tijd bij geweest.

V: Heb je je alleen met de zang bemoeit, of gaf je ook instrumentale tips?

A: Ja, ook. De deelnemers maakten zelf de stukken, maar ik stuurde wel een beetje. Als ze een melodielijn hadden bedacht, dan stelde ik bijvoorbeeld voor om die en die akkoorden eronder te zetten. Ik heb ook muzikale vrienden van mij, van buiten Downtown dus, kant-en-klare beats laten opnemen, en ook hele begeleidingstracks.

V: Had je wel eens problemen met de discipline in de groep?

A: Nee hoor. Ik ben niet heel soft, als ik aan het werk ben met ze moeten ze wel naar mij luisteren. Waar ik gefrustreerd van raak is van kids die heel erg getalenteerd zijn en tegelijk heel erg lui. En sommigen zijn heel erg onzeker als ze voor het eerst iets moeten doen wat ze nooit eerder hebben gedaan.

V: Wat moet je kunnen op dit werk goed te kunne doen? Als je aan Downtown denkt, moet je dan andere dingen meebrengen dan weer je een Verdi-project doet met een koor van de Nederlandse Bond van Plattelandsvrouwen?

A: Wat betreft de pedagogische kant is het hard werken. Ze hebben een andere belevingswereld. Ik denk dat als je met zulke kids wil werken, een kunstdocentenopleiding je een betere basis geeft dan een opleiding als uitvoerend kunstenaar. Je brengt meer pedagogische kennis en ervaring mee. Maar het gaat natuurlijk ook om passie, om echte interesse voor wat je aan het doen bent. Als je écht met dat soort jongeren een goeie voorstelling wil neerzetten, dan kán je dat ook. Dat heeft niet zoveel te maken met je opleiding.

V: De sociale afstand tussen de kids die bij Downtown betrokken waren en de studenten van Codarts is toch behoorlijk groot. Is dat geen handicap voor je?

A: Je moet er tegen kunnen, tegen het werken met kids met allerlei problemen. Maar die jongens en meisjes willen graag aan zo'n project meedoen, ze hebben power. En ze accepteerden mij. En ik heb voldoende passie en empathie om dit soort projecten aan te kunnen.

V: Ga jij verder met deze kant van het vak?

A: Ik hou wel van dit soort werk. Maar ik ben ook een omnivoor, ik sluit niets bij voorbaat uit. De werkwijze van Hans, daar kan ik me erg in vinden. Ik hou van "monteren" als je een voorstelling maakt.

V: Wat zou er in een curriculum van een opleiding Community Arts moeten zitten?

A: Het ontwikkelen van managementkwaliteiten., bijvoorbeeld. En clinics in organisatiekunde, communicatievaardigheden, onderzoeksvaardigheden, pedagogie. Allerelei kleine korte blokjes rond projecten. En ook: hoe zorg je ervoor dat jongeren auditie willen doen, aan jouw project willen meedoen.

Interview Sara Erens

Door Bart Gruson

Sara Erens studeerde in 1995 af aan de Rotterdamse Dansacademie, onderdeel van Codarts hogeschool voor de kunsten. Na twee jaar als danseres gewerkt te hebben bij Djazzex is zij met een studiebeurs naar New-York vertrokken om zich daar verder te bekwamen in verschillende moderne danstechnieken. Teruggekomen uit New-York danste zij in verschillende gezelschappen, zoals het Ballet Inssbruck, het Scapino Ballet, Dansgroep Krisztina de Châtel, DanceWorks Rotterdam en, recentelijk, bij Conny Janssen Danst. Tegenwoordig is zij naast haar werk als freelance danseres ook werkzaam als gastdocent op de Rotterdamse Dansacademie en op de dansacademie in Arnhem, maakt zij haar eigen choreografieën en is zij actief in het coachen en begeleiden van jonge talenten. Naast dit alles studeert zij arbeid- en organisatiepsychologie aan de Open Universiteit en werkt ze als mediator en coach voor de gemeente Rotterdam.

V: Hoe ben jij bij Downtown betrokken geraakt?

A: Toevallig, eigenlijk. Ik heb nooit eerder iets met het Rotterdams Wijktheater gedaan. Het wijktheater had Roots & Routes gebeld, omdat ze wisten dat er bij de Roots & Routes summer school ook gedanst werd. Ze wilden iemand bij de dansaudities voor Downtown. Ik heb die audities afgenomen en ze vroegen me om bij de productie betrokken te blijven. Dat heb ik gedaan.

V: Heb je alleen met ze getraind of heb je ook choreografieën gemaakt voor die voorstelling?

A: Choreografie is een groot woord. Hier en daar heb ik suggesties gedaan, de muziek uitgekozen en gezegd wie waar en wanneer gaat bewegen. De bewegingen kwamen veelal van de spelers zelf. Ook Hans Lein, de regisseur heeft dansdelen in elkaar gezet. Wat ik vooral heb gedaan is het strakker maken van dingen.

V: Was je bij elke repetitie aanwezig?

A: De groep repeteerde twee keer per week, en ik was er steeds een keer per week bij, zo'n maand of drie, denk ik.

V: Kon je iets met de ideeën van de spelers?

A: Ze komen direct met hun eigen ding, hun eigen stijl, ze free-stylen dan gewoon "on the spot". Vaak hebben we dat laten gaan, omdat er niet genoeg tijd was om uitgebreid met de dans aan de slag te gaan. Downtown was natuurlijk geen dansvoorstelling, dus ik had een andere rol, ik kan niet echt een stempel drukken op de voorstelling. Ik geef wel tips en probeer suggesties te geven zodat ze ook een beetje buiten hun eigen stijl kunnen treden. Maar wat ik al zei: er was gebrek aan tijd. Er was in elk geval onvoldoende tijd om de dansers zich comfortabel en zeker te laten voelen in andere dingen dan in het materiaal dat ze zelf meebrachten. Het is jammer dat dan de goeie dansers van de cast eigenlijk onder hun niveau blijven. Ze komen op deze manier in ieder geval niet echt in aanraking met andere manieren van dansen. Maar niet iedereen hoeft zich van mij te verbreden, hoor. Sommigen doen hun ding, doen dat goed en dan is het klaar.

V: Wat is wat jou betreft het verschil tussen werken met academische dansers en het werken met de kids uit Downtown?

