

Community Arts Kunst en Kunde

**Verslag & reflecties
van een expert meeting
12 december 2006**



Community Arts Kunst en Kunde

**Verslag & reflecties
van een expert meeting
12 december 2006**

Colofon

Community Arts: Kunst en Kunde
Mei 2007

Deze publicatie verscheen n.a.v. de expert meeting op 12 december 2006 van het Lectoraat Community Arts van Codarts, Hogeschool voor de Kunsten, Rotterdam.

Redactie:
Eugène van Erven, Peter van den Hurk

Eindredactie:
Eugène van Erven

Engelse samenvatting:
Eugène van Erven

Transscripties:
Hans Verhoef

Productie:
Marije Adelmund, Siska Diddens

Met dank aan:
Bart Gruson, Neil Beddow

Inhoud

Voorwoord door <i>Peter van den Hurk</i>	5
Inleiding door <i>Eugène van Erven</i>	7
<u>Deel I: Kunstenaars aan het woord...</u>	
○ Bart Deuss	10
○ Ben Bergmans	11
○ Bart Suèr	13
○ Hans Lein	15
○ Els Dietvorst	17
○ John Wooter	18
○ Carlo Balemans	20
○ Jeanne van Heeswijk	23
○ Stefan van Hees	25
○ Mia Grijp	27
○ Donna Risa	29
○ Arlon Luyten	31
<u>Deel II: Reflecties vanaf de zijlijn...</u>	
Over Roots & Routes, de terugkeer van de Zwaluwen en andere zaken door <i>Carolien Dieleman</i>	34
Over heilloze definities en waardevolle competenties door <i>Piet Elenbaas</i>	37
Community Arts – Tacit Knowledge, Artistry & Respect door <i>Rineke Smilde</i>	39
Open houding door <i>Sandra Trienekens</i>	41
Kanttelingen bij een expert meeting door <i>Marijke Hoogenboom</i>	44
De strijd tussen individueel en collectief kunstenaarschap door <i>Eugène van Erven</i>	47
Community Art in het Culturele Veld: Wenken voor een strategie door <i>Ton Bevers</i>	50
Van de nood een deugd maken: bouwstenen voor een curriculum door <i>Peter van den Hurk</i>	52
English Summary	54
Suggesties voor verder lezen en surfen	56

Voorwoord

door Peter van den Hurk

Op 12 december 2006 organiseerde het Lectoraat Community Arts van Codarts, Hogeschool voor de Kunsten Rotterdam een openbare vergadering van haar kenniskring, die voor de gelegenheid was uitgebreid met een aantal externe experts. Dit gezelschap hadden we gevraagd aan de hand van hun eigen praktijkervaringen te inventariseren wat volgens hen noodzakelijke vaardigheden zijn voor het effectief uitvoeren van community arts projecten. Zij illustreerden dit aan de hand van dilemma's waarmee ze zelf ooit geconfronteerd werden, of 'fouten' die zij ooit gemaakt hebben of op het laatste moment hebben weten te vermijden of al terugblikkend konden corrigeren. Wij hebben hen gevraagd hun zelfreflecties op deze manier te presenteren, omdat wij bij het lectoraat heilig geloven in het principe 'learning by doing', al doende leren. En van al doende fouten maken leer je nog het meest.

Graag wil ik in dit voorafje de uitgangspunten, doelstellingen en visie van het lectoraat, die ik in mijn welkomstwoord op 12 december ook al noemde, nog een keer de revue laten passeren.

Ik verklap natuurlijk geen geheim als ik zeg dat onze samenleving grote behoefte heeft aan bevlogen en getalenteerde kunstenaars die de niet vanzelfsprekend in kunst geïnteresseerde mensen in hun dagelijkse leefomgeving willen opzoeken, met hen willen werken en zich door deze samenwerking willen laten beïnvloeden om hoogwaardige artistieke uitingen tot stand te brengen. Het lectoraat wil op deze behoefte inspelen door dit nog vrijwel onontgonnen gebied van kunstvernieuwing – ook wel community arts genoemd – te onderzoeken op zijn specifieke vaardigheden, voorwaarden en wetmatigheden.

De doelstelling van het lectoraat hierbij is er voor te zorgen dat de opgedane kennis uiteindelijk wordt vertaald naar het onderwijs van kunstvakopleidingen, in het bijzonder die van Codarts, met als eindresultaat een leerplan voor een masterstudy community arts.

Het lectoraat wil deze doelstelling realiseren langs twee hoofdlijnen:

1. Door onderzoek te doen naar bestaande uitingen van community arts.
2. Door zelf de uitvoering van een community arts project ter hand te nemen.

In de visie van het lectoraat wordt de praktijk van community arts gekenmerkt door pogingen om kunst toegankelijk te maken voor mensen die daar niet vanzelfsprekend in zijn geïnteresseerd. Anders gezegd: bij community arts gaat het gewoon om kunst, met dit verschil dat die kunst wordt beoefend voor (en met medewerking van) mensen die er in het gangbare kunstcircuit niet aan te pas komen. Dat is natuurlijk geen onbelangrijk verschil, want we hebben het dan over de overgrote meerderheid van de bevolking die part noch deel heeft aan de bestaande, reguliere kunst zoals die wordt aangeboden in onze schouwburgen, concertzalen en musea. Aan de kunst die doorgaans op deze plekken wordt gepresenteerd, heeft die meerderheid geen boodschap. Niet qua productie, niet qua distributie, niet qua receptie.

Maar los van dit verschil gaat het bij community arts primair over het totstandbrengen van kunst. En dus ook over professionele kunstenaars. Over vakmensen wier gereedschap bestaat uit artistiek-ambachtelijke middelen. En als ze een kunstvakopleiding gevolgd hebben, dan hebben ze vier jaar lang geleerd om dat gereedschap zo goed mogelijk te hanteren. Want laten we niet denken dat het bij community arts om iets anders gaat dan om het toepassen van de grondwetmatigheden van het artistieke metier. Dat bij community arts deze wetmatigheden worden toegepast in een gebied dat volkomen afwijkt van het reguliere toepassingsgebied is evident en heeft alles te maken met het zojuist genoemde verschil. Maar alle verschillen ter wereld nemen niet weg dat het bij community arts (óók bij community arts of misschien moeten we wel zeggen: júist bij community arts) gaat om het toepassen van vaak eeuwenoude artistiek-ambachtelijke beginselen en wetmatigheden.

Laat ik een voorbeeld geven:

Onlangs speelde het Rotterdams Wijktheater het toneelstuk *Baba*.

'Baba' betekent in het Arabisch 'papa' en het stuk gaat over de vaak moeizame relatie van Marokkaanse vaders met hun zonen. Na de voorstelling bleven twee Marokkaanse vrouwen achter in de zaal. Zij waren zichtbaar ontroerd en tot tranen toe bewogen. Mijn collega Annelies Spliethof ging naar ze toe en vroeg wat hen zo emotioneerde. Een van de vrouwen nam het woord en zei dat haar twintigjarige zoon juist die week aan haar had gevraagd: 'mama, waarom heeft papa nooit met ons gespeeld?' 'Door het zien van dit stuk', zei de vrouw, 'werd mij duidelijk hoeveel verdriet dat mijn zoon heeft gedaan. Daarom moet ik huilen. Maar ik ben ook blij. Omdat ik hem nu begriep en weet dat ik hem kan troosten'.

Wat deze vrouw, die wellicht nog nooit eerder in een theater is geweest, op haar manier in een paar zinnen zegt, raakt precies de kern van wat de Griekse filosoof Aristoteles ruim 2000 jaar geleden heeft geformuleerd in zijn *Poëtica*, als zijnde de grondwetmatigheden van de dramatische kunst. Namelijk het door middel van identificatie zodanig onder hoogspanning brengen van gevoelens van compassie, dat deze culminerend in een staat van catharsis, waarna ze langs de weg van loutering worden opgelost in een gevoel van bevrijding. Fundamentele wetmatigheden, ('universeel' zo u wilt), meer dan 2300 jaar geleden geformuleerd, die tot op de dag van vandaag gelden en niets aan kracht hebben ingeboet. Dat is het dramatisch-theatraal mechanisme wat de dramaturg en regisseur van *Baba*, Hans Lein, perfect heeft toegepast en dat in al zijn eenvoud even perfect is verwoord door die Marokkaanse vrouw.

Hebben we het hier over kunst? Jazeker. Hebben we het over hoge kunst? Welnee. Hebben we het over lage kunst? Ook niet. We hebben het gewoon over kunst. Niet over 'gewone' kunst. Wel 'gewoon over kunst'. Want hoe complex de omstandigheden waaronder gewerkt moet worden ook kunnen zijn (en bij community arts is die complexiteit eerder regel dan uitzondering), het gaat altijd om het toepassen van de grondbeginselen en wetmatigheden van kunstzinnige disciplines, om het hanteren van artistiek-ambachtelijke vaardigheden.

Hoe verschillende ervaren en minder ervaren kunstenaars die vaardigheden hanteren – en daarmee worstelen – hebben we op 12 december in geuren en kleuren kunnen meemaken. Onder deze kunstenaars waren de leden van de bij het lectoraat community arts behorende kenniskring. Voor degenen onder u die niet bekend zijn met het fenomeen 'Kenniskring' (en tot voor kort behoorde ik zelf tot die onwetenden): een Kenniskring is een groep van experts, deskundigen, die geacht worden een lector te assisteren bij het realiseren van zijn doelstelling. Bij het Lectoraat Community Arts bestaat die Kenniskring uit vijf personen en ik zal ze aan u voorstellen: Ben Bergmans, onder meer bekend als docent van de Rotterdamse Dansacademie; Carlo Balemans, van het Rotterdams Conservatorium, maar ook bekend van zijn muziekgezelschap Original Winds; Stefan van Hees, regisseur bij het Rotterdams Wijktheater en docent bij Codarts, afdeling Circusarts; Arlon Luyten, regisseur en als docent verbonden aan de afdeling Muziektheater van Codarts; en tenslotte de zojuist al genoemde Hans Lein, regisseur bij het Rotterdams Wijktheater en bij zijn eigen theatergroep De Ontbranding.

Speciaal voor 12 december was de Kenniskring uitgebreid met zeven kunstenaars die allen min of meer ervaring hebben met community arts projecten. Te weten: Els Dietvorst, beeldend kunstenaar te Brussel; John Wooter, onder meer werkzaam als choreograaf en docent bij Kunst Onder Andere hier in Rotterdam; Bart Suèr van het talentontwikkelingsprogramma *Roots & Routes* uit Amsterdam; Donna Risa van Stuttheater uit Utrecht; Bart Deuss van dansorganisatie *Don't Hit Mama* te Amsterdam; Jeanne van Heeswijk, beeldend kunstenaar hier in Rotterdam; en tenslotte Mia Grijp van theaterwerkgroep *Sering* uit Antwerpen.

Naast deze twaalf ervaringsdeskundigen hadden we op 12 december ook een aantal mensen uitgenodigd uit de wereld van kunstonderzoek en kunstwetenschap om ons te helpen nadenken over al deze praktijkervaringen. Ook die stel ik graag aan u voor. We beginnen in het hoge noorden met Rineke Smilde, lector Lifelong learning voor musici aan zowel het conservatorium van de Hanzehogeschool Groningen als het koninklijk conservatorium in Den Haag. Dan uit Utrecht Eugène van Erven, senior docent-onderzoeker aan de Faculteit Geesteswetenschappen van de universiteit aldaar. Van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten hadden we in ons midden Marijke Hoogenboom, lector 'kunstpraktijk en artistieke ontwikkeling'. Vervolgens Piet Elenbaas, uit Rotterdam, sectormanager Kunst Onder Andere van de Stichting Kunstzinnige Vorming alhier. Ook uit Rotterdam (maar woonachtig in Amsterdam – moet kunnen) is Sandra Trienekens, wetenschappelijk docent aan de Erasmus Universiteit, faculteit der Historische en Kunstwetenschappen. Eveneens uit Rotterdam afkomstig is Carolien Dieleman, projectleider van het Centrum Externe Betrekkingen Hogeschool Rotterdam. Helaas was Ton Bevers, hoogleraar Algemene Cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit Rotterdam op 12 december verhinderd, maar wij zijn blij dat hij voor deze bundel toch een bijdrage heeft willen schrijven. Al deze deskundigen hadden de rol van 'reflectief observant' en hebben ieder een beschouwing geschreven naar aanleiding van de presentaties, waarbij zij de praktijkervaringen van de kunstenaars in een breder kader plaatsen. Deze beschouwingen hebben wij in deze bundel achter de presentaties van de kunstenaars geplaatst. Ton Bevers hebben we daarna gevraagd het fenomeen community arts in een breder theoretisch kader te plaatsen.

Ik ben alle betrokkenen uitermate erkentelijk voor hun gesproken, geschreven en ondersteunende bijdragen en wens u veel leesplezier toe.

Inleiding

door Eugène van Erven

Voor u ligt een verzameling teksten bestaande uit praktijkverslagen van uitvoerende kunstenaars en reflecties op die praktijken door relatief goed geïnformeerde derden. Alles bij elkaar vormen zij een afspiegeling van de enorme diversiteit die er momenteel in de lage landen binnen het explosief groeiende veld van community arts bestaat en hoe daar vanaf een intellectueel afstandje naar gekeken wordt. Met name in de Angelsaksische wereld (Noord Amerika, Australië, Verenigd Koninkrijk) wordt het fenomeen 'community arts' al veel langer serieus bestudeerd en onderwezen, maar via een aantal baanbrekende lectoraten aan kunstvakopleidingen is men hier in Nederland inmiddels aan een serieuze inhaalslag begonnen. Een aantal van deze lectoren is ook in deze bundel vertegenwoordigd, evenals een drietal op universiteiten actieve wetenschappers.

In zijn voorwoord maakt Peter van den Hurk een kordate afbakening van wat hij als community arts beschouwt: kunst 'die wordt uitgeoefend voor (en met medewerking van) mensen die er in het gangbare kunstcircuit niet aan te pas komen'. De keuze om op deze basis kunst te maken is voor sommigen van de twaalf kunstenaars, die hier hun ervaringen aan u presenteren, nog wat onwennig. Voor anderen is deze volstrekt vanzelfsprekend. Juist de verschillen in (niveau en duur van) engagement en de openheid en eerlijkheid waarmee deze worden gepresenteerd, maken deze zelfreflecties van de twaalf kunstenaars uitermate waardevol en doen uitkijken naar een vervolg. De Codarts kenniskringleden Arlon Luyten, Carlo Balemans en Ben Bergmans, aangevuld met de Rotterdams Wijktheaterregisseurs Stefan van Hees en Hans Lein zijn namelijk het diepe ingedoken en werken momenteel met diverse groepen Rotterdammers aan de ontwikkeling van een voorstelling, die eind maart 2008 te zien zal zijn in een groot kunstevenement ter gelegenheid van het 100-jarig bestaan van voetbalclub Feyenoord. Dit evenement zal tevens de aftrap vormen van het vierde Internationale Community Arts Festival, dat in en om Theater Zuidplein zal plaatsvinden van 26 t/m 30 maart 2008. De ervaringen van bovengenoemde vijf kunstenaars zullen de komende maanden zoveel mogelijk worden vastgelegd en ook zij zelf zullen regelmatig op hun eigen praktijk reflecteren. Dit waardevolle materiaal zullen wij in de tweede helft van 2008 ook weer gaan bundelen, wellicht ook weer met reflecties vanaf de zijlijn.

In deze bundel wordt u eerst geïnformeerd over een serie praktijkvoorbeelden afkomstig uit drie verschillende interculturele dansprojecten, uit een talentontwikkelingsinitiatief binnen de popmuziek, uit drie wijktheaterprocessen (in Utrecht, Rotterdam en Antwerpen), uit een community filmproject in Brussel, uit een beeldend kunstproject in het kader van de Amsterdamse stadsontwikkeling, uit een experimentele klassieke muziekonderneming in een Veluws stadje en uit de wereld van experimenteel muziektheater voor jongeren. Deze ervaringen uit de eerste hand gaan allemaal over confrontaties van leefwerelden: tussen gevestigde moderne kunst en straatcultuur, tussen middenklasse en een onderling ook al verdeelde multiculturele arbeidersklasse, tussen de noodzaak van structuur binnen artistieke processen en het gebrek daaraan in de levens van de aan kunstprojecten deelnemende niet-kunstenaars, tussen de kunstzinnige ambities van de professionele kunstenaars en in hoeverre die soms opzij gezet dienen te worden als je met mensen buiten het gangbare kunstcircuit wilt werken. Op al deze belangwekkende punten, die allerlei consequenties hebben voor theorievorming en voor nog te ontwikkelen community arts opleidingen, gaan ook onze commentatoren vanaf de zijlijn in.

Carolien Dieleman beschouwt community arts als een belangrijk onderdeel van nieuwe crossculturele ontwikkelingen in de hedendaagse kunst. Zij beschouwt daarbij de binnen Roots en Routes botsende werelden van het conservatorium en het informele hiphopcircuit, een botsing die alleen in goede banen te leiden valt als de mediërende kunstenaar oprecht openstaat voor uiteenlopende manieren van doen en laten. Een soortgelijke houding herkent ze ook in het filmwerk van Els Dietvorst, waarin (beeldend) kunstenaar en kunstzinnig ongeschoolde buurtbewoners bij elkaar komen, zonder dat dat afbreuk hoeft te doen aan de kunstzinnige kwaliteit van het resultaat.

Piet Elenbaas heeft vooral aandachtig naar de presentaties van wijktheaterregisseurs Hans Lein en Donna Risa geluisterd. In zijn commentaar gaat hij in op de werelden van welzijn en kunst, die binnen de community arts nogal eens willen botsen. Voor hem staat echter buiten kijf dat Hans en Donna op de eerste plaats kunstenaars zijn, die daarnaast ook nog eens een waslijst aan aanvullende competenties bezitten om hun kunstprojecten op wijkniveau tot een zo goed mogelijk einde te kunnen brengen. Deze vaardigheden zijn volgens Elenbaas alleen in de praktijk te leren en met een soort van ingebouwde equalizer op maat voor iedere omstandigheid in te stellen. Hij neemt met die conclusie een voorschot op de invulling van een

toekomstige masteropleiding in community arts, een kunstvorm die hij daarbij het liefst niet al te nauw gedefinieerd wil zien.

Rineke Smilde heeft het ook over competenties en ingebouwde (of aangeboren) equalizers, die zij met de Engelse term 'tacit knowledge' aanduidt. Zij neemt ons in haar bijdrage mee naar het theoretische denken over kunstvakonderwijs, waarin zij met verwijzingen naar o.a. Renshaw, Gregory en Schön beargumenteert dat community artists inderdaad naast kunsttechnische ook een scala aan andere vaardigheden dienen te ontwikkelen, vooral op het gebied van artistiek leiderschap.

Sandra Trienekens gaat in haar bijdrage heel specifiek in op wat zij beschouwt als noodzakelijke vaardigheden van community artists die kwaliteitskunst willen produceren. Voor haar is een open, flexibele, zelfkritische, intercultureel gevoelige houding van de betrokken kunstenaar het allerbelangrijkst. Haar nuttige lijst neemt een voorschot op een survival guide voor community artists waar zij momenteel samen met beeldend kunstenaar Marieke Vriend aan werkt.

Marijke Hoogenboom breekt een lans voor een theoretische discussie over de relatie tussen gemeenschapskunst en autonoom kunstenaarschap, dat in Nederland nog steeds de dienst uitmaakt. Hoewel ze de waarde van praktijkuitwisseling niet onderschat, onderstreept ze het belang van precies geformuleerde concepten om juist in de gevestigde kunstwereld misverstanden en vooroordelen ten aanzien van community arts tegen te gaan. Hier ligt ongetwijfeld een belangrijke taak voor cultuur- en kunstwetenschappers. Naast een verbreding van het (theoretisch) referentiekader levert Hoogenboom ook een internationaal perspectief op de expert meeting door te verwijzen naar recente ontwikkelingen in Engeland en vooral in Duitsland. Hoogenboom neemt daarbij een nadrukkelijke anti-instrumentalistische houding ten opzichte van community arts in.

In mijn eigen commentaar – **Eugène van Erven** – ga ik in zekere zin ook in op de verhouding tussen autonoom kunstenaarschap en gemeenschapskunstenaarschap, omdat zowel Carlo Balemans als Arlon Luyten daar innerlijk mee lijken te worstelen. Zij zijn gevormd in de wereld van de autonome kunst en in hun gemeenschapswerk worden ze geconfronteerd met de noodzaak een andere houding aan te nemen. Zoals Trienekens in haar recente publicatie voor Cultuurnetwerk argumenteert, kan een autonome carrière echter heel goed parallel aan een integere loopbaan in community arts lopen.