A: Ik ga altijd uit van de mensen zelf, of het nu amateurs of professionals zijn. Academisch geschoolde dansers gedragen zich anders, hebben een meer professionele werkhouding. Dingen gaan daardoor sneller, er is meer discipline, er wordt goed opgelet zodat je de volgende keer nog weet wat je de keer daarvoor hebt afgesproken. Bij Downtown moest ik elke week wel een keer mijn stem verheffen om

iedereen stil te krijgen. Eigenlijk ben je veel harder aan het werk dan met professionals.

V: Was je tevreden over het eindresultaat?

A: Jazeker. Ik vond de voorstelling in zijn geheel heel mooi en met het onderdeel dans heb ik gedaan wat ik kon om het zo goed mogelijk te krijgen. Uiteindelijk heb ik alleen maar genoten van wat men stond te doen op de vloer!

V: Is zo iets dergelijks voor herhaling vatbaar?

A: Zeker, ik vond het heel leuk en bijzonder om op die manier te werken. Ik heb het met de uitvoerende dans, het zelf dansen en op toneel staan een beetje gehad, ik doe. Het werken aan een project als Downtown is voor mij gewoon genieten. Ik haal nu meer voldoening uit het doorgeven van mijn kennis dan aan het uitvoerende deel van mijn vak. Ik had dat trouwens nooit verwacht, dat zo'n moment een keer zou komen, dat ik daar ooit zo over zou denken.

V: Het maakt dan niet uit of je met professionals of met amateurs werkt?

A: Nee, echt niet. In ieder geval zie ik de Downtown jongeren niet als amateurs, het zijn mensen van de straat, maar die wel degelijk barsten van het talent en die zichzelf al flink geschoold hebben, door heel veel met hun passie (dans, muziek, acteren) bezig te zijn. Als je met amateurs of met deze Downtown jongeren werkt gaat het misschien allemaal wat langzamer en je doet andere dingen met ze. Maar tegenover die jongeren sta ik gewoon als mens, niet zozeer als danser. Ik heb andere ambities met hun. Ik ben blij dat ik mijn plezier in dansen op hun kan overdragen. En ik ben blij dat ik ontdekt hebt dat ik op dit niveau en met dit soort jongeren heel veel plezier in mijn werk kan hebben. Ik heb gemerkt dat ik mijn eigen oogkleppen aan het verliezen ben en blij ben af en toe dingen buiten die al te enge professionele of gevestigde danswereld kan doen. Net zoals die jongeren blij zijn dat ik mijn kennis met hun wil delen, ben ik hun dankbaar dat ik met ze kan werken. Als je dan merkt dat je artistiek gezien ook nog wat kan betekenen dan is dat extra mooi.

Interview Merel Driessen

Door Bart Gruson

Merel Driessen is tweedejaars studente aan de opleiding Docent Dans van de Rotterdamse Dans Academie, onderdeel van Codarts hogeschool voor de kunsten. Zij danst al vanaf haar vierde en werd na drie jaar vooropleiding (in de zogenaamd Schakelklas) toegelaten tot de opleiding.

V: Hoe ben jij bij Downtown gekomen?

A: Hans Lein, de regisseur, kende ik van een workshop bij ons op school. Ben Bergmans (*manager opleiding Docent Dans*) vertelde even daarna dat Hans iemand nodig had als repetitor, als danshulpje, en of dat misschien iets voor mij was.

V: Wist je waarover de voorstelling ging?

A: Nee, ik wist eigenlijk helemaal niks, maar het leek me leuk. Het is toch ervaring die je opdoet. En ik kende Hans' manier van werken uit de productie Hans in Hand/ En ik heb met school Sexy Waka gezien, dus ik wist wat ik ongeveer kon verwachten.

V: En kwam dat uit?

A: De eerste keer dat ik daar op een repetitie was in december vorig jaar. Die jongeren waren heel druk, het waren Rotterdamse jongeren, jongeren die veel op straat zijn en zo. De nadruk in de productie lag meer op theater en zang en veel minder op dans. Als er werd gedanst, maakten de jongeren meestal ook zelf de bewegingen. Sara (*Erens, uitvoerend danseres en als gastdocente verbonden aan de Rotterdamse Dans Academie*) was eindverantwoordelijk voor de dans. Zelf heb ik voor mijn gevoel niet veel kunnen helpen. Ik heb af en toe een paar stukjes dans of theater met ze gerepeteerd, en ik warmde ze op aan het begin van de repetitie. De rest van de repetitie keek ik dan. Ik ben onderweg dan ook gestopt, omdat ik voor mijn gevoel te weinig toe kon voegen aan de productie.

V: Was er te weinig discipline? Hadden die jongeren niet zoveel met dans?

A: Als ik op een repetitie kwam, begon ik met een warming-up. En dan gingen Hans en Sara alles doorspreken. Meestal keek ik dan de rest van de tijd naar het repeteren en af en toe hielp ik Hans. Hans deed erg zijn best om me te laten helpen, maar dat bleek best wel lastig, ook omdat Hans een bepaalde manier van werken heeft waarbij het lastig is om te helpen. Hij springt meteen op dingen in en improviseert vaak. Daarbij gaat hij soms dwars door het werk van anderen heen. En soms wisten de jongeren de week erop niet meer wat ze de week ervoor hadden gedaan.

V: Heb je het daarover wel eens gehad met hem?

A: Ik heb hem verteld dat ik niet precies wist wat ik moest doen in dit project. Hij probeerde me taken te geven, maar die waren er eigenlijk niet naar mijn idee. Ik ben toen nog twee keer gaan kijken en toen dacht ik: ik heb zoveel andere dingen te doen, ik heb het zó druk, dat ik dit maar beter kan laten vallen. Zo'n project is wel interessant voor mij, maar niet vanuit een dansperspectief.

V: Hoelang heb je meegedaan?

A: Ik ben een keer of tien geweest. Dat is natuurlijk niet zo lang. En vanaf het moment dat ik wegging zijn zij intensiever gaan repeteren. Ik was dan ook positief verrast toen ik de voorstelling zag. Er was niet veel dans, maar ik vond de teksten vooral heel goed. Toen ik bij de repetities was, waren er allemaal losse onderdeeljes. Volgens mij was Hans de enige die overzicht had. Opeens zag ik tijdens de voorstelling hoe alles in elkaar paste, hoe alles klopte met elkaar.