Het is daarom van groot belang, beweert ook **Ton Bevers**, om binnen het grote intercontinentale kunstenveld een eigen niche voor community arts te claimen die evenwaardig is aan andere kunstvormen. Deze bundel hoopt een nuttige bijdrage te leveren aan de vorming van zo'n veld. Hiervoor is het uitwisselen van praktijkkennis, maar ook theorievorming op basis van zorgvuldig gedocumenteerde processen en technieken, een absolute vereiste. 'Doe aan kennisopbouw en kennisvermeerdering en beperk dit niet tot het inventariseren en presenteren van best practices', adviseert Bevers. En wees vooral ook kritisch naar jezelf en anderen. Daarvoor is het noodzakelijk om dit soort expert meetings te blijven organiseren en om solide curricula te ontwikkelen die de komende jaren in bestaande kunstvakopleidingen (en – waarom niet? – universiteiten) kunnen worden ingezet.

En dat is precies wat het Rotterdamse Lectoraat Community Arts van de Codarts Hogeschool voor de Kunsten voor ogen heeft. Vooruitkijkend speculeert **Peter van den Hurk** daarom in zijn slotwoord over wat voor essentiële ingrediënten hij in ieder geval noodzakelijk acht in zo'n toekomstig community arts curriculum en waarom. Hem kennende nodigt hij u daarbij van harte uit het niet met hem eens te zijn. Ongetwijfeld zal er bij toekomstige bijeenkomsten gelegenheid zijn om uw opinie te uiten, zoals tijdens workshops en discussies die gepland staan voor het Internationale Community Arts Festival van Rotterdam, dat van 26 t/m 30 maart 2008 zal plaatsvinden in en om Theater en Winkelcentrum Zuidplein.

Kunstenaars aan het woord...

Bart Deuss

(dans, Don't Hit Mama, Amsterdam)

Kenmerkend voor de aanpak van Don't Hit Mama (DHM) is dat we op een organische manier aan voorstellingen werken. De chemie tussen de doorgaans vrij uiteenlopende spelers en de inbreng van hun bagage zijn wezenlijk onderdeel van het maakproces. Dat levert theaterwerk op dat erg gelaagd is. Terugkerende bestanddelen in dit proces zijn ontmoeting en confrontatie – ook met jezelf als speler.

Uitgangspunt voor de productie *Zwanenmeer Bijlmermeer* was het creëren van een ontmoeting tussen de wereld van het klassieke ballet en die van de Bijlmer jongeren met hun eigen dansuitingen. Daarvoor gingen de jongeren op bezoek bij repetities van *het Zwanenmeer* in het Muziektheater, en namen ze de vier deelnemende dansers van Het Nationale Ballet mee op sleeptouw door hun wijk.

We wilden de werelden van de twee groepen bij elkaar brengen. Dat is in een heleboel fases en stappen gedaan. De vier dansers van het Nationaal Ballet zijn mee geweest op excursie in de Bijlmer en hebben daar rondgelopen met de andere dansers. Ook andersom hebben de jongeren natuurlijk kennis gemaakt met de achterkant van het grote bedrijf van het klassieke ballet. Repeteren, kostuums, hoe trainen die mensen als ze aan zo'n voorstelling werken. De jongeren zijn ook zelf met elkaar gaan praten over de Bijlmer. De Bijlmer is natuurlijk bij uitstek een plaats waar veel vooroordelen over zijn. Zoals: het is er gevaarlijk, het is een getto, het is een zwarte migrantenwijk met een heleboel gezeik en gedoe.

Wij gingen in gesprek met de jongeren over hoe zij naar hun wijk kijken (een deel daarvan kwam op de geluidsband in de voorstelling terecht). Ik liet de opnames van dat gesprek horen aan de balletdansers, sprak er met hen over en gaf er tekst en uitleg bij. Doel van deze werkwijze was voor mij dat de twee groepen elkaar in verschillende stappen steeds beter leerden kennen en inzicht kregen in elkaars dagelijks leven en de problemen die daar bij horen.

De Bijlmerjongeren leerden ook wat over de achtergrond van het ballet het Zwanenmeer. Maar opvallend genoeg wisten ook veel van de dansers van Het Nationale Ballet eigenlijk niet waar dit stuk nu eigenlijk over gaat.

Het maken en uitvoeren van een dansvoorstelling met deze gemengde groep was een zware klus. Het begeleiden van het groepsproces was bij vlagen een onmogelijke opgave. Maar het is ook een wezenlijk onderdeel van het zich voortdurend ontwikkelende groepsproces en de chemie waarop de voorstelling drijft.

Voorafgaand aan elk van de tien optredens verzorgde DHM-choreografe Nita Liem naast een warming up een concentratieoefening, om de groep 'bij elkaar' te krijgen. Deze werd steeds aangepast aan de situatie: hoe is de sfeer in de groep, met wat voor humeur is iedereen binnen gekomen, hoe is de energie? Het zijn niet alleen twee groepen maar ook drieëntwintig verschillende individuen met hun buien en dagelijkse problemen.

Op een keer moesten er op één dag twee voorstellingen gespeeld worden. Na de eerste voorstelling was de groep moe en lamlendig. Door daar even aan toe te geven werd de tweede voorstelling een ontzettend goede.

Voor elke voorstelling gingen we met alle dansers in een cirkel staan. Elke keer was het een gevecht om iedereen zover te krijgen. Maar het is een krachtig en belangrijk moment voor de groep, het is nodig om de voorstelling echt samen te kunnen doen.

Bart Deuss (1958) is freelance theaterverslaggever. Na een opleiding aan de Theaterschool in Amsterdam maakte hij eigen voorstellingen en schreef en bracht hij Nederlandstalige liedjes. Een opleiding op de schrijversvakschool zette hem op het spoor van de theaterjournalistiek met nadruk op jeugd- en jongerentheater. In 2000 richtte hij samen met Nita Liem danstheater *Don't Hit Mama* op, waar hij als huisdramaturg deel uitmaakt van de artistieke kern. Bart Deuss schrijft ondermeer voor *TM* en over jeugdtheater in de *Volkskrant*. Hij heeft bijzondere interesse in de sociale en educatieve aspecten van (dans)theater en de multiculturele facetten ervan.

Ben Bergmans

(dans, Dansacademie, Rotterdam)

Voordat ik mijn drie praktijkvoorbeelden toelicht, zou ik het eerst willen hebben over twee fundamentele aspecten met betrekking tot een mogelijke definitie van het begrip Community Arts. Deze punten duiken de laatste tijd voortdurend op in de boeiende discussies die we regelmatig binnen onze kenniskring voeren, soms ook met impulsen van buitenaf zoals een drietal werkcolleges over kunstsociologie, die we met zijn allen gevolgd hebben bij professor Bevers.

De twee begrippen die steeds weer op de voorgrond treden zijn:

1. de community arts kunstenaar maakt een product vanuit een basis van grote persoonlijke authenticiteit en waarachtigheid
2. het eindproduct streeft altijd naar de hoogst mogelijke artistieke kwaliteit

In mijn eigen "geloofsbrief", waarin ik de motivatie omschreef omtrent mijn engagement binnen het veld van de community arts, schreef ik:

"Ik wil doen wat mij eigen is, namelijk communiceren met pure dans op een heleboel verschillende manieren, binnen de meest uiteenlopende situaties, met de meeste diverse groepen mensen en dansers. Bij mezelf blijven en werken vanuit mijn eigen kracht, met de overtuiging van de intrinsieke kracht van mijn dansvisie."

In deze visie beschouw ik dans als een oervorm van menselijke communicatie, als een universele taal. In een subtiele en zorgvuldige ordening van symbolen in bewegingsvormen, bewegingsformaties, kostumering, begeleidende muziek en theatertechnische elementen ontstaat, in nauwe samenwerking met de participerende groep bewegers/dansers, een nieuw product. Het resultaat is een nieuwe dans waarin voor iedereen elementen van meerwaarde verscholen liggen die bij de toeschouwers deuren/vensters openen naar momenten van herkenning, ontroering, euforie, of verstilling.

Vanuit mijn observatie van de meest recente ontwikkelingen binnen het brede vakgebied van de dans ontdek ik echter een aantal ontwikkelingen die vragen bij mij oproepen:

1. Zoals binnen alle andere kunstvormen is ook binnen de dans de *tendens tot assimilatie* aanwezig van elementen uit alle mogelijke wereldculturen en tot cross-overs. Dit zou moeten leiden tot een nieuw soort "werelddans". Hierbij ligt een mogelijk gevaar van neo-exotisme op de loer. Zonder pudeur worden 'de toeters en bellen' aan spectaculaire bewegingsvormen, elementen uit authentieke kostumering en muziek of effectvolle bewegingsformaties uit authentieke etnische dansculturen gebruikt als *stijlobject*, soms met weinig respect voor de oorspronkelijke *symbolwaarde* (of zelfs het sacrale) van de gebruikte elementen.
2. Dans komt bij de tegenwoordige jeugd vooral binnen via elektronische media, zoals muziektelevisiezenders, internetclips, DVD/films of via *live* muziek concerten. Slechts zelden komt de jeugd in contact met dans binnen de vorm van een theaterdans-voorstelling. Sommige van de gebruikte dansfragmenten binnen populaire muziekvormen kunnen, onder buitenstaanders, aanleiding geven tot simplificatie van vermeende rolpatronen en omgangsvormen binnen bepaalde culturen. (Een voorbeeld hiervan zou de relatie kunnen zijn tussen de met goud behangen macho 'bling pimp' die omringd is met schaars geklede tangadanseressen).
3. Als dans een fundamentele vorm van communicatie is dan geeft elke danser, elke groep dansers, zich bloot aan het publiek. Symbolische bewegingen die in een dansproductie worden verwerkt, kunnen door een publiek van niet-ingewijden wel eens totaal anders geïnterpreteerd worden of in een andere context neergezet dan door ingewijden. Dansers moeten zich goed bewust zijn van de kwetsbare positie waarin zij zich tijdens een dansvoorstelling begeven. Zetten we de dans in een uit de oorspronkelijke context losgemaakte theatrale omgeving dan moeten we ons dus zorgvuldig rekenschap geven van de impact van de gebruikte symbolen en codes.

Deze overwegingen speelden op de achtergrond mee bij het beschrijven van de volgende drie praktijkvoorbeelden.

Situatie 1: het voorbereiden

Een aantal cursisten willen voor de danslessen waarin een choreografie gemaakt wordt hun hoofddoek niet afdoen.

Mijns inziens zou in een *negatieve* benadering van deze situatie de docente autoritair optreden door kledingdiscipline te eisen. D.w.z., de hoofddoek van de betrokkenen past niet in haar artistiek concept met als gevolg dat de cursisten zelf vertrekken of door de docente uit de dans worden verwijderd.

Een veel *positievere* benadering zou zijn als de docente als reactie op de ontstane situatie een dans zou creëren waarin alle dansers een hoofddeksel dragen of er als attribuut gebruik van maken als onderdeel van de bewegingen.

Situatie 2: het maken

Enkele dansers kunnen niet aanwezig zijn bij de op vrijdagavond ingeroosterde technische doorloop/generale omwille van religieuze verplichtingen.

Een negatieve oplossing zou zijn om de verhinderde dansers botweg uit de voorstelling te schrappen en de dans aan te passen, zodat de technische doorloop en de generale repetitie gewoon door kunnen gaan.

Het zou al een stuk positiever zijn om de groep afweziggen weliswaar uit de grote voorstelling te verwijderen, maar wel voor hen op zaterdagochtend een extra repetitie in te lassen en hen tijdens de pauze van de avondvoorstelling de gelegenheid te geven in de foyer op te treden.

Situatie 3: het uitvoeren

Een groep jongeren van Noordafrikaanse origine verstoort een dansvoorstelling met Afrikaanse en Oosterse dansen door middel van seksistische en racistische commentaren.

Een negatieve aanpak zou zijn als het zaalpersoneel de politie erbij haalt, de voorstelling onderbreekt en onder veel commotie de lastpakken het auditorium uitzet.

Veel positiever zou het zijn om zonder de boel te laten escaleren de jongeren op hun gedrag aan te spreken, liefst door iemand die van huis uit bekend is met hun cultuur. Het zou waarschijnlijk te lastig zijn om tijdens de voorstelling een door de jongeren gerespecteerde figuur op te trommelen om de boel te sussen, laat staan de jongeren te er toe over te halen om na afloop hun excuses aan te bieden.

Ik besef goed dat de bovenstaande voorbeelden erg oppervlakkig en zwart-wit zijn neergezet en dat er talloze positieve en negatieve scenario's bij bedacht kunnen worden die op hun beurt ook weer allerlei onverwachte consequenties kunnen hebben. Vooral als je midden in een proces zit kunnen keuzes over een lange termijn doorwerken en fundamenteel op de hele werksituatie ingrijpen, zowel positief als negatief. Ook bestaat de mogelijkheid dat individuele dansers de ontstane situatie of onderdeel van het proces op een geheel eigen wijze interpreteren en hun houding veranderen. Het moge duidelijk zijn dat iedere situatie weer vraagt om grote zorgvuldigheid, inzicht en de bereidheid tot aanpassing van een genomen beslissing. Er bestaan geen pasklare oplossingen of scenario's. Elke situatie is uniek.

Ben Bergmans (1954) combineerde met grote gedrevenheid en vanzelfsprekendheid tijdens zijn jeugd gymnastiek, sport, dans, muziek en theater. Hij behaalde in 1976 de titels Licentiaat in de Lichamelijke Opvoeding en de Sportwetenschappen en Geaggregeerde H.S.O. aan de Vrije Universiteit Brussel. Ben werkte en studeerde vanaf 1980 twee jaar in New-York, USA. in o.a. The Alvin Ailey Dance School, Cunningham Studios, Clive Thompson Dance Center en de Morelli Studio. Sinds 1983 is hij werkzaam als docent en choreograaf modern jazz dans bij o.a. Codarts Hogeschool voor de Kunsten Rotterdam, AHK Theaterschool Amsterdam, HID Lier, Djazzex en de Belgische Televisie. Als internationaal gastdocent werkte hij voor o.a. Paluca Schule Dresden (D), Icelandic Ballet School (I), Rick Odums Dance Center Parijs (F) en Festival Bytow (P).

Bart Suèr

(muziek, Roots & Routes, Amsterdam)

Roots & Routes is een workshoporganisatie die zich richt op dans- en muziektalent en jonge mediamakers. De organisatie is ontstaan in Rotterdam in 2001, het jaar dat deze stad Culturele Hoofdstad was, in samenwerking met o.a. Dunya festival en NPS-televisie.

Roots & Routes organiseert workshops in samenwerking met festivals. Wij strijken neer op een festival en vragen dan aan een aantal hoofacts of zij masterclasses willen geven aan jonge talenten die zijn geauditeerd in de buurten. Deze jonge talenten krijgen de opdracht mee om een voorstelling voor te bereiden die dan weer een plek krijgt op het festival.

Kennelijk is het project succesvol. Er komen veel jongeren op ons af die auditie willen doen. Ook van de kant van de gevestigde orde (scholen en instituten) is er aandacht ontstaan: zij zien dat wij een publiek bereiken dat zij bijna niet bereiken. Zo zijn er samenwerkingen ontstaan met bijvoorbeeld conservatoria en muziekscholen. Wij leggen verbindingen tussen 'de straat' en hun instituut. Hierdoor is bij ons het bewustzijn ontstaan dat er een bepaalde rol voor ons is weggelegd. Niet alleen om een nieuwe doelgroep aan te trekken voor dit soort instituten, maar ook om te kijken waarin onze lesvorm anders is dan de didactische aanpak op conservatoria.

Bij Codarts heeft dat slagvaardig geleid tot de 'Summerscool', die het afgelopen jaar in Rotterdam heeft plaats gevonden. Roots & Routes heeft toen samen met de popafdeling van het conservatorium drie weken workshops georganiseerd als aanloop naar het North Sea Jazzfestival. Dit project was bijzonder succesvol.

Voor Summerscool hebben we onze straattalenten geïntroduceerd bij het conservatorium. De groep deelnemers was gemengd en bestond uit straattalenten en studenten van het conservatorium. Ook de begeleiders waren gemengd: coaches van Roots & Routes en docenten van het conservatorium. Deze samenwerking binnen een gemêleerd gezelschap is zeer effectief geweest. Didactisch hebben we een grondige studie gedaan die leerzaam bleek voor beide partijen. Ook de deelnemers hebben elkaar gevonden: er zijn concrete bands geformeerd. Er vinden nog steeds vervolgvacatures plaats, ook nu Summerscool is afgelopen.

Als muzikant vind ik het fenomeen community arts niet zo vreemd. Muziek maken doe je in het hier en nu, met elkaar. Het is iets heel anders dan een beeldend kunstwerk maken. Een essentieel onderdeel van een concert is het publiek dat luistert en reageert; dat is mede bepalend voor het verloop van een optreden. Een zaal platspelen doe je niet zonder publiek en als muzikant speel je ook anders als het dak er af gaat dan wanneer je geen succes hebt.

Community arts is volgens mij een reactie op de westerse kunst, die van alle kunststromingen in de wereld de meest conceptuele is. Je dient dit conceptuele denken te begrijpen alvorens je je intrede kan doen in deze wereld. Vanuit dit oogpunt is community arts, als vorm om een breder publiek bij de kunst te betrekken, zeer relevant. Maar in feite zie ik het ook als een oplossing voor een probleem dat de kunst zelf heeft gecreëerd, namelijk dat het nog maar een zeer klein publiek aanspreekt.

Vanuit de muziek zie ik dat het uitgangspunt van oudsher vaak gaat over samenzijn en samen feestvieren. Veel Afrikaanse dans- en muziekstijlen zijn hier een voorbeeld van. Maar ook in het westen wordt veel muziek gemaakt waarvan je kunt zeggen dat er geen kloof is tussen maker en publiek.

Bij projecten zoals onze Summerscool zetten we heel verschillende mensen bij elkaar in een groep, met als opdracht om samen tot een optreden te komen. Dit betekent dat zij elkaar in korte tijd moeten leren kennen en samen moeten leren werken. Dit leidt soms tot problemen. Mensen nemen hun traditie, hun kennis, hun trots mee in de oefenruimte en moeten dan een week later optreden met iemand die er heel anders over denkt. Daar moet je in die week uit komen. Iedereen wordt daardoor gedwongen tot het doen van concessies. Dit leidt vaak automatisch tot een soort relativering van het project: "Leuk deze week, maar daarna ga ik gewoon weer verder met mijn ding."

Wat betreft de hiphop heb ik geleerd dat het groepsverband heel belangrijk is. Je bedrijft je kunstvorm niet alleen, maar altijd met een groep. Dat is een essentieel onderdeel van hiphop muziek: je creëert samen een statement. Wij hebben aanvankelijk het beleid gevoerd dat we mensen individueel beoordelen bij de audities. Het kan dus zijn dat een aantal leden van de groep wel mee kan doen en een aantal niet.

Hierdoor werden soms muzikanten uit hun natuurlijke omgeving getrokken, maar er werd wel van hun verwacht dat ze net zo goed presteerden als in hun eigen groep. Hiermee zijn we gestopt omdat mensen niet zonder meer met elkaar willen mengen en spelen.

Het is altijd weer spannend om mensen bij elkaar te brengen en in een week tijd voor elkaar te krijgen dat er een chemie en werkbaarheid ontstaat om een eigen repertoire op te bouwen. Je bent onzeker als je als individu min of meer gedwongen in een groep wordt geplaatst. Dat betekent dat tijdens repetities gedragsgewenning en sociale omgangsvormen een sterke rol spelen.

Het niveauverschil tussen de autodidacten en de conservatoriumstudenten is soms heel erg groot. De conservatoriumstudenten zijn veel effectiever en beter getraind als het gaat om repeteren, samenwerken, water bij de wijn doen. Dit alles kan tot conflicten leiden. Om dit zo veel mogelijk te voorkomen stellen we het einddoel zo hoog mogelijk: optreden in een volle zaal op een groot podium. Hierdoor wordt het belang van iedereen om het tot een goed einde te brengen erg groot. Tijdens het werken aan dat hoge doel kan niemand het zich veroorloven om zijn kont tegen de krib te gooien. Achteraf geven de deelnemers altijd aan erg veel van elkaar geleerd te hebben.