- V: Heb jij het moeilijk gevonden om met mensen te werken die van jouw vak, academische dans, weinig afweten?
- A: Dat weet ik eigenlijk niet. Het rechtzetten van dingen die ze zelf hadden gemaakt vond ik wel moeilijk, omdat zij onze manier van werken niet gewend zijn. Uiteindelijk kwamen de dingen wel op zijn plek, maar het ging moeilijk, op een veel lossere manier dan ik gewend ben.
- V: Raar toch: jij probeert dingen gelijk te krijgen, na een paar minuten letten ze niet meer op jou maar hebben ze meer aandacht voor elkaar, en uiteindelijk komt het toch wel goed. Hoe werkt dat dan?
- A: Dat weet ik niet. Er zat weinig structuur in de dansrepetities, maar misschien zien ze zelf wel een structuur. En omdat ze alles min of meer hetzelfde dansen komt alles op een gegeven moment wel min of meer gelijk.
- V: Heb jij het idee dat je specifieke kwaliteiten moet hebben om met zo'n groep te werken?
- A: Je moet wel weten hoe je met jongeren moet omgaan. Hans kan dat heel goed. Je moet soms wat autoritair zijn, maar je moet ook met ze mee kunnen gaan in hun manier van doen. Maar de groep die in Downtown zat was niet echt een groep van de straat. Ik denk dat ik daar nooit mee in aanraking zal komen. De groep die in Downtown speelde was gemotiveerd, ze hadden auditie gedaan. Ze moesten een voorstelling maken en dat konden ze ook.
- V: Je bent dus gestopt omdat er te weinig dans te beleven viel, en niet omdat die jongeren zo lastig waren?
- A: Als ik het op dat moment minder druk had gehad, dan was ik gebleven. Het was een kwestie van prioriteiten stellen. Maar als ik het gevoel had gehad dat ik echt iets had kunnen toevoegen aan de dans, dan was ik misschien ook niet gestopt.
- V: Ga je in de toekomst nog zoiets doen?
- A: Het lijkt me leuk om dit soort projecten erbij te doen, maar ik zou niet alléén dit werk willen doen. Ik wil zelf graag dansen en ik zou les willen geven aan mensen die echt gemotiveerd zijn, die echt willen dansen, mensen die bijvoorbeeld op een dansvooropleiding zitten. Het kan ook een selectieklas zijn op een middelbare school, als ze maar gekozen hebben voor dans. Het lijkt me trouwens ook interessant om te onderzoeken hoe je met mensen die niet zo goed zijn, of die bang of verlegen zijn, toch iets neer kunt zetten dat de moeite waard is om naar te kijken.
-

Tertiaire Community Artsopleidingen in Engeland

Door Eugène van Erven

Bij het ontwikkelen in Nederland van een (post-)initiële masteropleiding in de community arts, kan het geen kwaad om naar recente ontwikkelingen in het Verenigd Koninkrijk te kijken. Na 2000 zijn daar een aantal vergelijkbare masterprogramma's gestart – en één volwaardig bachelorprogramma, mede om aan de groeiende vraag naar goed opgeleide community artsprofessionals te kunnen voldoen.

Community arts in het Verenigd Koninkrijk

Volgens theaterwetenschapster Margreet Zwart, die onlangs een vergelijkend onderzoek deed naar een Brits en een Nederlands community artproject, wordt in Groot Brittannië de huidige kunstsector onderverdeeld in vier deelsectoren: de kunsten, het cultureel erfgoed, de culturele industrie en community arts (Zwart 2009: 74). Net als in Nederland ligt het beginpunt van community arts in het Verenigd Koninkrijk in de radicale jaren '60, vooral bij theatergroepen als Welfare State (die op hun beurt weer beïnvloed werden door het legendarische Duits-Amerikaanse Bread and Puppet Theater), 'popular theatre' groepen als Red Ladder en 7:84, en individuele kunstenaars als Ann Jellicoe, die met haar theaterprojecten complete dorpen op stelten zette. Daarnaast speelden ook beleidsmaatregelen van hogerhand een belangrijke rol, evenals ontwikkelingen op het gebied van kunsteducatie in het secundair onderwijs.

Het gaat te ver om hier een complete geschiedenis van de ontwikkeling van community arts in Groot Brittannië op te schrijven. Wel is van belang te vermelden dat tijdens het Thatcherbewind er op landelijk niveau op de kunsten bezuinigd werd, terwijl er juist op plaatselijk niveau in toenemende mate in community arts geïnvesteerd werd. De rol van regionale afdelingen van de British Arts Council is hierbij van enorm belang geweest. Zo ontstond er met pieken en dalen een complexe praktijk, die uiteenloopt van een door professionele theatermakers gerunde community theatre-afdeling bij het Citizens Theatre in Glasgow tot multidisciplinaire kunstenaarsorganisaties als 'Escape Artists' die in East Anglia met gedetineerden en mensen met geestelijke of lichamelijke beperkingen werken. Hét grote verschil met Nederland ligt in de manier waarop de community arts in Groot Brittannië zijn georganiseerd. Waar in Nederland community art hoofdzakelijk vanuit een specifieke kunstdiscipline wordt bedreven en gevalideerd, worden de community arts in het Verenigd Koninkrijk vooral veroorzaakt door multidisciplinair ingestelde, niet per se door kunstenaars gerunde, lokale organisaties die zich niet schamen voor hun maatschappelijke bedoelingen of voor een nadruk op proces in plaats van eindproduct. Zij worden o.a. ingezet bij grootschalige stadsvernieuwingprojecten, integratieprojecten voor immigranten en asielzoekers, projecten gericht op achterstandswijken en plattelandsgemeenschappen. In beide landen is men het er in het algemeen wel over eens dat community art arts als hoofdtaak heeft alle mensen met kunst in aanraking te laten komen.

Er zijn inmiddels honderden van dit soort organisaties in Groot Brittannië, al dan niet georganiseerd in regionale netwerken, zoals het door de British Arts Council gefinancierde East Midlands Participatory Art Forum (EMPAF). Vanuit EMPAF wordt ook een vakblad voor de sector uitgegeven, *Mailout*, dat om de drie maanden verschijnt. Sinds kort is er ook een wetenschappelijk tijdschrift, het door uitgeverij Intellect Books gepubliceerde *Journal for Art and Communities* (<http://www.intellectbooks.co.uk/journalissues.php?issn=17571936&v=1&i=1>). Dezelfde uitgever is ook verantwoordelijk voor het *International Journal of Community Music* dat in 2008 voor het eerst verscheen.

De bovengenoemde publicaties suggereren het bestaan van substantiële academische activiteiten op het gebied van community arts in de Angelsaksische wereld. Een snelle blik op de bijgevoegde bibliografie bevestigt dat beeld. Er wordt relatief veel onderzoek gedaan vanuit een sociaal-wetenschappelijk perspectief, maar in toenemende mate ook vanuit de kunsten. Gerenommeerde wetenschappelijke uitgeverij als Routledge en Oxford University Press publiceren boeken en hoogaangeschreven tijdschriften als *The Community Development Journal* en *Research in Drama Education*. In deze publicaties wordt verslag gedaan van effectmetingen en impactstudies, wordt de artistieke en maatschappelijke waarde van community artprojecten aan de hand van case studies beschouwd, en wordt cultuurfilosofisch gespeculeerd over in het veld vaak gehanteerde termen als 'culturele democratie', 'participatie', 'identificatie', 'empowerment', 'emancipatie', 'interventie' en 'transformatie'. Auteurs zijn meestal gepromoveerde wetenschappers verbonden aan Britse faculteiten sociale wetenschappen of geesteswetenschappen. Sommigen, zoals de hoogleraren Tim Prentki, Ralph Yarrow, Paul Heritage, Jane Plastow en James Thompson, zijn ook verantwoordelijk voor de best aangeschreven Britse masterprogramma's in community arts en kunst en ontwikkelingshulp. Over deze laatstgenoemde opleidingen wordt hier niet nader op ingegaan, hoewel vooral Prentki zich tot één van de voornaamste Britse onderzoekers op het gebied van toegepaste kunst aan het ontwikkelen is. Net als de meer specifiek op community arts gerichte opleidingen zijn ook deze masters in 'art and development' vaak opgebouwd uit een mix van theorie en multidisciplinaire praktijk. De voornaamste zijn het door Prentki gerunde 'Theatre and Media for Development' aan de University of Winchester (<http://www.winchester.ac.uk/?page=7825>); het 'Theatre and Development' programma aan de University of Leeds (<http://www.leeds.ac.uk/english/postgrad/programmes/pgprog.php?file=theatre>); en het met de vakgroep Ontwikkelingsstudies samenwerkende 'Theatre and Development'-programma aan de University of East Anglia te Norwich (<http://www.uea.ac.uk/lit/Courses/Postgraduate/MA+in+Theatre+and+Development>).

*Naast masteropleidingen in Londen, Manchester en Liverpool – die ik in 2007 persoonlijk bezocht – bestaan er verder masters in Applied Drama aan de University of Exeter, de University of Leeds en aan de Central School of Speech and Drama in Londen. Aan de University of Winchester, Warwick, Leeds en de University of East Anglia (Norwich) zijn er ook masteropleidingen (en zelfs Ph.D.'s) in Theatre for Development. Hier zijn in het recente verleden ook Nederlandse studenten naartoe gegaan, omdat in Nederland zo'n opleiding niet bestond. Daarnaast zijn er groot aantal hoger onderwijsinstellingen, die modules of minoren in community arts aanbieden. Belangrijk voor Nederland is te beseffen dat in Engeland kunstvakopleidingen in vrijwel alle gevallen sinds eind jaren '80 in universiteiten zijn geïntegreerd – toen Polytechnical Institutions (vergelijkbaar met ons hbo) reguliere universiteiten werden. Er zijn nog wel wat onafhankelijke scholen, zoals de **Royal Academy for Dramatic Arts** (www.rada.org) en Dartington College for the Arts, maar deze laatste is inmiddels geïncorporeerd in het **University College Falmouth**, Cornwall (www.falmouth.ac.uk). Deze instelling biedt ook voor community arts relevante éénjarige voltijds masteropleidingen in 'kunst en ecologie' (<http://www.falmouth.ac.uk/201/courses-7/postgraduate-courses-43/arts-and-ecology-ma-1680.html>) en 'devised theatre' aan (<http://www.falmouth.ac.uk/201/courses-7/postgraduate-courses-43/devised-theatre-ma-1687.html>).*

*Een van de nieuwste opleidingen is de M.A. in 'Community and Participatory Arts' aan de **Staffordshire University, Stoke on Trent** (http://www.staffs.ac.uk/study_here/courses/community-and-participatory-arts-ma-tcm429498.jsp). Deze twee tot vijfjarige (!) studie is vooral bedoeld voor kunstenaars en andere professionals die al in het veld werkzaam zijn en die vooral hun technische en reflectieve vaardigheden willen verbeteren.*

M.A. in Cross-Sectoral and Community Arts, Goldsmiths College (De kunst en antropologie-afdeling van London University)

Deze opleiding is ontworpen door **Chrissie Tiller**, een kunsteducatiespecialiste die jarenlang verbonden is geweest aan het National Theatre en o.a. aan de wieg heeft gestaan van het 'Transmission Project' (<http://website-archive2.nt-online.org/?lid=6021>). In een gesprek dat ik onlangs in Dresden met haar had (18 mei 2009), vertelde ze dat de studie inmiddels zo'n zes jaar draait en vooral op het gebied van interdisciplinair werken haar vruchten afwerpt.

De M.A. in Cross-Sectoral and Community Arts is in nauwe samenwerking met de Educatie-afdeling van het Royal National Theatre ontwikkeld met in het achterhoofd de sterk groeiende behoefte aan kunstenaars die in andere sectoren dan de reguliere kunsten actief willen zijn: scholen, gezondheidszorg, gevangenen, jeugdwerk, ouderenzorg, wijken, of zelfs in de commerciële wereld.

De M.A. bestaat part-time vanaf september 2003 en fulltime vanaf september 2004. De fulltime opleiding kan in één kalenderjaar worden afgerond; voor een part-time opleiding hebben studenten tussen twee en vijf jaar de tijd. Hoewel in principe een bachelordiploma als instroomeis wordt gehanteerd, worden ook mensen met een grote praktijkervaring in de professionele kunst of community arts op basis van een portfolio aangenomen. Alle kunstvormen worden toegelaten, inclusief ambachtelijke kunstdisciplines als glas-in-lood.

Er worden **maximaal 15 studenten** per jaar toegelaten. Deze variëren qua leeftijd en achtergrond. Er wordt ook in het buitenland geworven. In het huidige jaar zitten naast Britten, studenten afkomstig uit het Oostblok, het Middenoosten en Japan. **Kosten** bedragen £400 per module x 8 = £3200 (+/- € 3.700). Deze bedragen zijn bij alle opleidingen in Engeland ongeveer gelijk.