Tijdens de Summerschool is uiteindelijk niemand weggegaan maar er waren wel degelijk wrijvingen. Er was bijvoorbeeld een jongen uit een asielzoekerscentrum die meedeed als rapper. Hij sprak slecht Nederlands en kwam in een groep met goedgebekte, goed voor zichzelf opkomende muziekstudenten. Die jongen voelde zich duidelijk onzeker en werd overvleugeld, waardoor ook zijn plan overschaduwde werd. Niemand was bereid om achter zijn onzinnige taal - hij was zeer onduidelijk - te kijken of daar misschien een kern van waarheid in zat. Haantjesgedrag speelde hierbij ook een rol.

Dit proces is door een van de docenten van het conservatorium haarfijn begeleid. Door veel te luisteren naar individueel geklaag over elkaar heeft hij alles in goede banen weten te leiden, conflicten weten uit te praten en alle neuzen in dezelfde richting weten te krijgen en te houden. Iedereen werd pragmatisch, want niemand kon zonder gezichtsverlies weg lopen omdat men zich verantwoordelijk voelde voor het eindresultaat. Uiteindelijk werd het een succes en was iedereen tevreden.

Bart Suèr (1965) studeerde saxofoon (Lichte Muziek) in Hilversum. Na zijn studie volgde hij in New York lessen van o.a. Lee Konitz, Joe Lovano, Steve Coleman en David Binney. Hij geeft clinics en workshops jazz, moderne muziek en/of muzikaal ondernemerschap op de conservatoria van o.a. Amsterdam, Rotterdam en Alkmaar en voor verschillende kunstinstellingen zoals Kunstbende etc. Bij Dox Records/ Stroom is hij arrangeur en muzikaal leider. Als saxofonist, componist, arrangeur en muzikaal leider werkt hij voor verschillende artiesten en podia. In de functie van assistent van Mira Kho, draagt hij bij aan onderzoek naar de ontwikkeling van (niet westerse) jonge talenten in Nederland en Europa, op het gebied van muziek, dans en media.

Hans Lein

(theater, regisseur bij het Rotterdams Wijktheater, oprichter van jongerentheatergroep De Ontbranding, Rotterdam)

Ik ben gespecialiseerd in multimediaal en multicultureel jongerentheater. De voorstellingen maak ik met jongeren 'van de straat' en bevatten dans, muziek, spel en video. In de voorstellingen wordt uiting gegeven aan de leefwereld van de jongeren. Ze komen vaak met voorbeelden uit hun dagelijks leven, veel straattaal, dingen van TV en videogames. Ik gebruik dat in de voorstellingen. Ik vind: als we willen dat jongeren zich kunnen identificeren met wat er op het podium gebeurt, dan moeten we hun tekens (tekens uit taal, videogames, populaire jongerencultuur) op het podium gebruiken.

Om jullie een indruk te geven van mijn werkwijze geef ik een aantal praktijkvoorbeelden:

Ik had de groep een bekende theateropdracht gegeven: het spelen van een conflict. Dat conflict ontardde in een ware slachtpartij. Het woord 'slachten' kwam meerdere malen in de scène voor, 'mensen moesten de strot afgesneden worden'. Ik zat daar met veel afgrijzen naar te kijken. Maar wat ik niet in de gaten had was, dat naast mij de mensen op de grond lagen van het lachen. Ik dacht iets verkeerd te doen of niet te snappen, want ik vond het helemaal niet komisch. Maar ik had dus duidelijk een totaal ander gevoel voor humor, of interpreteerde het heel anders dan de medespelers.

Ander voorbeeld: tijdens een repetitie met een paar Surinaamse jongeren begon een meisje van een jaar of 17 toneel te spelen op een manier die wij als regisseurs gauw 'overacting' vinden. Met heel veel misbaar en gebaren komt zij op en schreeuwt in de microfoon: "Wat heb ik nou gezegd joh!". Als regisseur met een achtergrond van Grotowski en Stanislavski denk ik dan: "Jongens bouw het nou eens op, werk naar een climax toe.". Maar ook nu weer vonden de andere spelers het ontzettend leuk. Dan kan ik als regisseur twee dingen doen: Ik kan denken: "ik ben de regisseur en ik wil rustig opbouwend en inlevend toneelspel zien zoals ik geleerd heb op de hogeschool voor de kunsten." Of ik ga proberen de spelers te ontmoeten en gehoor te geven aan hun ideeën.

Mijn derde illustratie komt uit een voorstelling die ik gemaakt heb over de relatie tussen Marokkaanse vaders en hun zonen. Ik begon door de spelers te laten improviseren. Ze speelden sketches na die ze kenden van Arabische zenders. Met veel gevoel voor dramatiek speelden ze een stervende vader. Het sterven duurde ongeveer zeven minuten en er kwam een verpleegster aan te pas die ook nog iets seksueels wilde. Ik wist niet wat ik hier mee moest want het was oubollig en niet leuk. Maar ik moest er wel iets mee. Die acts zijn niet in mijn toneelstuk gekomen. Maar ik heb ze het wel voor mij laten spelen. Het effect was dat de spelers het gevoel kregen in mijn groep thuis te horen en dat er naar hen geluisterd werd. Ik heb daarna wel een manier bedacht om deze speelstijl terug te laten komen in de voorstelling. Als ik niet naar de groep had gekeken en geluisterd, als ik niet naar hun humor en speelstijl had gevraagd, was de kans groot geweest dat zij de groep hadden verlaten.

Nog een ander voorbeeld komt uit het ontwikkelingstraject van de voorstelling 'De Pimp'. Tijdens het maakproces werd de groep spelers groter en groter. Ik kon niet iedereen een plek geven in de voorstelling en dus moesten er een paar mensen afvallen. Een jongen kreeg geen rol in het reeds uitgeschreven stuk. Echter, ondanks zijn geringe talenten was hij zeer gedreven. Hij was een ontzettende droogkloot en zo verzonnen we samen met een zeer levendige tegenspeler diverse clowneske intermezzi, waarin de betrokkenen zijn droogkloterigheid ten volle kon botvieren. Hij vertrok dus op de laagste trede in de groep. Dat bleef zo tot het optreden. Toen bleken die clownsacts zo goed te vallen dat het publiek krom lag van het lachen. Je zag bij die jongen een fysieke verandering optreden. Wanneer ik geen creatieve oplossing had bedacht om hem binnen zijn mogelijkheden een plek in de voorstelling te geven, was dit nooit gebeurd.

Ik heb ook wel eens voor een vervelende oplossing gekozen, waarop ik achteraf niet trots ben. Maar op het moment zelf zag ik geen andere manier. Ik werkte met een groep die zich ontzettend slecht kon concentreren. Ik had geleerd om voor de voorstelling met de spelers een cirkel te maken en een *pulse* de cirkel rond te laten gaan. Meestal lukte het niet om dat lang vol te houden en gingen mensen geintjes uithalen. Ik wist dat als de pulse wél rond zou gaan, men bereid was om er een fantastische show van te maken. Maar de sfeer werd steeds negatiever en de cirkel ging nooit rond. Mensen bleven kletsen en sms-en met het publiek. Dan moet je een besluit nemen. Ik ben er niet trots op, maar ik heb er twee uit de groep gezet. Ik dreigde dat als er niets zou veranderen, nog meer spelers de groep zouden moeten verlaten. En het heeft geholpen. Opeens zag ik weer concentratie en respect. De tournee ging door en de sfeer verbeterde.

Hans Lein studeerde in 1994 af aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht en is sindsdien werkzaam in het amateur- en semi-professionele theatercircuit. Hij heeft zowel toneelstukken geregisseerd als lessen gegeven aan/met diverse doelgroepen: scholen (van vmbo- tot hbo-scholen!), amateurtheatergroepen, semi-professionele theatergroepen of theaters. Hij richtte in 2002 zijn eigen theatergroep de Ontbranding op en is sinds 2003 regisseur bij het Rotterdams Wijktheater.

Els Dietvorst

(beeldend kunstenaar, Brussel)

Een film maken is misschien anders dan een theatervoorstelling maken. Wij maken op verschillende manieren film. Soms doen we dat zoals je dat juist zag. We smijten iedereen op een plein en zetten twee cameramannen daaromheen. Dat is de volledig wilde, anarchistische manier, die we veel gebruiken. Een andere manier is dat we georganiseerder naar een film toe gaan werken door mensen te vragen met ons samen te werken op een set en aan een scenario mee te schrijven. Iedereen krijgt een rol en we vragen professionele cameramensen om de film te draaien. Op het moment dat je professionaliteit inbrengt – en dat kan zijn door er technici bij te betrekken of professionele acteurs - wordt je relatie met je participanten ook ineens anders. Je moet op tijd zijn, want anders breng je de hele groep in gevaar.

Ik heb het zo regelmatig meegemaakt dat op het moment dat we er klaar voor waren de hoofdrolspeler niet kwam opdagen. Dan sta je daar met de hele ploeg te wachten en je hebt geen tijd meer om de zaak uit te stellen. Je moet dan plotseling een oplossing zoeken. Ik vind dat één persoon sowieso geen hele groep in gevaar mag brengen en ik vind dat iedereen gelijk behandeld moet worden. Ook een hoofdrolspeler moet er op tijd zijn. We zijn toen met vijf man naar zijn huis gereden en hebben aangebeld. Hij lag nog in zijn bed, want hij had zich verslapen. We hebben hem meegesleurd en alsnog gedwongen te spelen.

De tweede situatie die ik aan den lijve ondervonden heb is dat tijdens een filmopname de druk dikwijls zo groot is dat iemand gewoon door het lint gaat. Ik heb een aantal keer meegemaakt dat iemand zich totaal verliest en niet meer mee wil doen. We geven dan iedereen even tijd en rust. Er wordt een koffiepauze ingelast en we proberen te overleggen hoe we op de meest menselijk manier de situatie kunnen oplossen. Een optie is de betreffende scène op een ander moment over te doen.

Met betrekking tot de uitvoering heb ik weinig problemen. Als de film namelijk is "ingeblikt" kan ik deze gewoon projecteren.

Op een vraag van Peter van den Hurk of Els zich principieel niet verdiept in de omstandigheden en de dynamiek waarin zij haar film vertoont, aan mensen die wellicht gelijksoortige ervaringen hebben als de mensen waarmee ze de productie gedraaid heeft, antwoordt zij:

Mijn volgende stap zal zijn om bij vertoningen zoals deze van vandaag iemand van de participanten zijn of haar ervaringen zelf te laten vertellen in plaats van voor ze te spreken. Ik heb momenteel twee mensen in mijn groep die dat waarschijnlijk beter kunnen doen dan ikzelf.

Peter vraagt zich af of Els nu van beeldend kunstenaar cineast is geworden.

Els: ik werk nog steeds met beelden en blijf me dus beeldend kunstenaar noemen, of het eindresultaat nu een film is of niet. Ik voel me meer op mijn gemak met beelden dan met woorden. Daarin vind ik collectief samenwerken heel erg belangrijk. Deze manier van werken noemen ze in België sociaal-artistische projecten. Zelf vind ik 'symbolisch realisme' een veel mooiere benaming.

Els Dietvorst (1964) drukte zich aanvankelijk uit via sculptuur en installatiekunst. Maar met het richten van de focus op intermenselijke relaties en communicatie werden tekeningen en vooral video haar belangrijkste medium. Haar werken namen de vorm aan van jarenlange projecten waarin ze rechtstreeks met de sociale omgeving werkte. Samen met de bewoners van een specifieke wijk of omgeving ontwierp ze projecten waarvan ze het interactieve verloop mee volgde, beleefde en registreerde. Met Orla Barry richtte ze daartoe het collectief Firefly op. Het bekendste resultaat van hun werkwijze werd 'De Terugkeer van de Zwaluwen' (1999-2005), een project ontstaan in de Anneessenswijk in Brussel. De titel is symbolisch gekozen voor de vele migratiegolven die deze wijk gedurende jaren kent. Aan het project deden 22 bewoners mee. Fragmenten uit hun persoonlijke verhalen, dromen en verlangens dienden als basis voor het werkproces, dat resulteerde in het zwaluwenarchief, een waaier van publicaties en vooral films, kortfilms, procesfilms en docu-fictiefilms waarin de bewoners ook als performers in tal van door hen zelf ontworpen initiatieven participeren. Momenteel werkt Els Dietvorst met Firefly aan het artistieke luik van het symposium "Making sense in the city" dat van 17 tot 20 december door het CICI, Centre for Intercultural Communication and Interaction, in Gent wordt georganiseerd.

John Wooter

(dans, projectcoördinator bij Kunst Onder Andere, Rotterdam)

Ik ben ooit uitgenodigd om te komen eten bij de toenmalige directeur van de Rotterdamse Kunst Stichting, Robert de Haas. Op een goed moment stond hij op om de tafel af te ruimen. Dat moment is mij bijgebleven omdat in mijn cultuur dat iets is voor jongere mensen om te doen en niet voor een oudere man die ook nog eens directeur is. Ik vond dat een heel mooi moment en dat heb ik gezegd.

Robert stelde mij voor om een project te doen met het Scapino Ballet en breakdancers. Ik kreeg de opdracht om een groep breakdancers te formeren. Ik ging op zoek naar dansers die niet alleen kwalitatief goed waren maar ook het verschil tussen de straat aan de ene kant en de hoge kunst aan de andere kant zodanig konden overbruggen dat we in het maakproces geen problemen zouden krijgen.

Ik heb de dansers uit alle hoeken en gaten van de stad gehaald, een van de dansers runde bijvoorbeeld een coffeeshop. De jongens vonden het te gek om samen te werken met Scapino. De voorstelling 'Twoools' was een succes en speelde ook in het buitenland. Enkele dansers uit deze groep werken nu bij de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam, een ander werkt tegenwoordig bij een MBO. Ze zijn goed terecht gekomen.

John licht de verschillende casussen toe die hij heeft voorbereid.

Tijdens het maken van een muziek- en dansproductie met jongeren botsten de verwachtingen van de deelnemers (rappers, zangers en dansers) met de realiteit. De vele groepsrepetities riepen irritatie op. Een goede zangeres wilde stoppen, zij vond het niet meer interessant. Het was te veel werk voor haar en zij vond de mensen waarmee ze moest zingen niet goed genoeg. Ik vroeg haar de zaak nog even aan te kijken en om positief te blijven denken. Ze is toch gestopt en ik heb haar laten gaan, het kostte te veel tijd om steeds met haar te praten. Ze was wel een goede zangeres maar ze kon niet samenwerken. En als kunstenaar moet je altijd samenwerken anders gebeurt er niks.

Het positieve van haar vertrek was dat de anderen gewoon weer verder konden met het programma. Later meldde een rapgroep zich aan en die waren heel goed. Die kon ik gewoon niet laten gaan. Ze hadden één probleem. Ze wilden absoluut meedoen dat was het punt niet maar ze hadden een zangeres en je raadt het al... het was die dame. Ik heb toen weer met haar gesproken, ze is terug gekomen en was helemaal in haar element. Zij heeft haar verontschuldiging aangeboden voor haar eerdere houding.

Tijdens de repetities bleven er irritaties van mensen met een hoger niveau over het feit dat ze steeds aanwezig waren bij repetities van mensen die meer tijd nodig hadden. Uiteindelijk heeft het inlassen van deelrepetities dit gedeeltelijk opgelost.

Een ander probleem was dat een aantal 'amateurs' betaald wilde worden. Ze wezen hierbij op een paar professionele bandleiden die deelnamen aan het project en hiervoor betaald kregen. Het kostte heel veel tijd om uit te leggen dat profs wel betaald kregen en zij niet. Ik had vooraf wel verteld dat dit de situatie zou zijn. De deelnemers die een carrière in de muziek en dans beoogden kregen professionele begeleiding en speelminuten op een professioneel podium, dat was de beloning voor hun inzet.

Een casus tijdens de Summerscool van Roots & Routes:

Een uur voor de première van de voorstelling n.a.v. de Summerscool wordt een danseres gebeld door haar vader. Ze mag niet meedoen. Hiermee wil hij haar straffen voor een conflict dat ze hebben. Ze legt zich hier bij neer en neemt afscheid van de groep na deze ingelicht te hebben.

Ik ben haar achterna gelopen en heb gevraagd of ik iets kon betekenen. De enige reële optie was voor haar dat ik haar moeder zou bellen. Dat heb ik gedaan, het bleek dat zij wel op de hoogte was en zat dus min of meer in het complot. Zij zegde toe met haar man te gaan praten. De vader heeft mij toen teruggebeld en we hebben een half uur gesproken. Ik heb hem als vader tot vader uitgelegd dat hij zijn dochter ook anders kon aanpakken. Ik heb de wens uitgesproken dat hij zijn dochter alsnog zou toestaan om mee te doen en aangegeven dat ik hem erg graag wilde ontmoeten. De danseres heeft opgetreden en na afloop bleek dat de vader met zijn vrouw de voorstelling had bijgewoond. Uiteindelijk heeft de vader mij zelfs gevraagd te adviseren over een mogelijke dansopleiding voor zijn dochter. Het meisje is helaas niet toegelaten tot de MBO-dansopleiding omdat ze niet de goede vooropleiding had.

John Wooter (1964) realiseerde als choreograaf/ theatermaker tal van professionele- en amateurproducties, zoals de door hem geschreven musical *Faya* (1995). Als choreograaf werkte hij o.a. bij de jongerentheatergroepen *Rotterdams Lef* en *Young Stage*. Op dit moment is hij werkzaam als projectcoördinator bij *Kunst Onder Andere* (Wijkinitiatieven van de SKVR) en als docent jazz bij *Noes Fiolet* en *Fafa international*. Hij is bestuurslid van *DaCi* (*dancing child international*) en adviseert in verschillende commissies over dans en jongerencultuur.

Carlo Balemans

(muziek, Original Winds, conservatorium, Rotterdam)

Na een introductie geeft Carlo aan dat hij in zijn hoedanigheid als klassiek dirigent wil spreken.

Mijn werkveld is de blaasmuziek en dat is in Nederland een buitengewoon populaire tak van sport. De harmonie- en fanfarewereld is een amateurwereld die uiteindelijk op een professioneel niveau uitvoert. De amateurblaasorkesten in Nederland hebben vaak een speelniveau, dat zich kan meten met een gemiddeld professioneel orkest. Vaak zijn ze artistiek, zeker in de blaasmuziek, interessanter dan orkesten in het professionele circuit, om de simpele reden dat ons professionele circuit uit militaire orkesten bestaat. Die spelen heel erg mooi maar niet zo heel erg creatief, dus daar hoeven we de vondsten niet van te verwachten.

Ter verduidelijking van de blaasmuziek. De harmonie die bij u door de straat loopt als Sinterklaas binnenkomt is inderdaad een harmonie. De rest van het jaar loopt een harmonie over het algemeen niet door straten, maar zitten wij keurig netjes op het toneel en doen we vreselijk ons best om goede en interessante muziek te spelen op een goed niveau. Daar is een eigen publiek voor en dat heeft als voordeel dat we automatisch mensen bereiken die normaal nooit naar een schouwburg of een concertzaal zouden gaan. Het nadeel daarvan is dat ze ook nooit naar een schouwburg of een concertzaal gaan. Ze hebben dus niet echt een heel breed referentiekader.

De blaasmuziek speelt zich vaak af in dorpen. Toen ik gevraagd werd om aan het lectoraat community arts mee te gaan werken, dacht ik: "community arts? Wat is dat?". En eerlijk gezegd ben ik daar nog steeds niet helemaal uit en wist niet of ik wel iets te vertellen had in dit kader. Maar toen Peter en Bart (Bart Gruson, assistent-lector, red.) een beetje begonnen te praten, dacht ik: "Dat doe ik eigenlijk al 20 jaar".

Wat is nu zo'n blaasorkest?

Dat is een orkest uit een gemeenschap dat bestaat uit mensen die graag een blaasinstrument spelen. Ik heb mensen in mijn orkest zitten van 8 maar ook mensen van 83 jaar oud. Zij komen op hetzelfde moment naar de repetitie en hebben een beste avond met elkaar door zo goed mogelijk muziek te maken. Ik heb ook alle sociale lagen van de bevolking in het orkest. De caissière van de Albert Hein zit naast de huisarts muziek te maken in hetzelfde orkest. Aan mij de taak om al die mensen een interessante avond te bieden, want hun belevingswereld is niet altijd dezelfde. In die vorm is het, denk ik, een hele mooie manier van community arts. We bereiken een publiek dat normaal nooit naar iets cultureels zou gaan. Ik heb ook mensen in mijn orkest zitten die nooit naar een concert of schouwburg gaan, maar het fantastisch vinden om trompet te spelen. Die zitten gewoon in het orkest en laten zich buitengewoon vermaken die avond en vinden het prachtig. Dan gaan ze weer naar huis en dat was het dan. Ze zijn allemaal buitengewoon gedreven om een heel hoog niveau te halen. Een makerstraject is dus totaal niet aan de orde. Wij zijn klassieke musici en bepalen gewoon wat er op het programma gaat komen en dat komt op de lessenaar. We zien die noten langskomen en we gaan dat instuderen. Eigenlijk een heel simpel verhaal.