Een module duurt 15 weken en vereist actieve deelname gedurende vier dagen in de week met werkdagen van ongeveer zeven uur. In deze studie worden de volgende modules aangeboden:

1. Project management: projectbeschrijving, fondsenwerving, projectorganisatie- en uitvoering
2. Reflectie: op jezelf als kunstenaar en als betrokken leider van groepsprocessen
3. Geschiedenis & theorie van community arts: bijv. Paulo Freire, Boal, Popular Theatre, kunst en maatschappij
4. Praktijk:
 - a. ontwikkel, ontwerp en geef 3 workshops (bijv. Vertelworkshop met ouderen)
 - b. ontwerp en voer een kleinschalig community project uit
5. Praktijkmodules in andere kunstvormen dan waar de student van huis uit in werkt, o.a. 'beeldende kunst' in samenwerking met de Tate Gallery
6. Praktijkmodules i.s.m. andere sectoren (art and health; art in prisons; art in education/creative partnerships; community dance)
7. buitenlandse stages
8. Scriptie (10.000 woorden) of een groot community art project

Het is in deze studie mogelijk om een min of meer theoretisch traject te bewandelen, maar de meeste studenten kiezen voor een praktijkgericht traject. Voornaamste doel is goed geoutilleerde, interdisciplinair georiënteerde professionals af te leveren. (<http://www.gold.ac.uk/pg/ma-pgdip-pgcert-cross-sectoral-community-arts/>).

Op hetzelfde Goldsmith College wordt ook een **M.A. in Applied Drama: Theatre in Educational, Community & Social Contexts** aangeboden. Deze is ontwikkeld door **Paul Heritage** (People's Palace Projects en expert op gebied van theater in gevangenis) en **Caoimhe McAvinchey** (toneelregisseur, voormalig artistiek leider van het eerste Belfast Fringe Festival van het London International Festival of Theatre (LIFT) en van de Belfast Lyric Drama Studio).

Dit programma is in september 2006 van start gegaan. Fulltime kan het in 1 kalenderjaar worden afgerond (12 maanden), part-time in 2 jaar.

In tegenstelling tot de M.A. in Cross-sectoral Arts is deze opleiding vooral gericht op de kunstvorm theater en de toepassingsmogelijkheden daarvan in niet-conventionele contexten, zoals buurthuizen, scholen, buitenschoolse opvang, ouderenopvang, daklozenopvang. Het programma zelf bestaat uit een combinatie van begeleide praktijk en een studie van community drama als traditie, naast relevante theorie en bezinning op de ethiek van het vak.

Deze M.A.-opleiding werkt nauw samen met **London Bubble Theatre Company** (www.londonbubble.org.uk), een gemeenschapsgericht gezelschap dat al 34 jaar bestaat en zich vooral specialiseert in grote openlucht spektakels op plekken waar zelden of nooit theater komt. Deze evenementen trekken duizenden toeschouwers. Het gezelschap is in zuidwest Londen gevestigd en toert eens per jaar. Een van haar doelstellingen is de scheiding tussen professionele en niet-professionele kunstenaars weg te nemen. Ze maken ook voorstellingen op basis van interviews (*verbatim theatre*). Sylvan Baker, een Caribische acteur bij Bubble, doceert binnen dit M.A. programma de module 'community interaction' (over hoe je op wijkniveau contacten moet leggen, draagvlak voor projecten kunt creëren en spelers kunt rekruteren).

Structuur

De M.A. bestaat uit een combinatie van praktijk en het reflecteren op verschillende voorbeelden uit de praktijk. De eerste twee semesters zijn gevuld met kunsttechnische workshops, waarin de uit verschillende disciplines afkomstige studenten aan een gemeenschappelijke (artistiek-technische) basis werken. Er worden maximaal 15 studenten in het programma toegelaten. Deze komen uit Groot-Brittannië en daarbuiten (gemiddelde leeftijd: rond de 30) en er zitten momenteel naast theatermensen ook twee dansers en een beeldhouwer in de groep. In deze eerste twee semesters werken ze naast techniek ook aan het ontwikkelen van een eigen motivatie om community-based drama te bedrijven. In teams van drie personen gaan ze tijdens deze periodes ook op stage. Tijdens de 'summer term' werken ze tenslotte aan hun afstudeerwerkstuk, dat zowel een praktisch project als een scriptie kan zijn.

Volgens Heritage, McAvinchey en Baker is hun M.A. de meest praktisch gerichte van alle Engelse M.A.'s in community arts/applied arts. Er zijn 12 contacturen per week. (www.gold.ac.uk/pg/ma-applied-drama/)

Verder naar het westen bevindt zich een van de oudste opleidingen in het land, de M.A. (en Ph.D.) in **Applied Drama** aan de **University of Manchester**. Deze opleiding bestaat sinds 1995 en is toendertijd door de eerder genoemde **Paul Heritage** opgericht. O.l.v. van Professor Dr. **James Thompson** is deze opleiding inmiddels ook internationaal bekend geworden. Volgens Thompson is de academische belangstelling voor applied arts in Engeland vooral gevoed door het Labourbeleid dat sinds 1997 kunst en sport inzet om sociale uitsluiting tegen te gaan. Op die basis is hij erin geslaagd om voor kunstbegrippen een fikse meerjarige onderzoekssubsidie binnen te slepen, die het prestige voor zijn Centre for Applied Theatre Research (CATR) ook onder collega's binnen zijn universiteit behoorlijk heeft opgekrikt.

(www.arts.manchester.ac.uk/subjectareas/drama/centreforappliedtheatresearch/). Dit onderzoekscentrum heeft drie afdelingen:

- (a) in place of war (theater in oorlogsgebieden) met 2 aio's, wordt gerund door Thompson zelf.
- (b) theater en cultureel erfgoed (toneel in musea, locatietheater in oude landgoederen, etc.), wordt gerund door Tony Jackson, een expert op theater en educatiegebied.
- (c) Theatre in gevangenissen, wordt gerund door Dr. Jenny Hughes

CATR verzorgt ook de MA in Applied Drama. Hier worden gemiddeld tien studenten per studiejaar toegelaten. Deze kunnen één van de bovenstaande afstudeerprofielen kiezen. Uniek aan deze opleiding is dat CATR ook huisvesting biedt aan een professioneel theatergezelschap dat zich specialiseert in het werken voor en met gedetineerden: TIPP (Theatre in Prisons Project). Dit gezelschap is in 1992 door James Thompson en Paul Heritage opgericht en werkt naast gedetineerden ook met risicjongeren en drugsverslaafden. De TIPP-methodiek is afgeleid van Boal's Theater der Onderdrukten en de door Thompson ontwikkelde Blaggtechniek wordt ook door Stichting Formaat in Rotterdam gebruikt. Deze in-house constructie biedt studenten handige ingangen om praktijkervaring op te doen.

De M.A. kan in één kalenderjaar fulltime en in twee jaar part-time worden voltooid. Het voornaamste doel is om bewuste, reflecterende geëngageerde kunstenaars op te leiden.

Tijdens het eerste semester worden o.a. de volgende modules aangeboden:

(1) Module 'Inleiding Applied Theatre'

Hier komen thema's & dilemma's aan de orde en leren studenten hoe ze o.a. in het justitiële systeem kunnen werken. De module omvat een stage van een week in een plaatselijke gevangenis o.l.v. professionele theatermaker. Zo worden studenten letterlijk door TIPP professionals bij de hand genomen om het theaterwerk in gevangenissen te leren kennen. Maar er wordt in deze module ook gekeken naar andere praktijken, vooral ook in de niet-westerse wereld. (zoals Rwanda en Sri Lanka, waar Thompson zelf regelmatig werkt)

(2) Module 'Researchmethodiek'

In deze module worden studenten getraind in veldwerkmethodieken uit de sociale wetenschap. Ook reflectie op de eigen praktijk komt hier aan de orde en zaken als hoe je community artprocessen kunt evalueren.

(3) Module 'Theorie'

Binnen deze module worden teksten uit performance theory, maar ook antropologische teksten over rituelen e.d. bestudeerd. Doel is om het theoretisch bewustzijn van studenten te vergroten en het applied theatre veld te verbinden aan het grotere (inter)culturele studieveld en dat van de theaterwetenschap. CATR valt organisatorisch onder de vakgroep theaterwetenschap van de University of Manchester en in deze module komen dan ook reguliere theaterwetenschapstudenten met CATR M.A. studenten samen.

In het tweede semester gaan de M.A. studenten voornamelijk zelf aan de slag, in teams of individueel. Daarnaast kunnen ze ook een module naar keuze elders in de universiteit volgen. De studie wordt afgerond met een afstudeerscriptie. Deze moet maximaal 12.000 woorden omvatten en kan een theoretisch omkadert verslag van een eigen project zijn of een puur theoretisch stuk.

Tenslotte zijn er ook een aantal niet nader onderzochte M.A.-opleidingen in Community Dans en Community Muziek. Zo biedt de University of Lancashire een M.A. in 'Dance and Somatic Well-being' aan (http://www.communitydance.org.uk/metadot/index.pl?id=25933&isa=DBRow&op=show&dbview_id=17862) en heeft het Leeds College of Music een M.A. in Community Music i.s.m. de Open University (http://www.hotcourses.com/uk-courses/Community-Music-MA-OU-courses/page_pls_user_course_details/16180339/90904/w/30169145/page.htm). Ook de Liverpool Institute of Performing Arts (LIPA) biedt sinds kort een M.A. in Community Music aan, maar deze instelling timmert vooral aan de weg met haar voltijds Bacheloropleiding in community drama, de enige in haar soort in Europa. Deze opleiding is interessant voor Nederland, omdat het binnen een reguliere kunstvakopleiding is ontwikkeld en intern met allerlei vooroordelen ten aanzien van hoge kunst te kampen kreeg.

Het B.A. programma Community Drama van LIPA is ontworpen door Dr. Lee Higgins, een bevlogen muziekdocent met een Ph.D. van Lymerick University in Ierland. Hij heeft zich in het verleden o.a. ook met kunst voor en met mensen met beperkingen bezig gehouden. De studie leider van de community Drama is Matt Smith. Hij heeft een achtergrond in theater met risicjongeren en in gevangenissen. Naast zijn werk op LIPA is hij ook artistiek leider van 'Pickled Herring Theatre and Puppetry', een beeldend georiënteerd gezelschap dat zich specialiseert in kortstondige participatieve wijkprojecten op locatie.

LIPA, dat in 1996 met geld van Paul McCartney is opgericht in diens oude middelbare school, had eerst alleen een muziek en toneelafdeling. Later kwam daar ook dans bij. Van 2000 tot 2002 bestond er ook een bachelorprogramma 'Community Arts', dat moeite had te overleven binnen een institutioneel klimaat dat vooral op virtuositeit en autonoom kunstenaarschap was gericht. Ondanks toenemende inschrijvingen voor community arts besloot de directie de opleiding in 2002 te sluiten, op papier vanwege financiële problemen.

In 2006 kwam er een bacheloropleiding 'Community Drama' voor in de plaats omdat er opeens overheidsgeld vrijkwam voor de bevordering van toegang tot hoger (kunst)onderwijs voor oudere studenten. De spanning met de rest van LIPA bestaat nog steeds, omdat de meerderheid van de staf en studenten bezig zijn met toegang verschaffen tot de entertainmentindustrie en community drama juist buiten de reguliere kunstsector een weg zoekt.

Toelating vindt plaats op basis van gesprek. Er zijn jaarlijks 15 plaatsen beschikbaar. Gedurende het eerste jaar observeren en analyseren studenten vooral voorbeelden van 'good practice'. Daarnaast leren ze ambachtelijke theatervaardigheden en bestuderen ze relevantie theorievorming rondom community drama. In het tweede jaar krijgen de student geleidelijk meer verantwoording en participeren ze als medewerkers in bestaande 'good practice' projecten in Liverpool. Daarnaast bekwamen ze zich verder in het theaterambacht en gaat men door met theorievorming. In het derde, afsluitende jaar, zijn studenten individueel of in teamverband eindverantwoordelijk voor een volledig community drama project met een doelgroep in Liverpool.

Het grootste deel van het cursorisch aanbod van de community drama B.A. is hetzelfde als voor reguliere theaterstudenten aan het LIPA (stem, beweging, acteren, werken met maskers, commedia dell'arte, muziek), maar daarnaast krijgen de studenten ook communicatietraining (om beter in informele settings te kunnen functioneren), didactiek (ontwerpen en faciliteren van workshops), en groepsdynamiek. Een tweede deel van het programma wordt ingenomen door 'exploreren'. Dit is vooral van belang voor studenten van buiten Liverpool om kennis te maken met de community artspraktijk, welzijnsorganisaties en het leven op volkswijkniveau in de stad.