Om het toch een beetje spannend te maken heb ik een werksituatie opgezocht die zich afspeelt in het hele mooie dorpje Hattem. Als je naar buiten kijkt is dat iets anders dan Rotterdam. Het ligt op de Veluwe tegen Zwolle aan. Voor de vakantie kan ik het u van harte aanbevelen. Hattem is ook heel erg christelijk en dat was nog al een shock voor me, omdat ik zelf uit het Brabantse, katholieke Breda kom en totaal niet kerkelijk of religieus of wat dan ook ben. Zo sta ik ondertussen al 12 jaar dirigent te zijn bij een orkest dat elke repetitie en concert begint met een gebed. Dat is daar heel normaal. Toen ik daar de eerste repetitie kwam dacht ik eerlijk gezegd: wat gebeurt hier? Ja, ik was dat niet gewend. We begonnen in Breda de repetitie met een pilsje en in de pauze namen we het tweede. Dat was toch een iets andere invalshoek.

De situatie waar ik nu op in wil zoomen is dat het orkest een aantal jaar geleden 100 jaar bestond en de gemeente Hattem 700 jaar. Ik kreeg de opdracht van het orkest en de gemeente om ter ere van die twee jubilea een compositie te maken. Voor de christelijke gemeenschap in Hattem, wel te verstaan, oftewel voor heel Hattem. Hattem heeft ook tien - allemaal christelijke - zangkoren en die moesten ook allemaal meedoen, evenals de fanfare. Het was een ongelofelijke situatie, want die koren zijn allemaal gemiddeld rond 40 man groot. Een allemachtige hoeveelheid mensen waar ik een compositie voor moest maken. Ik wilde iets niet al te traditioneels. Psalmen en gezangen, dat doen ze echt heel erg mooi, maar zodra het wat moderner wordt, zeker bij de koren, zijn ze heel erg terughoudend. Het orkest is ondertussen redelijk goed opgevoed en al wel wat gewend. Maar bij de koren kom ik op de propfen met mijn gecomponeerde noten die wat minder terughoudend zijn en op de eerste de beste repetitie moeten de mensen gaan staan schreeuwen en krijsen

voor spreekkoren die ik erbij bedacht heb. Echt extrovert zijn ze niet in Hattem, dus ze hadden zo iets van: "wat moeten we hier nu mee aan?"

Er waren mensen die zeiden: "beste Carlo, ik besteed mijn vrije tijd aan mooi leren zingen en het eerste wat jij doet is mij vragen om te gaan gillen. Dat ga ik dus niet doen". Dat was een mededeling die op zich al heel bijzonder was, want als die mensen daar op zo'n manier met een mededeling komen zit het ze vrij hoog. Anders zeggen ze namelijk niks. Dus ik kan er serieus van uitgaan dat er een probleem bestond. Daar moest ik mee omgaan. En hoe doe je dat, want klassiek geschoolde musici zeggen: "we hebben bladmuziek en dat gaan we uitvoeren". We vragen ons nooit zo zeer af waarom we dat uitvoeren. We voeren dat gewoon uit, want het staat er gewoon en dat doen we heel erg goed. Dat is hetzelfde verhaal als de klassieke danser die danst. En als je vraagt waarom dans je dat zo, ja weet hij veel; hij moet dat gewoon zo doen en dat doet hij dan ook. Zo is een klassieke muzikant ook. Hij gaat gewoon spelen omdat het er staat.

In mijn onschuld heb ik misschien gedacht: dat spreekkoor staat toch op papier? Is het dan abnormaal dat je er om gaat vragen? Als ik als dirigent botweg zeg: "ja dames en heren, het is goed met u. Het staat er toch? Dus u doet het maar!", dan komt het nooit meer goed, omdat het de acceptatienorm overtreedt. Ik moest het dus op een andere manier zien te brengen zonder die gevoelsmatige acceptatienorm te doorkruisen. Dus ik moest zien uit te leggen waarom ik dat spreekkoor had gecomponeerd. Waarom wil ik nu dat er een spreekkoor is en niet een mooie drieklank gevolgd door nog een mooiere drieklank. Als ik dat goed doe en vooral met hart en ziel - en dat is als componist weer een heel stuk gemakkelijker, want het is jouw ziel en zaligheid - dan trek je mensen over de streep. Dus op de eerste repetitie is dat aardig gelukt. Dacht ik.

Het maken is dus een beetje een vreemd traject in de klassieke muziek, want je maakt niet zo veel omdat het er al is. Het is veel meer een repetitietraject. In dit jubileumproject kwamen we op een bepaald moment, dat koren en orkest bij elkaar gebracht moesten worden. Maar die tien koren staan dus niet onder mijn leiding. Ik was er wel een paar keer geweest om te horen of het wel allemaal de goede kant op ging. Dan kom je tot de ontdekking dat dat zo is en geef je jezelf toch een beetje over aan de dirigenten van dat koor. Op de eerste gezamenlijke repetitie, vlak voor de uitvoering, zag ik al die mensen bij elkaar en ging ik er vanuit dat het allemaal wel goed zou komen. Maar dat bleek niet zo te zijn. Niet zo zeer omdat ze het niet konden, maar omdat er een enorme schroom was bij die mensen - zoiets van: "oh mijn hemel, nou zien andere mensen ook dat ik moet gaan schreeuwen en krijsen". Daardoor lukte er niets. En we zaten één week voor de uitvoering. Er was dus wel sprake van enige stress. Want als één deel niet loopt is dat tot daar aan toe, maar vier delen, dat wordt redelijk desastreus.

Wat te doen? Het negatieve scenario was: stoppen. Een hele simpele oplossing, die ik altijd nog kon toepassen. Het positieve scenario was dat ik gewoon voor die koren zou gaan staan en zou zeggen, dat als ze er geen zin in hadden of echt niet durfden, dat ze dan vooral niet mee moesten doen. Voor dat laatste heb ik gekozen. Er bleven er zo'n honderd (van de vierhonderd) over, dus zijn er veel afgevallen. Die honderd zijn er wel helemaal voor gegaan en we hebben in één repetitie het hele stuk toch overeind kunnen trekken. Dan blijkt dat de energie die dan in zo'n koor losbarst er voor zorgt dat alles gaat lopen. Dus het concert kon doorgaan.

De uitvoering was door dit alles behoorlijk heftig voor de mensen die meededen. Maar als dirigent vervul je ook nog een rol tijdens het concert. Dan weet je zelf ook heel erg goed, dat het gewoon niet allemaal echt super zit. Het is er wel allemaal, potentieel, maar je moet wel erg veel mazzel hebben op één avond om het allemaal achter elkaar goed te zetten. Dus de mentale druk was erg groot. Iedereen heeft er voor betaald, de zaal zit vol genodigden. Hoe ga je daar zelf mee om? Negatief zou zijn om jezelf te laten beïnvloeden bij het eerste ding dat fout gaat. Als je gaat balen word je zelf de negatieve factor. De positieve benadering is: gewoon maar los te gaan en het te doen. Je zult wel moeten. Al sterf je het af van binnen, naar buiten toe hou je toch de rust. Dat is de enige manier en dan ben je verbaasd wat er allemaal wél goed gaat. Iedereen heeft er zin in en staat met een glimlach te spelen of te zingen. Zonder dat het perfect is, is het toch de moeite waard.

Peter vraagt hoe de orkestleden met elkaar omgaan.

CARLO:

De orkesten zoals in Hattem zijn hechte groepen, die ook na het spelen met elkaar dingen doen. Het is een dorp en een hele hechte gemeenschap.

Iemand uit de zaal vraagt of hij niet van te voren had kunnen vragen wie er wel of niet in iets experimenteler geïnteresseerd was.

CARLO:

Natuurlijk had ik dat kunnen bedenken, maar het is niet mijn taak om vast te stellen wie meedoet of wie niet. Het zijn autonome zangverenigingen.

Carlo Balemans (1963) studeerde Harmonie/Fanfaredirectie en Orkestdirectie aan het Rotterdams Conservatorium, waar hij inmiddels zelf doceert. Sinds 1984 is hij als dirigent actief in de blaasmuziek, zowel bij amateur-orkesten als bij professionele ensembles. Als componist kreeg hij een eervolle vermelding bij een compositiewedstrijd in Corsiano (Italië). De laatste 10 jaar is componeren voor theater voor hem een steeds belangrijkere activiteit geworden. Met zijn ensembles Original Winds en NOW probeert hij bruggen te slaan tussen de klassieke muziek en andere kunstdisciplines.

Jeanne van Heeswijk

(beeldend kunstenaar, Rotterdam)

Een community artist en een kunstenaar die met de community werkt zijn niet persé met hetzelfde bezig. We moeten zorgvuldig zijn in hoe we die begrippen gebruiken. Met name binnen de beeldende kunst wordt er behoorlijk veel onderscheid gemaakt tussen kunst met gemeenschappen en community art. Het tweede zou eerder een vorm van sociaal werk zijn dan een vorm van kunst. Dat is iets wat je toch telkens weer hoort als je met communities werkt. Mensen bij elkaar brengen, samen iets doen, samen muziek maken, koffie drinken, kleien met Marokkanen zijn dingen die als prima en goed voor de maatschappij worden verondersteld. Maar heeft het wel iets met kunst te maken? Als ik een lezing of een presentatie houd dan kan ik er de klok op gelijk zetten dat de vraag komt: 'Is dit wel kunst?' Tegenwoordig probeer ik daarop te anticiperen door de antwoorden voor te bereiden en er in de presentatie al iets over te zeggen.

Ten eerste zeg ik altijd dat ik een idealist ben.

Ik geloof dat in onze tijd steeds meer mensen zich werkelijk geen beeld meer kunnen vormen van de samenleving waarin ze zich bevinden.

Dat ze zich totaal niet meer herkennen in de beelden die ze voorgelegd krijgen. Ik vind het van uitermate groot belang, dat er meer inclusieve portretten komen van onze samenleving en van de wereld waarin we ons bevinden. Daar mag je mij dag en nacht voor bellen. Als mensen dan zeggen dat dat politiek is, zeg ik altijd dat het maar gezien moet worden als het schilderen van een klassiek portret. Ik maak portretten van onze hedendaagse samenleving. Dat zijn drie-dimensionale projecten in de ruimte en in de tijd. Dat zijn vooral projecten die inclusief tot stand komen. Waar mensen samen aan werken. Het is een groepsportret van vandaag de dag, maar ook één waar men zichzelf in herkent.

Nu wil ik graag een geval voorleggen waarvan ik vind dat die heel veel met community arts te maken heeft. Ik wil jullie een diapresentatie laten zien van Face Your World, Stedelijk Lab Slotervaart, een project in de gemeente Amsterdam dat genomineerd is voor de burgerparticipatieprijs van VROM.

Tijdens de vertoonde beelden geeft Jeanne commentaar:

Ik denk dat het heel belangrijk is jezelf ter discussie te stellen, want tussen ongeloof en naïef optimisme hangt helaas pure achterlijkheid. Ik zal een aantal voorbeelden geven uit dit project over ongeloof, naïef optimisme en over de pure achterlijkheid van sommige reacties. Zo was er aan alle kanten het ongeloof dat dit project slechts een standaard inspraakproces zo worden. Ongeloof van de gemeente Amsterdam, dat je werkelijk met jongeren en buurtbewoners een ontwerp kan maken. 'Natuurlijk kun je ze inspraak geven, natuurlijk kun je koffie drinken en vragen wat ze vinden. Maar om ze werkelijk een ontwerp te laten maken: no way!'

Ongeloof van de leerlingen van de vmbo-scholen: 'Ja we mogen dan wel zes maanden één keer in de week vier uur komen om een ontwerp te maken, maar dat gaan ze toch niet echt maken.'

Ongeloof van de bewoners: 'Ja hallo, nou hebben we al die officiële ontwerpers over de vloer gehad en nou krijgen we ook nog een zoi kinderen die aan het ontwerpen moeten'.

Ongeloof uiteindelijk ook van onszelf. Wel heel veel optimisme in de trant van: dit gaan we met elkaar doen, maar ongeloof of we het wel gaan halen. Dit naïeve optimisme is wel vaak de drive achter zowel de mensen met wie ik werk als de mensen die je in het proces betreft. Zonder dat naïeve optimisme kom je niet zo gek veel verder. Want als je heel cynisch begint, dan houd je na de tweede vraag al op. Naïef optimisme kan je ook in heel interessante problemen brengen.

Nog iets over ongeloof. Dit gaat zo ver dat het ons niet gelukt was om een aantal van de leerlingen in die periode, na zes maanden met ze hard gewerkt te hebben, te overtuigen dat hun ontwerp uiteindelijk ook gemaakt zou worden. Tot op het laatste moment. Toen we de slotpresentatie hadden kwam Achmed een uur te laat, maar toen hij zijn ontwerp zag hangen had hij zoiets van: 'shit, het gaat echt gebeuren!' Hij pakte zijn gsm en ging zijn vader bellen. De hele familie werd opgetrommeld om allemaal te komen. En hij stond daar en gaf aan door te willen leren om architect te worden. Geweldig, maar wel een vorm van naïef optimisme, want mee doen aan zo'n project garandeert helaas geen toegang tot de TU Delft. Wat wel interessant was, was dat je met hem die slag gemaakt hebt, en dat hij nu inziet dat hij wel deelnemen aan het ontwikkelen van zijn eigen leefomgeving.

Naïef optimisme van mijn kant was ook dat als je zo'n proces in gaat -met name met jongeren - dat je zo ongelofelijk blij bent als er een keer iets goeds gebeurt, dat je daarmee eigenlijk net zo negatief over het proces bent als heel veel andere mensen. Mohammed had bijvoorbeeld zijn huiswerk fantastisch gemaakt. Dus ik: 'fantastisch jongens: moet je eens kijken wat Mohammed gemaakt heeft! Het ziet er prachtig uit.' Daar zijn we Mohammed helemaal mee kwijt geraakt, want die jongen voelde zich toen zo ongelofelijk niet cool dat hij zich zes weken niet in de klas durfde te vertonen. Daarvan kun je achteraf zeggen dat het educatief niet zo'n slimme move was. Anderzijds was het veel kwalijker dat ik zelf ook leed aan een vorm van ongelof, omdat ik mijn verraste blijheid toonde toen ze iets goed deden, dus ook ik had niet echt vertrouwen. Dat is een houding die je in dat soort processen regelmatig overkomt. Dit noem ik dan een vorm van achterlijk gedrag dat ik bij mezelf constateer maar ook bij andere partijen met wie ik dan aan het werk ben.

Voor dit soort projecten is het erg belangrijk dat je met elkaar aan het werk gaat op basis van wederzijds vertrouwen. Niet dat je elkaar aardig hoeft te vinden, maar dat je kunt vertrouwen op elkaars kwaliteiten. Het delen van kennis en kwaliteiten vereist een wederzijds leerproces. Als maker zit ik ook in een proces en ik kan dus heel veel leren van anderen: van hun belevingswereld en van hoe zij mij zien. Een voorbeeld hiervan is dat het heel moeilijk was om Marokkaanse en Turkse vrouwen naar openbare sessies te krijgen. Vaak komen zij alleen als een besloten vrouwenbijeenkomst wordt belegd. De gemeente Amsterdam staat echter op alleen openbare bijeenkomsten. Daar hebben we het met de leerlingen over gehad. Eén van de leerlingen vroeg waarom er zo moeilijk over gedaan werd. Zij beargumenteerde: "Het is heel simpel: vrouwen en kinderen zijn een gebruikersgroep voor het park en we mogen die toch bij elkaar roepen voor advies?" Vervolgens hebben we een aantal gebruikersgroepen bijeenkomsten georganiseerd, waaronder ook een voor moeders en kinderen. Deze werd heel druk bezocht. De volgende dag kregen wij een klacht, omdat er gezegd zou zijn dat mannen niet welkom waren, wat dus niet het geval was, maar zij behoorden niet tot de doelgroep. Dus weer enerzijds het optimisme en anderzijds die achterlijke reactie. De leerlingen hebben we toen zelf de gemeente te woord laten staan over deze klacht en dat hebben ze met verve gedaan. Daar heb ik van geleerd niet altijd politieke strategieën te bedenken, maar de oplossing dichter bij huis te zoeken.

Tot slot:

De kunsthistoricus Alois Riegl heeft naar aanleiding van 'De Nachtwacht' van Rembrandt over de kracht van de Nederlands portretkunst gezegd dat het zo knap was dat iedereen op dat portret voldoende licht heeft gekregen om zichtbaar te worden. Vanuit deze traditie in beeldende kunst zie ik het als een taak portretten te maken waarop mensen zo in het licht komen te staan dat ze zichtbaar worden.

Jeanne van Heeswijk (Schijndel 1965) is beeldend kunstenaar. Haar werk heeft betrekking op het maken van kunst en het deelnemen aan de brede discussie over kunst. Volgens haar kan kunst ruimte bieden aan anderen en hiervoor wil zij de mogelijkheden creëren op basis van de gedachte dat de kunst haar eigen grenzen moet overschrijden. De projecten van Jeanne van Heeswijk kenmerken zich door sociale betrokkenheid. Het doel is het scheppen van nieuwe publieke (ontmoetings-)ruimtes of het daartoe vervormen van bestaande ruimten en het stimuleren en ontwikkelen van culturele productie en het scheppen van nieuwe publieke (ontmoetings-)ruimtes of het daartoe vervormen van bestaande ruimten. Vaak werkt ze daarbij intensief samen met kunstenaars, vormgevers, architecten, software ontwikkelaars, overheden en buurtbewoners. www.jeanneworks.net

Stefan van Hees

(theater, Rotterdams Wijktheater, Circus Arts Rotterdam)

Ik ben, geloof ik, de enige die zich aan de opdracht heeft gehouden. Ik ben dus het braafste jongetje van de klas. En daarbij komt dat één van de anecdotes die ik wilde gaan vertellen ook al in de film zat die we net hebben gezien, dus ik heb niet zo veel meer.

De anecdote betref de allereerste RWT- jongerenvoorstelling waaraan Stefan na zijn theateropleiding meewerkte: Fawaka uit 1997. Op de school in Eindhoven had hij geleerd dat je voor repetities altijd je jas en schoenen uittrok. De Rotterdamse multiculturele realiteit bleek wat weerbarstiger: de Fawaka jongeren bleven met jassen en mutsen op langs de kant zitten.

Ik ben in 1997 direct na mijn opleiding bij het Rotterdams Wijktheater (RWT) gaan werken. Dan heb je het idee dat je heel wat bent en dan kun je dus aan een jongerenproductie beginnen in de Rotterdamse wijk Feijenoord. Dan kom je daar dus en dan sta je daar met je rugzak vol met informatie. Dan blijkt toch dat die rugzak redelijk leeg is op bepaalde punten. Die rugzak probeer ik nu nog steeds te vullen. Na tien jaar zit ie redelijk vol maar elke dag leer ik weer bij.

Veel dingen leer je in de praktijk maar het zou toch handig zijn als dat ook binnen een opleiding kan. Wat ik graag wil vertellen is dat het werk waanzinnig leuk is om te doen. Heel vaak denken mensen dat je vanuit de ellende de wijken in gaat, omdat je ergens anders geen werk kunt vinden. De tien jaar dat ik nu bij het RWT werk zijn simpelweg enorm tof geweest om te doen. Verrijkend, inspirerend en vooral heel erg vernieuwend. Ik heb altijd gezegd voorstellingen te willen maken waar mijn ouders naar toe gaan en kunnen snappen wat er gebeurt. En zij komen nog steeds.