In de theorielessen wordt ingegaan op onderwerpen als multiculturalisme, marxisme, culturele democratie e.d. Er worden vooral gastdocenten voor dit onderdeel ingezet.

Doel van de opleiding is het trainen van zelfstandige freelance community kunstenaars, die projecten kunnen ontwerpen, projectmatig kunnen werken en samen met relatief ongeschoolde mensen theatervoorstellingen kunnen maken. Interessant zijn ook de instituutsbrede contextstudies en performanceprojecten waarin community dramastudenten met collega's uit de andere opleidingen samenwerken en er kruisbestuiving plaatsvindt en wederzijds respect ontwikkeld wordt. De LIPA B.A. in community drama wordt overigens officieel geaccrediteerd door de Liverpool John Moore University.

Conclusie

In Groot Brittannië zijn vanaf midden jaren '90 en versneld vanaf het nieuwe millennium een aantal masteropleidingen in de community art ontstaan. Deze zijn merendeels een mix van theorie en praktijk, waarin na begeleide stages, studenten uiteindelijk zelf toewerken naar het (al dan niet in teamverband) ontwerpen, managen en uitvoeren van onafhankelijke community artprojecten. Daarnaast worden er ook relatief veel incidentele modules in toegepaste en participatieve kunsten aangeboden. In de meeste gevallen gebeurt dit vanuit universitaire kunst- en cultuurafdelingen, die soms een strategische alliantie zijn aangegaan met sociale wetenschappen. Alleen bij het Liverpool Institute of Performing Arts wordt het onderwijsaanbod (zowel op B.A. als M.A. niveau) in de richting van community arts vanuit een kunstvakopleiding aangeboden. Volgens de betrokken studieleiders van alle onderzochte M.A. opleidingen heeft men meer dan voldoende aanmeldingen, worden de studies door studenten als nuttig en inspirerend ervaren en vinden ook de meeste afgestudeerden binnen korte tijd emplooi in de community arts, of in bredere zin in de toegepaste kunsten.

Bibliografie

Goldbard, D. and A. (2001), *Community, Culture and Globalization: The Art of Cultural development*, New York: Rockefeller Foundation

AEGIS, 2005. *Social Impacts of Participation in the Arts and Cultural Activities: Stage Two Report, Evidence, Issues and Recommendations*. Nepean, NSW: Australian Expert Group in Industry Studies of the University of Western Sydney.

Amans, Diane, 2008. *An Introduction to Community Dance Practice*. Houndmills, UK: Palgrave MacMillan.

Becker, Carol, ed., 1994. *The Subversive Imagination: Artists, Society, and Social Responsibility*. London: Routledge.

Beddow, Neil, 2001. *Turning Points: the impact of participation in community theatre*. Bristol: Southwest Arts.

Bishop, Claire, ed., 2006. *Participation: Documents of Contemporary Art*. Cambridge, MA: MIT Press.

Bourdieu, Pierre, 1993. *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press, 1993.

Bourriaud, Nicolas, 1998. *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du Reel.

Brand, P. Z. *Beauty Matters*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

Carey, John, 2005. *What Good are the Arts*. London: Faber.

Claes, J., Elchardus, M. and Vandebroek, D., 2005. *De Smalle Toegang tot Cultuur: een Empirische Analyse van Cultuurparticipatie en van de Samenhang tussen Sociale Participatie en Cultuurparticipatie*. Brussel: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.

Cohen-Cruz, Jan, 2005. *Local Acts: Community-Based Performance in the United States*, New Brunswick: Rutgers University Press.

De Bischoop, A., 2009. *Community Art als Discursieve Constructie*. Unpublished Ph.D. Dissertation, Gent: University of Gent.

De Bolla, P., 2001. *Art Matters*. Cambridge & London: Harvard University Press.

Downing, Dick, 2001. *In Our Neighbourhood: A regional theatre and its local community*. London: Joseph Rowntree Foundation.

Dwelly, Tim, 2001. *Creative Regeneration: Lessons from Ten Community Arts Projects*. London: Joseph Rowntree Foundation.

Elchardus, Mark, 2008. 'Thinking About Cultural Policy: Short and Long Term Challenges'. Paper Prepared for 'The Values of Culture' Working Conference, Amsterdam: De Balie, 14 February.

Erven, Eugene van, 2008, 'Intracultural Dialogue as a Conceptual Frame for Community Performance', in Maaike Bleeker, ed., *Theater Topics 4*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

-----, 2007. "Taking It To the Streets: Dutch Community Theatre Goes Site-Specific", *Research in Drama Education* 12, 1: 27 -39.

-----, 2004. 'The Problem with Community', *Performance Research* 9,4: 142-9.

-----, 2001. *Community Theatre: Global Perspectives*. London: Routledge.

Felshin, Nina, ed., 1995. *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle, WA: Bay Press, 1995.

Foster, H. (Ed.), *The Anti-aesthetic*. Washington: Bay Press, 1983.

----- *Compulsive Beauty*. Cambridge and London: The MIT Press, 1993, 1997.

Glowacka, D. & Boos, S. *Between Ethics & Aesthetics: Crossing The Boundaries*. Albany, NY: State University of New York Press, 2002.

Hawkins, Gay, 1994. *From Nimbin to Mardi Gras: Constructing Community Arts*. Sydney: Allen & Unwin.

Headicke, Susan C. and Tobin Nellhaus, 2001. *Performing Democracy*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Hooks, Bell, 1995. *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: The New Press.

Jackson, A., 2005. 'The Dialogic, the Aesthetic and the Daily Express: what kinds of conversations do we need to have with our audiences through the arts?,' unpublished keynote lecture delivered at the Second Caribbean International Symposium in Arts Education, University of the West Indies, Trinidad, 28 June 2005.

Jermyn, Helen, 2004. *The Art of Inclusion*. London: Arts Council of England

Jones, Phil and James Evans, 2008. *Urban Regeneration in the UK: Theory and Practice*. London: Sage.

Kemal, S. & Gaskell, I (Eds.), *Politics and Aesthetics in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Karremans, Jana, ed., 2009. *SOAP: Spanningsvelden in de Sociaal Artistieke Praktijk*. Brussel: Demos.

Kershaw, Baz, 2008. *Theatre Ecology*. Cambridge: Cambridge University Press.

-----, 1992. *The politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London: Routledge.

-----, 1990. *Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook*. London: Methuen.

Kester, Grant, 2004. *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.