Vorbereiden

Toen ik in 1997 bij het Wijktheater begon, bestond er geen verschil tussen de soorten voorstellingen: alles wat we deden was voor dezelfde doelgroep, d.w.z. voor mensen die niet gewend waren naar het theater te gaan. Binnen die voorstellingen zaten bijvoorbeeld jongeren en als er dan jongeren in de zaal zaten, herkenden die zich in de spelers. Toen hebben we besloten om eens een keer een voorstelling specifiek voor en met jongeren te maken en daarbij dezelfde principes te hanteren als bij onze andere voorstellingen. Om helemaal precies te zijn moet ik erbij vermelden dat ik eigenlijk als theatertechnicus bij het RWT ben binnengekomen, omdat ze toevallig subsidie hadden ontvangen voor technische ondersteuning. Naast techniek kreeg ik als tweede opdracht om een jongerenvoorstelling te maken. We kozen hiervoor de jongeren uit de wijk Feijenoord, omdat daar al eerder een voorstelling gemaakt was en we vermoedden dat er een goede bodem zou zijn voor een jongerenvoorstelling. Dan hang je een flyer op en je vraagt hier en daar eens wat. Je stelt een datum vast voor de eerste repetitie en dan komt er zeggen en schrijven één jongen (een half uur te laat) opdagen.

Ik begroette hem uitermate enthousiast, propte hem vol met koffie, koeken en cola. Op dat moment kun je denken: 'laten we de zaak maar aflasten, want dit wordt toch helemaal niks.' Maar dat hebben we niet gedaan. We zijn lekker aan de slag gegaan en we hebben hem van alles gevraagd. We hebben hem ook gevraagd hoe het nou volgens hem kwam dat hij de enige aanwezige was. Hij kwam met allerlei dingen aan en we vroegen: 'hoe zou jij dat nou doen als je zo iets moest organiseren?' Hij zei volgende week wel een vriend mee te nemen. De week daarop zaten er dus twee. Het principe bleek: "zwaan kleef aan". Na drie weken was de groep groot genoeg om van start te kunnen gaan.

En dan loop je tegen allerlei dingen aan waar je op de academie nooit mee om hebt leren gaan. Ze willen hun jas niet uitdoen of hun petje afzetten. Ze willen eigenlijk dat toneel helemaal niet op, maar veel liever tafelfoetballen of darten. We zijn met dat uitgangspunt vertrokken en zijn altijd goed blijven opletten wat er gebeurt binnen zo'n buurthuis. Zo hebben we die voorstelling gemaakt. Het was fantastisch om te ervaren dat het materiaal in een soort stortvloed over je heen komt en dat je kunt kiezen uit voorbeelden die theatraal interessant zijn. Als je een improvisatie-opdracht gaf op het podium, dan gebeurden er aan de zijkant de meest interessante dingen. Je moet dus eigenlijk altijd met zijn tweeën op zo'n groep zitten. De één is bezig met repeteren en de ander houdt de groep in de gaten om te zien wat er los komt in de marge.

We werkten met een gemengde groep van Surinaamse, Antilliaanse en Nederlandse jongeren. Op een avond bracht een speelster die al langer in de groep zat, een vriendje mee die homo bleek te zijn. Dat veroorzaakte een ongelooflijke clash binnen de groep tussen de Antilliaanse en Surinaamse jongens. Wat er in het echt

toen gebeurde is de hoofdlijn in de voorstelling geworden. Dat had ik nooit achter mijn schrijftafel kunnen bedenken.

Theatermaken

Je wilt dat de dingen die je vertelt goed bij je publiek overkomen. Het publiek wil ik het mooiste voorzetten, net zoals elke andere kunstenaar. Maar wij houden bij het Wijktheater nooit audities. Als we een groep hebben, dan maken we met die groep een voorstelling. Dat maakt soms dat je met mensen zit die niet beschikken over bepaalde vaardigheden die je eigenlijk toch wel graag zou zien. Het is dan een enorme uitdaging om te zoeken naar een vorm waarin ik die mensen toch helemaal tot hun recht kan laten komen. Dat levert dan ook weer vaak nieuwe dingen op, die je zelf anders nooit had bedacht. In dit geval betrof het een Marokkaanse jongen die de rol van vader moest spelen. Hij bleek erg klein in mimiek en kwam niet over bij het publiek. Hij wilde wel erg graag mee doen en was één van de weinige jongens die het doorzettingsvermogen had om bij de groep te blijven. Zo'n jongen wil je er koste wat het kost bijhouden. Toen hebben we ervoor gekozen hem live te filmen en hem met behulp van video op een groot scherm te projecteren. Video is een fijn medium wat dat betreft, want als je het er eenmaal op hebt staan dan heb je het ook met dezelfde kwaliteit voor iedere voorstelling. Met spelers die moeten reproduceren heb je toch dat ze het de ene keer beter doen dan de andere keer. Op die manier zoeken we altijd een oplossing voor het probleem dat zich aandient.

Voorstellingen spelen

Het Rotterdams Wijktheater maakt voorstellingen die gemiddeld dertig keer gespeeld worden. Dat heeft nogal wat consequenties. Op het moment dat de voorstelling gaat spelen moet je er voor zorgen dat de groep stabiel is en dat mensen op tijd komen. Daar doe je heel erg je best voor. Zo zouden we met de Fawaka-groep een voorstelling in Nighttown spelen en één van de spelers belt mij een uur voor de voorstelling op en zegt me dat hij nog in Brussel zit, op een schoolreisje. Hij zei: 'Maak je niet druk. Ik ben er zo'. Maar de HSL was er nog niet en dan weet je dat hij dat nooit gaat redden.

De negatieve oplossing zou zijn om de voorstelling af te lasten en de bezoekers naar huis te sturen. Veel positiever is het om altijd te proberen voorstellingen door te laten gaan, want als er mensen in het publiek zitten die voor het eerst naar een toneelvoorstelling komen kijken en dan worden weggestuurd, dan ben je ze waarschijnlijk voor altijd kwijt. In dit geval hebben we de groep medeverantwoordelijk gemaakt. Toevallig was het geen enorm dragende rol en zijn we er snel in geslaagd om de opmerkingen van dat personage die voor de voortgang van het verhaal of de helderheid noodzakelijk waren, onder de andere spelers te verdelen.

Dat is erg goed verlopen. Als maker zit je dan heel erg in de stress, maar de jongeren hadden zo iets van: 'nou, dan doen wij toch dat stukje van hem.' Zij hadden nergens last van en hebben het probleem professioneel opgelost.

Uit de zaal komt de vraag hoe je pas afgestudeerde theatermakers bij het Wijktheater kunt krijgen

STEFAN:

De meeste mensen die van de academie afkomen willen bij aansprekende gezelschappen spelen. Ze accepteren dan een rolletje waarin ze alleen een brief opbrengen, maar kunnen dan wel in de kroeg zeggen dat ze bij Toneelgroep Amsterdam spelen. En zo lang ze dat interessanter vinden, komen ze niet bij het Wijktheater.

Stefan van Hees (1969) begon zijn werkzame leven aanvankelijk in de techniek (L.T.S. Motorvoertuigentechniek, M.T.S. Werktuigbouwkunde). Hij werkte voor de firma Swinschip in de Rotterdamse haven als scheepsdieselmonteur. In 1997 voltooide hij een studie aan de Hogeschool Eindhoven, met als specialisatie Regie. Sinds 1997 werkt hij bij het Rotterdams Wijktheater als theatermaker. Hier maakte hij o.a. voorstellingen voor en door jongeren en de locatie voorstelling "Verhalen uit de Droogdok" over het tuindorp Heijplaat en de R.D.M.. Op dit moment toert hij met "De Rotterdamse Senioren Revue" langs de bejaardenhuizen in de Rotterdamse wijken. Sinds 2006 werkt hij als theaterdocent bij de opleiding Circus Arts van Codarts.

Mia Grijp

(theater, Sering, Antwerpen)

In 1995 heb ik een voorstelling gemaakt met een groep van vijftig Antwerpenaren die bestond uit verschillende etnische groepen. Thuislozen, slachtoffers van de vrouwenhandel, vierde wereld gezinnen¹, etcetera. Het was de bedoeling om doelgroepoverschrijdend te werken. We hebben in Vlaanderen een zeer stevig sociaal vangnet, maar als je in een doelgroep zoals armen terecht komt waar armen het woord nemen, dan nemen alleen armen het woord. Er is niemand anders waar ze dat woord mee kunnen delen. Ik dacht: 'we moeten ze gewoon samen brengen en al die probleemgroepen samen wat laten creëren. We gaan problemen opheffen in plaats van bevestigen.'

We kregen daarna een gebouw van de stad, omdat de gemeente na onze eerste voorstelling vond dat het heel goed werkte. Ze stuurden ons naar Borgerhout, toen *de* moeilijke plek in Antwerpen. De ploeg van vijftig waarmee we waren begonnen wilde verder gaan. We zaten in een oude garage waar geen enkele leiding of geen enkel toilet deugde. Nu tien jaar later zijn we nog aan het renoveren. We hebben ondertussen wel een theaterzaal en er komen op dit ogenblik wekelijks honderdtwintig mensen bij ons repeteren. Daarnaast werken we ook in gevangenissen en doen we projecten met mentaal gehandicapten. Dat zijn zo in het kort de activiteiten van Sering.

Vorbereiden

Parkgangers is drie jaar geleden opgestart. Het was de eerste keer dat we een heel groot aantal mensen bij elkaar hadden die uit therapie kwamen of nog in dagtherapie zaten, of met depressies rondliepen. We hebben toen een aantal van onze volwassen spelers aan deze groep toegevoegd en zijn toen een stuk gaan maken. De praktische problemen van deze mensen met psychiatrische achtergrond kenden we niet. We wisten wel wie vierentwintig pillen per dag moest nemen en dat soort zaken. Zo stonden er bij Sering opeens allemaal pillendoosjes die de spelers per week meekregen. Die doosjes waren ingedeeld op weekdag en voor 's morgens, 's middags en 's avonds. Allemaal in kleurtjes. Dat was echt een georganiseer. Met hen maakten we een voorstelling.

Een speler met autisme werkte mee tijdens de improvisatiefase, die we altijd hebben in de aanloop naar een productie. Hij had duidelijk behoefte aan stabiliteit, wat in een aanlooperperiode erg moeilijk te realiseren valt. Hij kon het improvisatieproces niet aan: dat voortdurend veranderen, vandaag iets bereiken en morgen weer alles weggooien en opnieuw beginnen. Hij wilde altijd iets behouden. Voor hem hebben we snel een monoloog ingekort en aangepast (een fragment uit *Zomerdag wel en wee*). Hij had zo een vast begin en een vaste tekst, waar hij mee verder kon. Hij was veilig en zo had de situatie geen gevolgen voor degenen die wél improviseerden.

Theater maken

Tijdens het daaropvolgende repetitieproces viel de autistische speler uit door omstandigheden die niets met de productie zelf te maken hadden. Hij was ongelooflijk goed met computers en kon als zelfstandige een bedrijfje beginnen. Hij wilde dat erg graag. Wij hadden zo onze twijfels, maar hij begon dat winkeltje en kon niet meer komen repeteren.

Het stuk was inmiddels zo ver dat de rol onmogelijk geschrapt kon worden. Ik dacht het op te kunnen lossen door een van de wetenschappersrollen te vervangen door de monoloog over een mislukte zelfmoord (die door de autist gespeeld zou worden). Toen ik deze oplossing voorstelde, voelde ik tijdens het uitspreken dat de betrokkene in een soortgelijke situatie verkeerd had, want je weet ondertussen dat tweederde van de spelersploeg een zelfmoordpoging achter de rug heeft.

Gelukkig hadden ze door de improvisaties al geleerd om over zo'n situatie te lachen. De betrokkene aan wie ik het voorstel deed, moest eerst lang nadenken, maar stemde tenslotte toch toe. Op dat moment wist ik dat hij zichzelf ook door ophanging van het leven had willen beroven, net als het personage in de monoloog. Hij heeft de scène fantastisch goed gespeeld. Bij de evaluatie werd door hem en anderen gezegd dat hun kijk op zelfmoord was veranderd tijdens het repetitieproces. Toen werd het mij helemaal duidelijk dat ze allemaal al improviserend en spelend geleerd hadden er om te lachen. Ze waren ook heel blij dat het publiek, dat bestond uit veel lotgenoten, ook erg om de situatie had moeten lachen.

¹ gezinnen die in armoede leven

Voorstellingen spelen

Sommige spelers waren bij dit project zó gemotiveerd, dat ze vaak veel te vroeg kwamen. Die zaten ver voor het optreden al te feesten, sigaretten te roken en koffie te slurpen in hun enthousiasme om te spelen. Hun energie was echter al op als de voorstelling nog moest beginnen.

We zorgden daarom dat we zelf ook aanwezig waren en dat er wat te eten was. We probeerden de groep rustig te houden en conflicten te voorkomen. Het gevaar was namelijk aanwezig dat ze elkaar begonnen te regisseren. Door er bij te zijn en individueel details door te nemen gebeurde dat niet. De groepsopwarming (stem, lichaam) legden we zo dicht mogelijk tegen het aanvangsuur van de voorstelling, waardoor ze de vrijgekomen energie mee konden nemen, het podium op.

Mia Grijp studeerde aan het Hoger Instituut voor Dramatische Kunst 'Studio Herman Teirlinck', waar ze haar diploma behaalde in 1973. Ze is een veelgeprezen actrice in traditioneel, avant-garde en politiek theater zowel als in musicals. Zij speelt ook in films en televisieseries.

In de jaren '80 begon ze te regisseren, ze zette haar eigen producties op in verschillende theaters. Voor het Speeltheater maakte ze toneelproducties met kinderen vanuit improvisatiesessies.

Het gevoel dat de theaterwereld erg op zichzelf evolueerde zonder naar belangrijke verschuivingen in de maatschappij te kijken, bracht haar tot de beslissing een eigen gezelschap op te richten, Sering, om producties te maken met mensen uit verschillende gemeenschappen, met uiteenlopende achtergronden en vooral met mensen in nood (financieel, fysisch, emotioneel). Mia was de initiator, is één van de drijvende krachten en een verdedigster van het sociaal-artistisch werk in Vlaanderen. In haar eigen organisatie Sering gebruikt ze de toneelvorm als een middel tot reïntegratie van sociaal uitgesloten individuen. Via werken rond theater probeert Sering hen een betere en stabielere plaats te geven in de maatschappij.

Donna Risa

(theater, Stut, Utrecht)

Het eerste stuk dat ik bij Stut regisseerde heette *Krulletjes*. Daarvóór had ik tien jaar jongerenwerk gedaan, dus ik dacht de jongeren van Utrecht van binnen en buiten te kennen.

Ik werd gevraagd om een stuk te maken met Marokkaanse en Turkse jongeren over vriendschap en verraad. Ik ben op zoek gegaan naar waar de jongeren zich organiseerden. Ik kwam uit bij een vmbo-school waar ik aan de praat raakte met een aantal jongeren, die een opleiding binnen de school hadden gehad om te bemiddelen bij ruzies. Dat waren drie meiden en daar ben ik mee gestart.

We zijn eerst samen naar een voorstelling van Stut gaan kijken en gingen daarna naar McDonald's. Daar werkte een klasgenootje. Zij werd uitgenodigd om ook mee te doen. Toen waren het er vier. Toen er uiteindelijk twaalf jongeren waren die mee wilden doen zijn we gestopt met de werving. Ik ging met de groep praten en we begonnen te improviseren in groepsverband. We deden met name improvisaties die erg op hun eigen leven aansloten. Na veertien weken werken is zo de tekst voor *Krulletjes* ontstaan.

Het viel mij op dat ik nog nooit zo open met jongeren gesproken had. Dat was voor mij een openbaring. Ook na ruzies bleven ze terug komen. In het jongerenwerk zou ik dan gewoon een aantal weken geen bezoekers gehad hebben. Maar door theater ontstond er blijkbaar meer vertrouwen.

We proberen bij Stut namelijk steeds weer op een gelijkwaardige basis met mensen te praten, vanuit een oprechte interesse. Hoe ze thuis zijn, op school, buiten en met vrienden.

Vorbereiden

Uiteindelijk zijn er van de twaalf jongeren vijf overgebleven die wilden spelen. Eén Marokkaanse jongen had mijn hart gestolen. Hij was zo open, vertelde over alles en stónd er gewoon. Het gevaar was dat hij daardoor ook heel veel bij mij kon 'maken'. Hij mocht bijvoorbeeld te laat komen, terwijl ik bij anderen daar wat van zei. Je bent dan als regisseur aan het werk, maar je moet je ook bezig houden met het sociale groepsproces. Als speler was hij heel erg belangrijk voor mij. Hij was de jongen waar eigenlijk het hele verhaal om draaide. Als hij weg zou vallen had ik een groot probleem. Ik zag dus teveel door de vingers.

Toen kwam het moment dat we een keer voor de politie moesten spelen op een school. We hadden ongeveer tweehonderd man in de zaal bestaande uit politiemensen en Marokkaanse jongeren. De desbetreffende speler was weer te laat. In de wijk heb ik ongeveer een uur gezocht op alle plekken waar hij kon zijn. Toen bleek hij uiteindelijk zelf op het politiebureau te zitten. Ik was hem dus even kwijt.

Tegenwoordig maak ik daarom veel duidelijkere afspraken en geef grenzen aan bij spelers, ook als dat betekent dat ik soms een belangrijke speler kwijtraak.

Theater maken

Bij de voorstelling 'Máxima komt' werkte ik met volwassenen. Ik kreeg te maken met een vrouw van drieënzestig die mij steeds vertelde wat ik niet goed deed, maar ook wat anderen niet goed deden in haar ogen. Ik vond het moeilijk om tegen een oudere vrouw daar iets van te zeggen. Met jongeren gaat me dat veel gemakkelijker af. Uiteindelijk ben ik toch een gesprek met haar aangegaan, want het begon ernstige irritaties bij andere spelers op te wekken. Het was op een gegeven moment heel spannend of ze wel of niet zou blijven. Ze heeft het gesprek gelukkig heel goed opgevat. Ik heb gezegd dat ik de regie deed en dat zij speler was. We hebben afgesproken dat zij kritiek op andere spelers aan mij zou vertellen en niet meer direct tegen medespelers. Ik vind dit soort gevallen bij volwassenen moeilijker aan te pakken dan bij jongeren.

In zijn algemeenheid ben ik van mening dat je in wijktheater niet met professionals werkt, maar ook niet met amateurs. Je vraagt namelijk wat persoonlijks van ze: of zij hun verhaal op het toneel willen zetten. Amateurs zijn welwillend. Ze komen naar jou omdat ze toneel willen spelen en wat van je willen leren. Professionals hebben er zo lang voor geleerd dat ze wel weten hoe het werkt. Qua inhoud vind ik onze spelers ook professionals, maar qua maken en schrijven niet.

Voorstellingen spelen

Dit voorbeeld speelt zich ook af rond de voorstelling *Krulletjes*. Ik was heel blij met het uiteindelijke resultaat. Op een gegeven moment gingen we spelen op het vmbo waar de spelers zelf ook zaten. We dachten dat het wel een thuiswedstrijd voor ze zou zijn. Maar een speelster werd op toneel persoonlijk aangevallen door iemand uit het publiek. Er werd iets lelijks gezegd. Zij ging naar achter, was woest en wilde niet meer op. Ik

heb alles gedaan om haar weer op het toneel te krijgen voor de volgende scène. Ik heb op haar ingepraat als Brugman, maar heb haar uiteindelijk letterlijk het podium opgeduwd. Ze speelde de voorstelling door. Er ontstond in de groep wel onrust door dit voorval.

Tegenwoordig proberen we de spelers al tijdens het repetitieproces te trainen op publieksreacties, zodat ze daar weerbaar tegen zijn.

Publieksreacties zijn eigenlijk heel erg fijn en gaan vrijwel altijd over de inhoud. Ons publiek kent vaak ook de gebruikelijke codes van het reguliere theater niet en soms roepen mensen spontaan dingen tijdens de voorstelling.

Donna Risa is artistiek leider van Stut Theater, samen met Jan van Sas. Haar meest recente regie is 'Máxima komt!' (november 2006), een stuk dat ze samen met bewoners van de Utrechtse volkswijk Rivierenwijk maakte. Voordat ze in 2000 bij Stut kwam, was Donna gedurende 10 jaar actief als jongerenwerkster in de multiculturele wijken Hoograven en Lombok. In de periode 1991-1996 combineerde ze dat werk met een fulltime dramadocentenopleiding aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht. Tijdens haar werk in Lombok ontmoette ze Marlies Hautvast, een van de oprichtsters van Stut, die haar inspireerde om het wijktheater in te gaan. Haar eerste regie-ervaring deed ze op bij 'Krulletjes', een stuk met en over Marokkaanse VMBO scholieren op het Delta College in Zuilen.

Arlon Luyten

(docent muziektheater, conservatorium, Rotterdam)

Ik ben in de Kenniskring van het Lectoraat terecht gekomen omdat ik nieuwsgierig ben naar community arts, maar ik vind mezelf (nog) geen expert op dit gebied. Tijdens mijn opleiding en vlak daarna heb ik wel voorstellingen met jongeren gemaakt. Ik werkte zonder audities en met mensen die nog nooit theater hadden gemaakt. Misschien was dat wel community arts?

We werkten samen naar een doel toe, hebben een mooie voorstelling gemaakt, maar ik deed dit niet vanuit een honger om andere mensen te bereiken dan het gangbare theaterpubliek. Ik wilde gewoon theater maken. Deze mensen en ik kwamen min of meer toevallig samen en we hebben een voorstelling gemaakt. Misschien kan iemand mij straks vertellen of dit nou community arts was of gewoon theater met een 'andere' doelgroep? Aan welke eisen moet een theatervoorstelling voor mij voldoen en is er dan een verschil tussen een 'gewone' voorstelling of een community arts voorstelling?

Ik heb aan de Toneelacademie van Maastricht gestudeerd. Daar leer je tijdens je studie allerlei stijlen en technieken, dingen die je nog niet kent. Dat is nieuw en spannend en je kickt erop dat je gaat behoren tot de ingewijden van de theaterwereld; dat je deze codes begrijpt en er zelf mee kan werken. Nog steeds vind ik het leuk met dit soort dingen te experimenteren, want ik blijf leren en onderzoeken. Ik heb me verdiept in bewegingstheater en ben geïnteresseerd in gestileerd materiaal, dingen die wat vreemd overkomen bij mensen die nog niet eerder met theater te maken hebben gehad. Hierover wil ik graag een paar gedachten met u delen. Hoever kun je daar nu in gaan? In welke mate maak je als community artist werk dat je zelf als professional mooi en interessant vindt? En in welke mate maak je werk dat de mensen waarmee je werkt mooi en interessant vinden? En is dit iets wat altijd conflicteert?

Een aantal jaren geleden heb ik met jongeren in België een voorstelling gemaakt. We hadden als begeleiders/regisseurs bedacht dat we het werk van de Belgische schilder René Magritte als uitgangspunt zouden nemen. Dat kenden de jongeren niet. We hebben ze dat werk laten zien en het uitgelegd en we maakten vervolgens een voorstelling met die jongeren. Die voorstelling was volgens ons, als theatermakers, hip, sexy en trendy. We overtuigden die jongeren om mee te doen. Het waren ontzettend lieve mensen en ze gingen helemaal met ons mee. Maar we kregen niet echt grip op de voorstelling en het werd voor ons nooit spannend theater. Totdat een van de spelers applaus ging halen en een beetje ging spelen met het publiek, knipogen, een handstand maken - dat soort dingen. Toen stond hij eigenlijk pas op het toneel zoals hij was. Hij liet zien wie hij was en wat hij kon, niet wat ik voor hem had bedacht. Van dat moment heb ik veel geleerd.

Op andere momenten heb ik juist weer heel erg geprobeerd mee te gaan met de spelers. Wat willen zij maken, wat vinden zij leuk? Maar als ik me daar als regisseur dan niet in kan herkennen werkt het volgens mij ook niet. Dan wordt het een voorstelling die ook niet echt mooi is omdat je je vakmanschap er niet in kunt stoppen en omdat je er zelf niet van houdt. Hoe kun je nu die combinatie maken? Kun je als regisseur experimenteren met theatervormen die je zelf boeiend vindt en tegelijkertijd community arts maken? Of moet ik wachten met de community arts tot ik uitgeëxperimenteerd ben?

Ik heb op de muziektheateracademie met een vorm gewerkt die ik een redelijk geslaagde middenweg vind. Ik had de studenten scènes laten maken op basis van interviews en gesprekken die ze hadden gehoord in de buurtsupermarkt. De studenten vonden dit erg leuk, maar ik vond het resultaat een beetje plat en wilde wat verder gaan met de groep. De vormen die ik in eerste instantie aanbood, daar konden de studenten niet echt wat mee. Uiteindelijk hebben we een spel verzonnen waarbij mensen een vaste tekst hadden die ze op een andere manier speelden afhankelijk van bepaalde factoren (of je een koffiebekertje vast had, of de prullenbak open stond, etc.). Er waren vijftien spelregels en iedereen deed goed mee. De spelers konden gewoon als personage reageren op de conflicten die al die spelregels creëerden. Het publiek zag dus die personages, maar ook het vervreemdende effect van het spel, hetgeen de voorstelling rijker maakte. De spelers vonden het leuk en spannend om te doen en voor mij was het ook een geslaagde vorm.

Ik werkte eens aan een voorstelling met kinderen in een buurthuis in een Eindhovense arbeiderswijk. In deze wijk werd onder begeleiding van studenten een voorstelling met kinderen gemaakt in subgroepjes. De stukjes van de subgroepjes werden gemonteerd tot één grote voorstelling. Tijdens de montage bleek dat veel kinderen volgordes, teksten en afspraken bleven vergeten. Als begeleiders wisten we niet hoe we dit op moesten lossen. We konden de voorstelling gewoon laten spelen met alle gaten die er dan in zouden vallen.

De ouders zouden het toch leuk vinden om hun kinderen te zien en alles zou bedekt worden met de mantel der liefde. Maar als theatermaker vind ik dat geen goede oplossing. Uiteindelijk heeft een van de begeleiders met de kinderen meegespeeld. Al spelend vulde hij de gaten en loste de problemen op. Ik vond dat wel een goede oplossing.

Met community arts bereik je mensen die je anders niet bereikt. Ik heb afgelopen zomer een theaterworkshop mogen geven in Zuid Afrika, in de townships rond Pretoria. HIV is daar een groot probleem. Theater doet daar heel goed werk in het voorlichten van mensen. Het is iets waar mensen op af komen en het biedt een podium om taboes te doorbreken en belangrijke zaken bespreekbaar te maken. Maar de voorstellingen die ik zag vond ik gewoon niet mooi, hoewel ze wel hun publiek bereikten en thema's ter sprake brachten zoals aids, verkrachting en drugsgebruik. Door de voorstellingen ging het publiek met elkaar in gesprek over deze moeilijke onderwerpen en mensen vertelden hun eigen ervaringen. Hoe relevant is het dan dat ik de voorstelling niet mooi vond, als het sociaal gezien zoveel oplevert?

Waarom zou je met de community gaan werken als je zo graag je eigen artistieke ei wilt leggen? Omdat je een ander publiek wilt bereiken? Omdat je iets wilt halen uit de mensen waar je mee werkt? Je ontmoet mensen als je met ze samenwerkt en dat hoort bij je vak. Je mag leren en je laten raken door mensen die je anders nooit ontmoet zou hebben. En met die ervaringen maak je theater.

Arlon Luyten (1978) is afgestudeerd aan de PABO en de Toneelacademie Maastricht. Tijdens zijn opleiding werkte hij binnen het speciaal onderwijs en maakte hij zijn eerste voorstellingen. Sindsdien heeft hij bij verschillende instellingen gewerkt en meerdere sociaal-artistieke projecten met voornamelijk jongeren in Nederland, België en Zuid-Afrika gedaan. Op de Muziektheateracademie Rotterdam ontwikkelt hij op dit moment fysiek theater waarin banaliteit en stileren hand in hand gaan. Ook hierbuiten (de Queeste, Tor, Hustinxprijs 2005) werkt hij aan eigen(tijds) theater voor een gelaagd publiek.

Reflecties vanaf de zijlijn...

Over Roots & Routes, de terugkeer van de Zwaluwen en andere zaken

door Carolien Dieleman

Er zijn van die momenten dat ik erg ontregeld kan raken van te snelle veranderingen. De Chinees op de hoek is plotsklaps weg, mijn stamcafé wordt opgedoekt, een favoriet theatertje verkast, de bakker is getransformeerd tot platenzaak, er staat ineens een kolossale torenflat op de plek waar ik vroeger naar de film ging. Van die dingen. Rotterdam is er goed in. Maar er zijn ook van die momenten dat ik er heel blij van word. Dan geeft die tomeloze lust tot veranderen en vernieuwen energie en scherpt mijn geest. Nieuwe mensen, nieuwe mogelijkheden, nieuwe dingen. Prima!

Op de dag dat ik binnenloop in een ruimte die een paar dagen geleden nog, nou ja.. zo leek het, een tochtige binnenplaats was, ervaar ik die prettige snelheid en energie meteen. Ik bevind me in het World Music and Dance Centre, een gloednieuwe loot aan de stam van de Hogeschool voor de Kunsten, Codarts. En terwijl ik om me heen zit te kijken, realiseer ik me dat er de afgelopen jaren veel gebeurd is in de kunst, vooral op het gebied van Community arts. Dus een expert meeting over dit onderwerp komt niet uit de lucht vallen.

Evenmin komt Peter van den Hurk als lector Community arts uit de lucht vallen. Juist hij en zijn collega's van het Rotterdams Wijktheater zijn de pioniers van deze vorm van kunstvernieuwing geweest. Hun virtuositeit, hun artistiek ambachtelijke vaardigheden en compassie hebben er voor gezorgd dat deze kunstvorm op een hoger plan is gebracht. Dat er meer aandacht voor is, nu ook in het onderwijs.

Behalve Peter met zijn geweldige ambities, is er inmiddels ook een betere infrastructuur met Locale Cultuurcentra in een aantal deelgemeenten. Er zijn cultuurscouts die zich bezig houden met het opsporen van talent en het organiseren en vormgeven van een cultureel netwerk, op kleine schaal maar ook met de stedelijke kunstinstellingen. Kunst Onder Andere, de *streetwise* tak van de SKVR, werkt met kweekvijvers voor nieuw talent. Het HipHophuis heeft zich ontwikkeld tot een ontmoetings- en broedplaats voor *street arts* die ver buiten Rotterdam bekend is. En nu is er ook Het World Music and Dance Centre, dat zich bezig gaat houden met dans en muziek die mee is gekomen met de culturele diversiteit van onze stad. Er komt een Huis voor de Culturele Dialoog dat ook een rol kan gaan spelen in het zichtbaar maken van nieuwe crossculturele ontwikkelingen in de kunst.

Veel Rotterdamse gezelschappen en instituten hebben zich naar de stad gekeerd en zoeken in hun werkwijze en producties contact met nieuwe kunstenaars en publieksgroepen. De expert meeting over Community Arts was met name bedoeld om de relatie tussen kunst, kunstenaars en nieuwe publieksgroepen onder de loep te nemen. Ik zal hieronder proberen de presentaties van twee van de in totaal twaalf aanwezige kunstenaars in een breder kader te plaatsen.

Bart Suèr is muzikaal leider van Roots & Routes, een project dat ontstaan is in 2001, het jaar dat Rotterdam Culturele Hoofdstad van Europa was. Het is een workshoporganisatie die zich richt op dans- en muzikalent en jonge mediamakers. Inmiddels is het verder ontwikkeld in Amsterdam en via de *Summerscool* bij Codarts weer in Rotterdam terug beland. Roots & Routes heeft de afgelopen zomer, samen met de popafdeling van het conservatorium, drie weken workshops georganiseerd als aanloop naar het North Sea Jazzfestival. Wat goed is geweest aan deze opzet, horen we van Bart, is dat verschillende groepen beginnende musici - grofweg gezegd de autodidacten van de straat en de studenten van het conservatorium - bij elkaar zijn gebracht. En meer dan dat: ook de docenten en coaches van Roots & Routes hebben ervaringen kunnen delen en elkaars didactiek kunnen onderzoeken. Wat mij erg is bijgebleven aan het betoog van Bart is hoe volgens hem Community Arts een reactie is op de westerse kunst die van alle kunststromingen in de wereld de meest conceptuele is. Je moet het concept begrijpen voor je kunst kunt beleven. Voor een muzikant hoeft dat echter niet persé het geval te zijn en lijkt Community art de gewoonste zaak van de wereld. Muziek maken doe je met elkaar; een zaal platspelen doe je niet zonder publiek. In veel niet-westerse kunstvormen, bijvoorbeeld in de Afrikaanse, gaat het om het samen feestvieren, het samen beleven van kunst. Kunst staat daar als vanzelfsprekend in het hart van de samenleving en is niet voorbehouden aan kenners. Zo vertaal ik het althans. De kloof tussen consument en maker bestaat er niet.

Bart merkt op dat het altijd weer spannend is om mensen bij elkaar te brengen en van ze te verlangen dat er een chemie ontstaat; dat ze zo gaan werken dat er een eigen repertoire opgebouwd kan worden. De conservatoriumstudenten bleken beter getraind te zijn in het repeteren en samenwerken dan de andere muzikanten. Het omgaan met die verschillen vraagt veel aandacht. De strategie van de begeleiders is om geen water bij de wijn te doen en de lat zo hoog mogelijk te laten liggen. Er gaat een presentatie uitgevoerd worden op een belangrijk podium voor een volle zaal. Dat maakt dat individuen zich moeten invoegen en

dat haantjesgedrag de kop in gedrukt kan (en moet) worden. Daarbij is er altijd, zo beluister ik, vakmatige aandacht voor degenen die meedoen. Als begrepen wordt dat in de Hiphop eerder collectieve dan individuele statements gecreëerd worden, heeft het geen zin om mensen individueel een auditie te laten doen; dus wordt dat aangepast. Door deze pragmatische opstelling kunnen allerlei sociale hobbels genomen worden. Achteraf, als de prestatie geleverd, het optreden achter de rug en het succes behaald is, kan men uitspreken veel van elkaar geleerd te hebben.

Els Dietvorst, zo lees ik in haar biografie, drukte zich aanvankelijk uit als beeldend kunstenaar via sculptuur en installatiekunst. Ze raakte, zo vertelt ze in haar film, verveeld in het kunstwereldje waarin ze verkeerde en ging op zoek naar nieuwe vormen. Ze verhuisde van Antwerpen naar Brussel, begon als een tabula rasa en richtte de focus op intermenselijke relaties en communicatie. Video werd haar belangrijkste medium. Samen met de inwoners van een specifieke wijk of omgeving ontwierp ze projecten waarvan ze het interactieve verloop mee volgde, beleefde en registreerde. Met Orla Barry richtte ze het collectief Firefly op. Ze presenteerde op de Codarts expert meeting een filmcompilatie van 'de Terugkeer van de Zwaluwen', een zes jaar durend project dat is ontstaan in de Anneessenswijk in Brussel. Aan het project deden gedurende die lange periode rond de dertig zeer uiteenlopende inwoners van die wijk mee. Fragmenten uit hun persoonlijke verhalen, dromen en verlangens dienden als basis voor het werkproces. Dat resulteerde in het zwaluwenarchief, met een magazine, beeldmateriaal, interviews, procesfilms, performances en documentairefilms.

Ik kon die film maar een stukje bekijken omdat ik weg moest. Achteraf gezien was dat goed, want ik heb de film kunnen lenen en thuis, helemaal in mijn eentje, opnieuw bekeken. Ik vond sommige fragmenten zo fascinerend dat ik ze een paar keer afspeelde. Maar ook het geheel is prachtig. Het is een duizelingwekkende collage van verhaalfragmenten, performances, procesbeelden, nuchtere en soms ontroerende commentaren van omstanders, oefensituaties, interviewfragmenten met Els. En telkens volgde ik de personages die transformeerden, maar tegelijkertijd, ook in de meest abstracte situaties geplaatst, zo uitdrukkelijk zichzelf bleven.

Dat vind ik het bijzondere van de werkwijze van Els Dietvorst. Ze is oprecht benieuwd naar de levens van de mensen die op haar pad komen, brengt hen op een liefdevolle manier voor de camera, maar durft ook af te dwalen van hun alledaagse beslommeringen, te improviseren en hen bij de hand te nemen in een abstracte door haar zelf geënceneerde artistieke beleving. Je zou kunnen denken dat zij daarmee tot willeloos artistiek materiaal verworpen zijn. Dat is niet zo. De wederzijdse kwetsbaarheid is zichtbaar. Hun uiterlijk, hun bewegingen, hun frustraties, dromen en ambities blijven telkens zichtbaar. Ondanks of dankzij de ingrepen van Els en hun vermogen daar zelf mee aan het werk te gaan. Dat geeft een wonderschone kruisbestuiving, waarin iedereen enigszins onthutst lijkt over het eigen creatief vermogen in relatie tot het totaalbeeld, tot het kunstwerk.

Er is toewijding en vertrouwen nodig om ergens te komen en het is vast ook voorgekomen dat dat, net als bij het muzikale samenzijn van de groep conservatoriumstudenten en de *street artists* van Bart Suër, zo nu en dan ver te zoeken was. Dat is het razend ingewikkelde van community arts. Wat Bart Suër en Els Dietvorst gemeenschappelijk hebben is dat ze vanwege hun vakmanschap, artistiek vermogen en daaruit voortkomende fascinatie voor het gezamenlijk maken van een kunstwerk, de meetlat hoog leggen. Ze eisen veel van zichzelf en van hun *crew*, maar doen dat op basis van respect en vertrouwen. Door dit vermogen, én de artistieke intuïtie, vaardigheid en mensenkennis om de juiste mensen aan zich te binden en hun potenties boven water te krijgen, ontstaat een fascinerend kunstwerk.

Weken later las ik in een door Jasper van der Kuijp gemaakt verslag over het debat 'Cultuur en Participatie' dat de RRRK organiseerde, prachtig samengevat de visie van beeldend kunstenaar Peter Struycken over Community art. 'Als Community art vanuit de kunst zelf op gang gebracht wordt, kan het kunst als resultaat hebben. Als kunst gebruikt wordt om een sociaal proces op gang te brengen, dan is het een stuk minder waarschijnlijk dat er een kunstwerk ontstaat'. En zo is het maar net! Misschien dat daarmee de tot vervelens toe voorgelegde stelling dat deze kunstvorm eigenlijk gewoon een soort welzijnswerk is, nu voor eens en voor altijd afgehandeld is. Community art is kunst met een grote K.

Andersom geredeneerd: of het nu wijkbewoners, kinderen of topmanagers uit het bedrijfsleven zijn die met behulp van het instrumentarium van een kunstenaar op een creatieve manier een probleem proberen op te lossen, dan denk ik dat er geen mens huilend zal wegllopen als er iemand beweert dat hier geen kunstwerk wordt gemaakt.

Ten slotte de vraag of de ervaringen van community artists kunnen worden vertaald naar een opleiding op hbo-niveau. Ik ben geneigd te denken dat dit eventueel het beste gerealiseerd kan worden op masterniveau,

na afloop van een voltooide bachelorstudie. Het hele pakket aan kunstvakonderwijs is dan de revue gepasseerd en een aantal basisvaardigheden die horen bij het kunstenaarschap zijn dan al aangeleerd. Ook is het natuurlijk mogelijk om het als minor in de bachelorstudie op te nemen.

In welke vorm dan ook, om community arts te doorgronden moet het klaslokaal zoveel mogelijk verlaten worden. Bestorm de stad en ga daadwerkelijk kunst maken met mensen van vlees en bloed in een grootstedelijke omgeving met alle complexiteit en uitdagingen van dien. Ik denk dat zo'n master of minor vormgegeven en begeleid moet worden door vakmensen die gepokt en gemazeld zijn in de kunstpraktijken van community art en het vermogen hebben deze zowel in een lokaal als internationaal kader te plaatsen. Bovendien denk ik dat de schotten tussen verschillende kunstdisciplines, daar waar ze de kunstenaar blokkeren, dienen te worden weggehaald. De interactie tussen verschillende kunstvormen spreekt, zo zien we in veel grootstedelijk repertoire, tot de verbeelding van nieuwe publieksgroepen. Het is belangrijk dat in de minor of master community art onderzocht wordt hoe multicultureel en/of multidisciplinair werken versterkt kan worden.

Carolien Dieleman is projectleider bij het Centrum Externe betrekkingen van de Hogeschool Rotterdam. Ze was projectleider van de grootschalige kunst- en cultuurmanifestatie KOORTS, die in 2005 plaatsvond in Rotterdam op 145 grootstedelijke en wijkgebonden podia en op plekken in de openbare ruimte. Het accent van de manifestatie lag op het toegankelijk maken van de (Rotterdamse) kunst voor een breed, nieuw publiek en het maken van verbindingen vanuit de kunsten met andere sectoren, te weten de economische, onderwijs en welzijnssector. Als lid van de programmastaf van Rotterdam 2001, Culturele Hoofdstad van Europa, was ze o.a. verantwoordelijk voor de bouw en programmering van het museum voor kinderen Villa Zebra. Van 1996 tot 1999 was ze adjunct-directeur Stichting Welzijn Feijenoord in deelgemeente Feijenoord. Hier was ze verantwoordelijk voor de opbouw van inhoudelijk beleid en innovatie op het terrein van economie en werkgelegenheid, jeugd en jongeren, gezondheid, opvoedingsondersteuning, kunst en cultuur.