Kuftinec, Sonia, 2003. *Staging America: Cornerstone and Community-Based Theatre*. Carbondale: Southern Illinois University Press

Kuppers, Petra, 2007. *Community Performance: an Introduction*. London: Routledge.

----- and Gwen Robertson, eds, 2007. *The Community Performance Reader*. London: Routledge.

Kwon, Miwon, 2004. *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press.

Lacy, Susan, 1994. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.

Laermans, R. (2002). *Het cultureel regiem: cultuur en beleid in Vlaanderen*. Tielt: Lannoo.

Laermans, R. (2001). *Ruimten van cultuur: van de straat over de markt naar het podium*. Leuven: Van Halewyck.

Lippard, Lucy, 2000. *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*. New York: The New Press.

-----, 1997. *Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentred Society*. New York: The New Press.

Mak, J., M. Steketee, and S. Tan, 2006. *Vier je mee? Forumtheater als bijdrage aan de morele ontwikkeling van Jongeren*. Utrecht: Verweij-Jonker Instituut.

Mally, Lynn, 2000, *Revolutionary acts : amateur theater and the Soviet state, 1917-1938*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Matarasso, François, 2007. 'Common Ground: Cultural Action as a Route to Community Development'. *Community Development Journal* 42: 4 (October), 449-458.

-----, 2003. 'Smoke and Mirrors: A response to Paola Merli's "Evaluating the Social Impact of Participation in Arts Activities"', *IJCP*, 2002, Vol. 8 (1)'. *International Journal of Cultural Policy* 9: 3, 337-346.

1998a. *Vital Signs: Mapping Community Arts in Belfast*. London: Comedia.

-----, 1998b. *Poverty and Oysters : The Social Impact of local arts development in Portsmouth*. London: Comedia.

-----, 1997. *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. London: Comedia.

Mattern, Mark, 1998. *Acting in Concert: Music, Community, and Political Action*. Newark, NJ: Rutgers University Press.

Menin, S. *Constructing Place: Mind and Matter*. New York: Routledge, 2003.

Moriarty , Gerri, 1997. *Taliruni's Travellers: An arts worker's view of evaluation*. London: Comedia Working Paper 7.

Nancy, Jean-Luc, 1991. *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Newman, Tony, Katherine Curtis and Jo Stephens, 2003. 'Do Community-Based Arts Projects Result in Social Gains? A Review of the Literature.' *Community Development Journal* 38: 4 (October), 310-322.

Nuttall, S. (Ed.), *Beautiful Ugly: African and Diaspora Aesthetics*. Durham & London: Duke University Press, 2006.

- Oud, W. and R. Oostdam, 2007. *Kunstwerk(t) in de Tertiaire sector: Evaluatieonderzoek naar ervaringsleren met theaterleerwerkvormen*. Amsterdam: SCO-Kohnstamm Instituut.
- Papastergiadis, N., 2006. *Spatial Aesthetics: Art, Place, and the Everyday*. London: Rivers Oram Press.
- Poynor, Helen and Jacqueline Simmons, eds, 1997. *Dancers and Communities: A Collection of Writings about Dance as a Community Art*. Walsh Bay: Ausdance.
- Prentki, Tim and Sheilea Preston, eds., 2008. *The Applied Theatre Reader*. London: Routledge.
- Putnam, Robert, 2000. *Bowling Alone: the Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster.
- et al., eds., 2003. *Better Together: Restoring the American Community*. New York: Simon and Schuster.
- Rancière, Jacques, 2006. *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum.
- Reed, Michelle, 2002. *Measuring the Economic and Social Impact of the Arts*. London: Arts Council of England.
- Scarry, E. *On Beauty and Being Just*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 1999.
- Steiner, Wendy, 2001. *The Trouble With Beauty*. London: Heinemann.
- Stimson, Blake and Gregory Sholette, eds., 2007. *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination After 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Thompson, James, 1998. *Prison Theatre: Perspectives and Practices*, London: Jessica Kingsley Publishers.
- , 2003. *Applied Theatre: Bewilderment and beyond*. New York and Oxford: Peter Lang.
- , 2005. *Digging Up Stories: Applied Theatre, Performance and War*. Manchester: Manchester University Press.
- Trienekens, Sandra, 2006. *Kunst en sociaal engagement: een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap*. Utrecht, Cultuurnetwerk. Nederland.
- , 2006. 'Making sense of diverse collectivities in contemporary cities: (Re)considering cultural identities, citizenship and role of the arts'. *A Prior Magazine* 13: 133-143.
- , 2006. 'The struggle over Cultural Diversity in the Arts'. In: Vendela Heurgren & Mikael Morberg, eds. *Arts and Diversity. Policies, Research and Practice*. Botkyrka: Mångkulturellt Centre, 21-33
- , 2006. 'Burgerschap: Conflict, kunst en dramaturgie'. *Underground Theory*: 41-51.
- , 2004. *Urban Paradoxes: Lived citizenship and the location of diversity in the arts*. Tilburg: Tilburg University.
-

Vander Stichele, A., Laermans, R. (2006). Cultural participation in Flanders : testing the cultural omnivore thesis with population data. *Poetics*, 34, 45-64.

Vanhaesebrouck, Karel and Thibaut Verhoeven, 2004. "Ze zijn bang van ons": De sociaal-artistische praktijk op de barricaden'. *RectoVerso* 3 (January-February): <http://www.rektoverso.be/content/view/348/2/>.

Vos, Ine, 2003. *Cultuurparticipatie en Maatschappelijk Kwetsbare groepen*. Cultuurnet Vlaanderen.

Watt, David, 1992. 'Community Theatre: A Progress Report'. *Australasian Drama Studies* 20, 3-15.

Williams, Deirdre, 1997. *How the Arts Measure Up: Australian Research into social impact*. London: Comedia.

Woolf, Felicity, 2004. *Partnerships for Learning: A guide to evaluating arts education projects*. London: Arts Council England.

Wright, Robin, John Lyndsay, Romana Alaggia, and Julia Sheel, 2006. 'Community-Based Arts Program for Youth in Low-Income Communities: A Multi-Method Evaluation'. *Child and Adolescent Social Work Journal* 23: 5-5 (December), 635-652.

Zwart, Margreet, 2009. 'Community Art in Nederland en Engeland: een vergelijkend Onderzoek aan de hand van Radicaal Doe FF Normaal en Antigone'. Unpublished M.A. Thesis, Professional School of the Arts Utrecht (UU/HKU).