Over heilloze definities en waardevolle competenties

door Piet Elenbaas

...Such art work is 'in', 'for', 'with', 'of' and now in a very pure sense completely 'by' the community."
Graham Pitts en David Watt uit "The Imaginary Conference" 2001

Community Arts lijkt bij uitstek het terrein van de wijktheaters. Tijdens de expert meeting van het lectoraat Community Arts op 12 december 2006 waren zeer aansprekende voorbeelden van wijktheaters uit Nederland en België te zien. Als observant heb ik Hans Lein en Donna Risa gevolgd, beide betrokken bij respectievelijk het Rotterdams Wijktheater en theater Stut uit Utrecht. De eerste initiatieven voor deze wijktheaters zijn ontstaan in de jaren 70 toen de term Community Arts nog niet was overgewaaid uit Engeland, dat toen nog zwaar zou worden geteisterd door de vrije markt economie van Thatcher. Cynisch genoeg vormde de sociale ontwrichting van Engeland een uitstekende voedingsbodem voor community theater. Dit heeft er sterk toe bijgedragen dat men Community Arts vaak in verband brengt met het problematiseren van doelgroepen en sociaal cultureel werk, waardoor men het niet tot het domein van de kunsten rekent. Toch worden de presentaties tijdens de expert meeting bijna uitsluitend gegeven door kunstenaars die een kunstvakopleiding hebben doorlopen en de intrinsieke waarde van kunst onderkennen.

Hans Lein is gespecialiseerd in multimediaal en multicultureel jongerentheater. Hij werkt uitsluitend met 'streetwise' jongeren in de theatergroep de Ontbranding en het Rotterdams Wijktheater. Jongeren in het publiek moeten zich kunnen identificeren met de jongeren op het podium. In een aantal praktijkvoorbeelden doet Hans uit de doeken wat hij verstaat onder ontmoeten. Als geschoolde regisseur wil hij niet vanuit de perceptie van Grotowski en Stanislavski werken, maar vanuit de beleving van jongeren. Hij illustreert dit met voorbeelden van het werken met Libanese jongeren die ideeën hadden over voorstellingen met menselijke slachtpartijen, overacting door een Surinaamse en sterfscènes van meer dan 7 minuten. Hij maakt duidelijk dat ook al botst dit met je eigen perceptie je een vorm moet vinden om elkaar daarin te ontmoeten.

Donna Risa is artistiek directeur van theater Stut in Utrecht. Ze had tien jaar jongerenwerk gedaan voordat ze haar eerste stuk 'Krulletjes' regisseerde voor Stut. Krulletjes moest een stuk worden over vriendschap en verraad met Marokkaanse en Turkse jongeren. In haar presentatie vertelt ze over de werving van jongeren door actief op pad te gaan langs een VMBO school en McDonald's totdat er uiteindelijk een groep van twaalf jongeren ontstond. Door praten en improviseren in groepsverband is de tekst tot stand gekomen. Donna merkt op dat ze in deze gesprekken met jongeren meer de diepte in is gegaan dan tijdens haar jongerenwerkperiode. Jongeren bleven ondanks ruzies steeds terug komen. Donna benadrukt dat er steeds op een gelijkwaardige basis met elkaar gesproken werd. Dit vanuit een daadwerkelijke interesse in hoe ze thuis zijn, op school, buiten en met vrienden.

Tijdens de expert meeting werd er regelmatig gesproken over wat wel en wat geen Community Arts is. Volgens bovenstaande opvatting van Graham Pitts en David Watt kun je je bijvoorbeeld afvragen in hoeverre het werk van Donna Risa en Hans Lein 'door' de community is. Leggen we bovenstaande voorbeelden langs deze opvatting dan is het voornamelijk 'for' en 'with' de community en veel minder 'by' the community. Maar een dergelijke meting zet weinig zoden aan de dijk, omdat je dan probeert te bepalen wat er wel en wat er niet bijhoort. Hoewel we Community Arts dus niet goed kunnen definiëren, weten we in elk geval wel dat het gaat over insluiting en gemeenschappelijke beleving. Het is dus vooral van belang om te kijken naar de gezamenlijke kwaliteiten van de mensen die werkzaam zijn in Community Arts gerelateerde projecten. De interesse van de gevestigde kunstinstellingen in Community Arts is er vooral omdat hun "kunst" in het geheel niet aansluit bij hun directe omgeving en bovendien leggen ze een volstrekt onvermogen aan de dag om met die omgeving in contact te komen. Community artists bezitten daarentegen juist wel de kwaliteiten en competenties², die we de mensen binnen de gevestigde kunstinstellingen en kunstvakopleidingen zouden toewensen.

Hans Lein en Donna Risa bezitten bijvoorbeeld een grote verbondenheid met de doelgroep (community) en daarbij een sterk maatschappelijk bewustzijn, empowerment, maar dan vanuit de intrinsieke waarde van kunst, een sterk oog voor het proces, het vermogen om gedifferentieerd in een groep te werken, je te verplaatsen in andere percepties (het ontmoeten van Hans Lein), kunnen schakelen in werkvormen,

² Onder een competentie versta ik een combinatie van kennis, vaardigheden, attitude en persoonskenmerken die een persoon gebruikt om te functioneren naar de eisen die gesteld worden in een specifieke context.

ondernemend en flexibel zijn, de persoonlijke artistieke ontwikkeling inzetten om een zo hoog mogelijk artistiek resultaat te bereiken met de doelgroep.

Grofweg kun je zeggen dat community artists competenties ontwikkelen op het gebied van artiest, workshopleider, ondernemer, netwerker, initiator, professional, en opbouwwerker. Deze competentiegebieden kan men beschouwen als parameters. Stelt men zich deze parameters voor als schuiven van een equalizer, dan geeft de mate waarin competenties aanwezig zijn binnen de zeven gebieden een persoonlijk profiel weer. De stand van de schuiven van de equalizer bepaalt immers de specifieke samenstelling van de klank.

Denkend aan een toekomstige masterstudy community arts is het dus van groot belang dat het curriculum ruimte biedt voor persoonlijke ontwikkeling in de praktijk. Tevens pleit ik voor verruiming van het begrip Community Arts. Dit bestrijkt wat mij betreft ook de community opera, waarbij een klassiek stuk wordt ingezet in een gemeenschap, tot en met bewegingen als Hiphop en andere uitingen van Urban Culture en allerlei virtuele communities. Hierbij komt de peer-to-peer (p2p) educatie om de hoek kijken, waarbij jongeren leren door te doen en door het oppikken van kennis en vaardigheden van leeftijdsgenoten. Zo beschouwd, betreft het hier een enorme diversiteit aan doelgroepen en uitingen van Community Arts. Daarbij valt moeilijk staande te houden dat 'deze praktijk nauwelijks bestaat en zich nog in een pioniersstadium bevindt'.

Met de focus op de praktijk van Community Arts lijkt het lectoraat op de goede weg. Het zijn de kunstinstellingen en de kunstvakopleidingen die de kunst af moeten kijken in de praktijk. Het is de hoogste tijd dat alle studenten van de kunstvakopleidingen stage gaan lopen in een community arts project. Een recent bezoek aan Engeland liet zien dat het zeer goed mogelijk is om als vioolstudent stage te lopen in een wijkmuziekproject of als jonge blazer te werken in een Antilliaanse brassband. Je afvragen of je activiteiten wel passen binnen de definities van community arts lijkt een heilloze weg. Daar nog langer over willen blijven praten is alleen maar koren op de molen van de gevestigde kunstinstellingen.

Piet Elenbaas (1955) studeerde gitaar aan het Koninklijk Conservatorium Den Haag en deed een vervolgstudie docent/workshopleider popmuziek aan het Conservatorium van Rotterdam. Hij nam deel aan diverse studieprogramma's op het gebied van Intercultural Music Education in Europa. Als docent gitaar, coördinator en hoofd popmuziek werkte hij op verschillende muziekscholen. Sinds 2001 is hij sectormanager van Kunst Onder Andere, wijkinitiatieven van de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam. Hij gaf diverse workshops en lezingen over community arts en heeft bijgedragen aan verschillende publicaties op dit gebied. In 2003 werkte hij mee aan *Cultuureducatie en sociale cohesie: een verkennend onderzoek* door Max van der Kamp en Dorine Ottevanger, waarin wordt getoond dat cultuureducatie op conceptueel niveau een specifieke bijdrage zou kunnen leveren aan sociale cohesie. In 2004 werd op zijn verzoek het onderzoek 'Respect, Urban culture, community arts en sociale cohesie' uitgevoerd door Sandra Trienekens, naar de projecten en werkwijze van Kunst Onder Andere in de deelgemeente Delfshaven.

Community Arts – Tacit Knowledge, Artistry & Respect

door Rineke Smilde

De hele dag van 12 december 2006 was eigenlijk één grote reflectie, lijkt mij. Ik was alleen de ochtend aanwezig en kreeg een behoorlijk goed beeld van opzet en inhoud, die ik als buitengewoon inspirerend heb ervaren.

Wat mij opviel in de diverse presentaties, en mij zeer positief stemde, was het aantal grote gemene delers, met name op het gebied van impliciete kennis en impliciete artistieke vaardigheden, zijnde au fond zwakke vertalingen van het Engelse 'tacit knowledge' en 'artistry'. Daarnaast liet iedere presentatie een grote artistieke gedrevenheid zien die samenhang met een drang om een zinvolle bijdrage te leveren aan de samenleving en daarmee ook tot het vinden van consensus.

'Tacit knowledge', verborgen of latent aanwezige kennis die eigenlijk niet in woorden is te vatten, is cruciaal in het proces van 'learning by doing' in praktische contexten. 'Artistry' wordt door Schön (1987) omschreven als "the competence by which practitioners actually handle *indeterminate zones of practice*" (p. 13). Schön herkent artistry als "an exercise of intelligence, a kind of knowing, though different in crucial respects from our standard model of professional knowledge." Veel kan geleerd worden door goed te kijken naar zeer competente performers, aldus Schön. Hij gebruikt het woord 'professional artistry' voor "the kind of competence practitioners sometimes display in unique, uncertain and conflicted situations of practice" (p.22).

Tacit knowledge en artistry zijn nauw met elkaar verbonden en kwamen keer op keer tevoorschijn. Bart Deuss omschreef zijn werkwijze in het community project met het Nationaal Ballet als "zonder al teveel praten iets tot stand brengen". Hij wilde laten "zien, proeven en ruiken, en niet teveel orenen". Ben Bergmans zei hetzelfde: "Ik ben een *dansende homo ludens*, en niet zo'n prater".

De presentaties gaven goede beelden van artistiek gedreven projecten die midden in de (problemen van) de multiculturele samenleving plaatsvinden. De grote artistieke gedrevenheid sprak overal uit. Terecht, want dat is immers de motor voor onze motivatie als kunstenaars. Ben Bergmans verwoordde het als volgt: "ik wil doen wat mij eigen is, communiceren via pure dans, uitgaand van de intrinsieke waarde van mijn eigen dansvisie". Hij omschrijft zijn eigen start van het artistiek proces als "een tabula rasa", waarbij hij dans een plek wil geven binnen het specifieke gebied van de community arts.

Een aantal waardevolle observaties die kunnen worden gehaald uit de presentaties van de kunstenaars en die in een pad naar de toekomst een plek zullen krijgen zijn:

- Inzake assimilatie van wereldculturen en cross overs is er soms te weinig respect voor originele en traditionele waarden (Bergmans).
- Elke situatie heeft zijn eigen complexiteit en de oplossingen moeten op maat worden gezocht. Consensus moet worden gezocht zonder daarmee de artistieke integriteit aan te tasten.
- Er zijn veel bewegingen en veel oplossingen. Er is veel positiefs. Veel is betekenisvol. Het vergt echter een conceptuele aanpak (Roots & Routes).

Oplossingsrichtingen voor potentiële knelpunten in de processen werden ook aangedragen:

- Werk maken in elkaars traditie en uiteindelijk werken naar interactie. Naar mijn idee is het samenbrengen van werelden in een betekenisvolle context een ultieme vorm van respect.
- Het woord 'consensus' was herhaaldelijk een kernpunt in het artistiek vormgeven van community arts projecten.
- Cruciaal is de zelfreflectie die ook te berde werd gebracht door Bart Deuss: "wie ben ik en wat betekent dit voor mij?"

Artistiek leiderschap is niet voldoende om succesvol vorm te geven aan community arts. Community arts vraagt ook om specifieke generieke vaardigheden van de kunstenaars die er vorm aan geven. Renshaw (2005) geeft hiertoe een goede aanzet. Hij omschrijft artistiek leiderschap als, "having the skill and judgement to create and frame a project that will work, knowing how to enable the participants to hear, see, feel and understand the connections that are integral to the creative process". Generieke leiderschapsvaardigheden omvatten "creating an inspiring, enabling environment that encourages

participants to build on their strengths and acquire the confidence and skills to explore new challenges and extend their musical skills" (p.5).

Sean Gregory (2005) verwoordt een en ander op een andere wijze: "(...) the improvisational nature of collaborative approaches in workshops can lead to people expressing themselves creatively, encouraging a team approach to music-making, instilling a sense of ownership and responsibility both in the process and in the final product. Exchange of ideas and skills among the participants becomes an integral part of the process, deepening one's understanding of, and connection with, music. This collective exploration of approaches to improvisation gives people the freedom to interact and respond intuitively to what is going on around them" (p.282).

Mijns inziens is het binnen de vormgeving van een HBO opleiding Community Arts van groot belang om te kijken naar de verschillende leerstijlen die er in de praktijk worden gehanteerd en waarbij informeel leren in con-formele contexten cruciaal is. Het is een krachtige manier van leren die bindend is, niet beoordelend is en die het beste uit alle spelers in het veld naar boven haalt. De spelers in het veld, de huidige community artists, zijn hierin ons voorbeeld. Het is immers een ervaring van een heel leven die erin wordt meegenomen.

Rineke Smilde studeerde af in het hoofdvak fluit aan het Noord-Nederlands Conservatorium (nu Prins Claus Conservatorium) te Groningen en behaalde haar doctoraal Muziekwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. In 1994 werd ze directeur van de afdeling Klassieke Muziek aan het Noord-Nederlands Conservatorium en in 1998 benoemd tot directeur van het NNC. Sinds deze tijd is Rineke Smilde bestuurlijk actief. Ze was bestuurslid van de Association Européenne des Conservatoires van 1997 tot en met 2005, waarvan de laatste drie jaar als vice president. In deze hoedanigheid leidde zij ook een aantal internationale werkgroepen, ten behoeve van onderzoek en projecten binnen de context van Lifelong Learning. In 2001 werd zij onderscheiden als "honorary member" van de Guildhall School of Music & Drama in Londen en momenteel is ze bestuurslid van de EAS (European Association of Music in Schools). Per 1 januari 2004 is Rineke Smilde benoemd als lector voor het kennisdomein 'Lifelong Learning voor Musici' aan de Hanzehogeschool Groningen (Prins Claus Conservatorium) en de Koninklijke Hogeschool voor Beeldende Kunsten, Muziek en Dans (Koninklijk Conservatorium) in Den Haag.

Een open houding

door Sandra Trienekens

Er wordt de laatste paar jaar in Nederland veel gediscussieerd over de betekenis en de definitie van community arts en aanverwante praktijken. Parallel aan het zoeken naar een definitie van deze kunstpraktijken loopt de zoektocht naar het grijpbaar maken van de competenties die een community kunstenaar nodig heeft om in het veld te overleven en om tot kwalitatief hoogstaande community art te komen. Een aantal van deze competenties kwamen tijdens de expert meeting Community Arts helder tot uitdrukking. Het gaat dan onder andere om zaken als een positieve benadering van de wijkbewoner door de kunstenaar, het ontwikkelen van sociale gevoeligheid en een open instelling, continue flexibiliteit en het streven naar gelijkwaardigheid tussen kunstenaar en deelnemers. Het gaat bij community arts, mijns inziens, dus in grote mate om een *houding*. Geen dogmatische houding waarin de kunstenaar krampachtig vasthoudt aan wat h/zij op de opleiding heeft geleerd of wat h/zij zich tijdens zijn individuele kunstpraktijk heeft aangewend. De community arts houding daarentegen is een open houding waarin de kunstenaar zichzelf en zijn overtuigingen ter discussie durft te stellen.

John Wooter was heel helder over hoe hij de houding van een community kunstenaar ziet: 'een artiest die de gemeenschap dient.' Hij refereerde aan de wijze mannen en vrouwen die van oudsher hun wijsheid delen rondom de boom in Suriname en op die manier een middelpunt en vraagbaak voor de gemeenschap vormen, maar ook noemde hij de directeur van de voormalige RKS die zelf ook borden afruimt na een gezamenlijk diner en gevestigde choreografen die met breakdancers een stuk in elkaar zetten. Voor Wooter zijn het allemaal voorbeelden van mensen die hun gemeenschap dienen en zich niet boven de gemeenschap verheven voelen. Het zijn mensen die ontmoetingen organiseren en aangaan, een gevoel van gemeenschappelijkheid nastreven en daarbij niet schromen om onorthodoxe wegen te bewandelen.

Dergelijke competenties kan men eenvoudigweg laatlundig als 'soft' omschrijven of – nog erger – afschrijven. Dat doen veel zogenaamd kritische kunstcritici en bestuurders die de harde aanpak voorstaan. Halleh Ghorashi, bijzonder hoogleraar management van diversiteit aan de Vrije Universiteit, wees er recentelijk echter terecht op dat democratie simpelweg soft is. Dat geldt eveneens voor de democratisering van de cultuursector. Bovendien wijzen de ervaringen van community kunstenaars uit dat deze competenties onontbeerlijk zijn bij het werken in de wijk als je wijkbewoners bij je project wilt betrekken en behouden. En waarom zouden we twijfelen aan benaderingen die zich in de praktijk hebben bewezen?

Zonder dat ze altijd expliciet als competenties werden benoemd door de kunstenaars die zich tijdens de expert meeting presenteerden, leid ik een aantal competenties aan hun bijdragen af:

Wederkerigheid en gelijkwaardigheid centraal zetten

Jeanne van Heeswijk stond stil bij de essentie van het delen van kwaliteiten en het leren herkennen van de kwaliteiten in de ander in community artsprojecten. Hans Lein deelde zijn ervaring met betrekking tot het leren van en het vertrouwen op wat jongeren spelen. Ook al is het in de ogen van de kunstenaar een zware vorm van *overacting* of mist het stuk opbouw naar de climax, het publiek begrijpt het helemaal en amuseert zich prima. Hans Lein stelde dat het in het werkproces dus om het ontmoeten gaat, letterlijk maar vooral ook in figuurlijke zin: het ontmoeten van verschillende opvattingen en benaderingswijzen. Geen hiërarchie dus tussen kunstenaar en deelnemers, maar een gelijkwaardige ontmoeting waarin werkelijke uitwisseling tot stand komt.

Zelfreflectie

In samenhang met de wederkerigheid en gelijkwaardigheid vroeg Hans Lein zich hardop af of in hoeverre men aan de door zichzelf construeerde waarheid moet vasthouden. Hij stelde dat je ook als regisseur introspectief zult moeten zijn.

Het hebben van een positieve kijk op de wijk

Jeanne van Heeswijk gaf aan dat je als community kunstenaar een grote dosis optimisme moet hebben om tegen het ongeloof op te boksen en aan te tonen dat men met wijkbewoners wél kunst kan maken, dat de gemeente het ontwerp wél uit zal voeren of dat het géén rotzooi in de wijk zal geven. Stefan van Hees was helder over zijn motivatie om de wijk in te gaan: je gaat niet vanwege de problemen of de ellende, je gaat ook niet omdat je elders in de kunstsector niet aan het werk komt. Je gaat omdat het leuk en inspirerend werk is. Els Dietvorst ontdekte in haar project dat de deelnemers geen zin hadden in het vertellen over hun levensgeschiedenis en al hun moeilijkheden, zij wilden liever hun dromen en fantasie tot uitdrukking laten

komen in het project. De wijk is dus niet alleen achterstand en ellende, maar huisvest ook veel hoop en mooie ideeën.

Schoonheid zien in het onvolmaakte

Carlo Balemans was zeer stellig in zijn opmerking dat de waarde van de community arts (en van de kunst?) niet schuilt in een vlekkeloze uitvoering, maar in de beleving van die uitvoering.

Vaardig zijn in het overbruggen van cultuurverschillen

De oorsprong van veel strubbelingen die zich in een community artsproject voordoen – en dat bleek uit bijna alle bijdragen op de expert meeting – zijn cultuurverschillen, die soms etnisch maar meestal artistiek van aard zijn. De codes van de door de hiphop geïnspireerde cultuur zijn tenslotte niet hetzelfde als die van een gevestigd dansgezelschap zoals het Nationaal Ballet of Conny Janssen Danst. Omgangsvormen onder en de kunstbeleving van stedelijke jongeren verschillen ook van die van een ouder, gevestigd kunstpubliek. Dat geldt ook voor de manier waarop men aan een kunstproject deelneemt. Stefan van Hees blikte terug op zijn eerste schreden op het vlak van de community arts en hoe dit hem in botsing bracht met wat hij op de kunstacademie had geleerd. Als voorbeeld noemde hij de manier waarop je leert een workshop te beginnen met opwarmen: door jezelf en de deelnemers eerst lekker te laten aarden, daartoe doe je je jas, knellende kleding en schoenen en sokken uit en doe je een aantal oefeningen. Maar bij een workshop in een buurthuis doen veel jongeren nog niet eens hun jas uit, laat staan de rest! Wat doe je dan als kunstenaar met je voorbereidingen? De rugzak, zo omschreef Van Hees het, die je op de kunstacademie opgebonden krijgt is op sommige punten dus leeg. Deze leemtes zouden opgevuld moeten worden met training in een open houding om dergelijke verschillen te overbruggen en als uitdagend te zien.

Een kunstzinnig én organisatorisch improvisatietalent zijn

Uit het bovenstaande bleek dat in de wijk vaak dingen anders gaan dan de kunstenaar plant. Dit vraagt om flexibiliteit en improvisatietalent. Hiervan kwamen legio voorbeelden ter sprake tijdens de expert meeting. John Wooter noemde het feit dat de artistieke vaardigheden van deelnemers nogal uiteen kunnen lopen. Dit leidt vaak tot ergernis bij degenen die sneller zijn. Hij stelde dat dergelijke situaties veel geduld vergen van de kunstenaar die telkens opnieuw begrip vraagt voor de anderen en voor het feit dat ze een gezamenlijk proces zijn gestart dat gezamenlijk afgerond zou moeten worden. Wooter gaf echter aan dat er soms alleen organisatorische oplossingen mogelijk zijn en dan is het inrichten van deelrepetities, zodat de deelnemers op eigen snelheid kunnen trainen, effectiever dan praten. Ad hoc oplossingen moeten ook gevonden worden voor het probleem rondom betaling als amateurs en professionals samen aan een productie werken. Niet-gevestigde kunstenaars maken geen verschil tussen amateurs en professionals, 'ze doen hun ding' en willen daarvoor betaald worden. Een moment later staat een community kunstenaar ouders te overtuigen dat ze hun kind niet op de dag van de première kunnen verbieden mee te doen aan de voorstelling. Stefan van Hees noemde bovendien het improvisatietalent van de kunstenaar wat nodig is om aan het botsen van sociale en artistieke beweegredenen te ontkomen. Wat doe je bijvoorbeeld met een persoon die 'van ver is gekomen' en van wie je wilt dat hij meedoet, maar wiens mimiek klein en niet zeer overdrachtelijk is? Dat vraagt om creatieve oplossingen en het zoeken naar manieren waarop deze persoon toch uit de verf komt, zonder voor aap te staan op het podium (één manier is het uitvergroten van een eigenschap waar deze persoon wél goed in is).

Sociale gevoeligheid

Het mag duidelijk zijn dat dit alles niet mogelijk is zonder een sterk ontwikkelde sociale gevoeligheid en oprechte interesse van de kunstenaar in de mensen om zich heen. Deze houding leidt ertoe dat de community kunstenaar een facilitator is en geen instructeur. Dit levert een andere wisselwerking op in community artsprojecten dan die door de reguliere methodieken in het kunstonderwijs wordt opgeroepen. Deze houding – waarin de kracht en creativiteit van mensen het uitgangspunt is – biedt ook een positieve visie op de potentiële bijdragen van de kunst en de wijkbewoners aan de vormgeving van een andere maatschappij. Elders heb ik dat verwoord aan de hand van Rik Pinxtens begrip van meerstemmigheid: "Met deze andere kijk op de potentie van mensen, kunst en creativiteit kan geëngageerde kunst een nieuwe gemeenschappelijkheid creëren – een nieuwe mentale ruimte bieden waarin verschillende individuen zich kunnen ontwikkelen en samenleven. In deze mentale ruimten kan ook de meerstemmigheid toegelaten kunnen worden (...) door het denken in groepen die hun maatschappelijke én kunstzinnige achterstand moeten inlopen los te laten. Dat laatste veronderstelt namelijk een dominante superieure cultuur waaraan iedereen mee zou moeten doen. Meerstemmigheid daarentegen werkt werkelijk emanciperend" (Trienekens, S. (2006), *Kunst en sociaal engagement: een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap*, Cultuur + Educatie 17. Utrecht: Cultuurnetwerk.nl.).

Dr. Sandra Trienekens is als wetenschappelijk docent verbonden aan de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen, Erasmus Universiteit Rotterdam. Sinds kort is ze tevens Lector bij Culturele en Maatschappelijke Vorming, Hogeschool van Amsterdam. Daarnaast werkt ze op projectbasis aan onderzoeken naar stedelijke culturele en etnische diversiteit, burgerschap en de kunsten. Haar proefschrift (Universiteit van Tilburg, 2004) richtte zich op geleefd burgerschap en de locatie van diversiteit in de cultuursector van Rotterdam en Manchester. Meer recent deed Trienekens onderzoek naar de rol van kunst in gemeenschapsvorming en in stedelijke vernieuwingsprocessen en beziet ze sociaal geëngageerde kunstpraktijken als alternatieve burgerschapsmodellen. Trienekens publiceerde een boek, meerdere artikelen en onderzoeksrapporten over deze onderwerpen.

Kanttekeningen bij een expert meeting

door Marijke Hoogenboom

Bij de recente opening van het grootschalige project *Be[com]ing Dutch* van het Van Abbemuseum in Eindhoven³ maakte de directeur Charles Esche een verassende opmerking. Al een tijdje was hem opgevallen dat de Nederlandse kunstwereld (anders dan in vele andere landen waar hij komt) aan een autonomiebegrip blijft vasthouden dat hem nogal ouderwets lijkt en waar volgens hem onvoldoende op gereflecteerd wordt. "In a sense autonomous art here has become a demand, a right almost, that seems to me really as a plea for self indulgence: to do what you want without caring about anybody or anything else and certainly not about the wider conditions of the political, the social or the economic." Esche is zich wel degelijk bewust van de waarde en uiteraard de noodzaak van artistieke autonomie, maar hij verzet zich tegen de tendens bij lokale kunstenaars om het kenmerk 'autonoom' simpelweg als excuus te gebruiken om niet met de wereld buiten de persoonlijke sfeer, of buiten het kunstcircuit, bezig te moeten zijn.

De expert meeting georganiseerd door het lectoraat Community Arts (aan de Rotterdamse Hogeschool voor de Kunsten Codarts) heeft bewust niet deze principiële kwesties omtrent hedendaagse definities van kunst en de (veranderende) maatschappelijke positie van kunstenaars aan de orde gesteld. De nadruk lag op de uitwisseling van praktijken en de verkenning van concrete werkwijzen van gemeenschapskunstenaars, dwars door de disciplines en uiteenlopende toepassingscontexten heen. Welke vormen van community arts worden er op dit moment in het land uitgedragen? Tegen welke problemen lopen de wijk- of gemeenschapskunstenaars aan en hoe worden deze opgelost?

Dan nog is het moeilijk om de gepresenteerde voorbeelden bij wijze van inventarisatie voor zich zelf te laten spreken en een eigentijds fenomeen als community arts zonder al te veel veronderstellingen of zelfs opinies te benaderen. Of zoals de beeldende kunstenaar Jeanne van Heeswijk het formuleerde: "We moeten zorgvuldig zijn hoe we die begrippen gebruiken." Al te vaak liggen ook voor haar misverstand, generalisering, simplificering en instrumentalisering op de loer.

Ik vraag me dus af of je zonder nadrukkelijke aandacht voor de 'grote', overkoepelende vragen überhaupt tot een vergelijking of tot conclusies kan komen? Voor een plaatsbepaling die het mogelijk maakt om genuanceerd over de afzonderlijke praktijken te kunnen spreken zal tevens enig theoretisch referentiekader en historische samenhang nodig zijn. Maar ook het 'updaten' van centrale begrippen, die uit de begintijd van de community arts in de zestiger jaren zijn voortgekomen en - gezien hun drukke gebruik - aan actualisering toe zijn.

Alweer is het Jeanne van Heeswijk die in haar betoog onze blik weet te verbreden en haar werk met de schilderkunst van Rembrandt vergelijkt. Net als de zeventiende eeuwse meester wil zij relevante groepsportretten maken waarin "een ieder op het portret voldoende licht heeft om gezien te worden". Onze huidige samenleving, zo constateert zij, heeft een "gebrek aan inclusieve portretten" en er zijn steeds meer mensen die zich niet meer in de openbaar beschikbare beelden kunnen herkennen.

Van Heeswijk's observatie en drijfveer zou een mooie opmaat voor een ruimere interpretatie van community arts kunnen zijn, te meer omdat zij daarmee het gehele terrein van het modernisme claimt en zich (ondanks het feit dat Rembrandt zonder twijfel een economische elite afbeeldde en zij een uitgesproken eigen signatuur laat zien) juist niet laat vastpinnen op bepaalde artistieke middelen en formats.

De eigen voorwaarden creëren en ontkomen aan vooropgezette aannames (bijvoorbeeld omtrent urban dance), dat lijkt ook Bart Deuss van het danstheater gezelschap Don't Hit Mama een van de grootste uitdagingen. Zowel voor de choreografe Nita Liem, als ook voor haar dansers blijft het een gevecht om niet als exotische culturele 'underdog' beschouwd te worden en hun legitieme plaats op te eisen binnen het kunstcircuit. Bij het samenwerkingsproject *Zwanenmeer Bijlmermeer* met De Nederlandse Opera, werden juist deze dilemma's als uitgangspunt gebruikt. Jongeren, opgeleid buiten de gebruikelijke initiële kunstvakopleidingen, versus professionele dansers van Het Nationale Ballet; de Bijlmer versus de grachtengordel; niet-westerse culturen versus een blanke middenklasse; hip hop versus klassiek, etc. En toch ligt de nadruk

³ Het Van Abbemuseum heeft met het tweejarige project *Be[com]ing Dutch* de Stimuleringsprijs Culturele Diversiteit van de Mondriaan Stichting gewonnen. In Januari 2007 is het project met een twee-daagse symposium van start gegaan. *Be[com]ing Dutch* stelt de vraag wat er gebeurt als de nationale identiteit door cultuurverschillen wordt bedreigd en veranderd. www.vanabbemuseum.nl

voor Don't Hit Mama niet op de tegenstellingen, maar op "de ontmoeting tussen werelden". Maar zijn die überhaupt met elkaar in verband te brengen en zo ja, hoe? Waarom worden in *Zwanenmeer Bijlmermeer* de betrokken jongeren tamelijk voorspelbaar vanuit hun leefwereld in de Bijlmer benaderd, terwijl de dansers van Het Nationale Ballet niet gevraagd worden hun persoonlijke omgeving onderdeel te laten zijn van hun artistiek werk? Zij blijven professionals, zonder enige betrokkenheid bij de stad en de mensen.

Zowel Van Heeswijk als ook Don't Hit Mama beweren niet dat zij weten 'hoe het moet'. Hun praktijk is vol obstakels, twijfels en intense leerprocessen, die zij alleen met "een organische manier van werken" (Bart Deuss) of "ongeloof en naïef optimisme" (Van Heeswijk) kunnen blijven ontwikkelen. Maar sluit deze noodzakelijke openheid ten opzicht van de veranderende eigen praktijk meteen ook de mogelijkheid tot overdracht en kennisproductie uit?

Ondanks dat community arts al een tijdje een "internationale hype"⁴ lijkt te beleven, zijn er tot op een paar voorbeelden na nog weinig specifieke expertisecentra of opleidingen te vinden. Een uitzondering vormen zeker de *MA Cross-Sectoral & Community Arts* in London (Goldsmith)⁵ en *Art in Context* aan de UDK in Berlin⁶. Opmerkelijk is dat allebei de studies in feite juist niet de gespecialiseerde niche opzoeken, maar vooral voor een ruimer idee van kunst pleiten, dat het werken buiten de kunsten en met en voor niet-professionals vanzelfsprekend tot de mogelijkheden van de hedendaagse kunstenaars rekent. Een dergelijke beweging "towards the rapidly expanding area of the arts" vindt in Duitsland momenteel zelfs op het hoogste overheidsniveau plaats. In tegenstelling tot de bewering dat community arts zich nog steeds in een miskende pioniersfase bevindt, heeft de befaamde 'Bundeskulturstiftung' onlangs een nieuwe subsidiestroom verzonnen, die onder de mooie naam *Heimspiel* (thuiswedstrijd) vooral ook de gevestigde schouwburgen en instellingen moet uitdagen eindelijk hun gebouwen uit te gaan om "die Impulse der Stadt aufzunehmen" ...⁷

Zowel Van Heeswijk als ook Don't Hit Mama hebben zich uiteindelijk duidelijk aan de opdracht van de organisatie van de expert meeting onttrokken, om gerichte oplossingen aan te dragen voor problemen uit hun praktijk. Ik zou hun - onder de indruk van bijzonder levendige en diverse praktijken - zelfs willen aanmoedigen om hun werk nooit als 'problem-solver' te beschouwen (blijkbaar juist voor community arts een bekende valkuil). Het oplossen van sociale, economische of politieke problemen is het domein van anderen. Ook de geëngageerde kunst moet haar eigen agenda bepalen en aanvaarden dat haar domein juist vele malen gecompliceerder is dan het maatschappelijke werk, de economie of de politiek. De taak van geëngageerde kunst is, om met de Duitse dramaturge Hannah Hurtzig te spreken: "... to passionately create (new) problems for the solutions that have obviously already been invented."

Charles Esche heeft aan het einde van zijn toespraak in januari 2007 trouwens een interessant voorstel gedaan: "I do not want to propose that we abandon autonomy; I would like to modify autonomy with the term engagement. Maybe 'engaged autonomy' establishes a connection with the world that is self-consciously autonomous and critical." Wellicht vormt het begrip 'geëngageerde autonomie' ook in de context van het onderzoek naar community arts en naar de opleiding van gemeenschapskunstenaars een bruikbaar perspectief. Een perspectief dat bewust sociale betrokkenheid met artistieke onafhankelijkheid blijft confronteren.

⁴ Eugene Van Erven naar aanleiding van het Utrechtse community arts festival 'Art in my Backyard', www.powerofculture.nl/uk/current/2006/november/community%5Fart.html

⁵ MA Cross-Sectoral & Community Arts, www.goldsmiths.ac.uk/pg/ma-pgdip-pgcert-cross-sectoral-community-arts.php, "This is an innovative programme for arts graduates, practising artists and workshop leaders who see the rapidly expanding area of arts in other sectors as a valid and practical way of developing a creative yet socially responsible career path."

⁶ Art in Context, www.kunstimkontext.udk-berlin.de, "The course of studies 'Art in Context' is directed to individuals with a university degree in the fine arts, media, architecture, design or art education, who are seeking a societal connection to their artistic work. Correspondingly, the coursework is designed to mediate knowledge and skills, which will make it possible for the student to independently develop ideas and projects even outside the scope of art, which is to say under everyday conditions."

⁷ Heimspiel Fonds, www.kulturstiftung-des-bundes.de, "Die Kulturstiftung des Bundes will Intendanten und Festivalmacher, Dramaturgen und Regisseure, Bühnenbildner und Musiker dazu anregen, die Impulse der Stadt aufzunehmen, für die sie Theater machen. Sie sollen bislang unbekannte Viertel vorstoßen und die Biographien und Alltagsgeschichten der Bewohner kennen lernen. Nur so können sie neue Foren schaffen für einen echten Austausch zwischen dem Theater und den Menschen in der Stadt - zwischen Kunst und Realität."

Marijke Hoogenboom geeft leiding aan het lectoraat Kunstpraktijk en artistieke ontwikkeling aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.

Voordien was zij betrokken bij de oprichting van DasArts en maakte tot 2001 deel uit van de artistieke leiding van deze postacademische werkplaats voor regisseurs, choreografen, theatermakers, beeldend kunstenaars en theatervormgevers. Zij was o.a. lid van de adviesraad van IETM (Informal European Theatre Meeting), werkte mee aan het viertalig vakblad Theaterschrift en was betrokken bij het programma Art for Social Change van de European Cultural Foundation. Behalve als lector werkt zij tevens als freelance dramaturg, curator en adviseur op het gebied van kunst en onderwijs in binnen en buitenland. Momenteel is zij o.a. commissielid van het Prins Bernhard Cultuurfonds en de Raad voor Cultuur (cie. Internationaal).

De strijd tussen individueel en collectief kunstenaarschap

door Eugène van Erven

Waar je ook ter wereld naar community arts kijkt, keer op keer kom je de eeuwige strijd tussen persoonlijke artistieke ambities en de noodzaak van het collectieve belang tegen. Sommige community artists hebben daar een aardige balans in weten te vinden; anderen zijn het stadium van frustraties nog niet te boven. Soortgelijke worstelingen waren ook te bespeuren in de presentaties van Arlon Luyten en Carlo Balemans. De één is een relatief jonge theatermaker en als docent muziektheater verbonden aan Codarts. De ander is een relatief gelouterde improvisatiemusicus, die al geruime tijd aan Codarts doceert.

Arlon, Magritte en het koffiekopspel

Wat onmiddellijk opvalt aan Arlon is zijn bewonderenswaardige bereidheid tot onderzoek naar alle aspecten van community art en tot kritische zelfreflectie. Hij heeft inmiddels zijn eerste aarzelende schreden op community art terrein gezet en bezit de moed bij elke weifelende stap vragen te stellen.

De essentiële vraag voor Arlon is: moet je je bij community art als kunstenaar altijd volledig aanpassen aan je doelgroep of niet? Impliciet geeft hij in zijn verhaal zelf antwoord op deze lastige vraag. Klaarblijkelijk is het voor Arlon van levensbelang om nieuwe theaterstijlen en technieken te kunnen blijven onderzoeken. Er is geen enkele reden waarom dat binnen community artprojecten ook niet zou kunnen. En ook niet om het daarbuiten te doen. Er zijn genoeg community artists, die parallel aan hun community werk in volstrekt andere omgevingen hun individuele kunstinteresses ontplooiën, of hun eigen artistieke eieren uitbroeden. Bij theaterorganisatie PETA uit Manilla (Filippijnen) is het bijvoorbeeld eerder regel dan uitzondering dat acteurs naast hun community-activiteiten in films spelen of aan avant-garde producties meedoen. Zij hebben daar een vierdubbele identiteit en noemen zich zelf geen 'actor' maar 'ator': artist-teacher-organizer-researcher. Maar ook binnen community artsprojecten kan er ruimte gecreëerd worden om te experimenteren, zolang dat maar niet als geheime agenda gebeurt of zonder overleg met de groep wordt doorgedrukt, want dan vraag je om problemen. Heldere communicatie naar de deelnemers is daarbij altijd cruciaal.

Een bijkomend dilemma voor Arlon is dat zijn persoonlijke esthetiek (gestileerd bewegingstheater) volgens hem nogal ver afstaat van de belevingswereld van mensen die zelden of nooit met avant-garde theatre in aanraking komen en die juist de doelgroep van community art vormen. Vooral naar jongeren die affiniteit met hiphopcultuur hebben lijkt die kloof zeker niet onoverbrugbaar (zie het Zwanenmeer/Bijlmermeerproject). Naar andere groepen toe zal er een langeretermijnstrategie bedacht moeten worden, waarmee beide partijen (kunstenaar en deelnemers) esthetisch aan hun trekken kunnen komen.

Naar aanleiding van het Belgische Magritteproject geeft Arlon zelf al aan dat de gevolgde strategie niet voldoende doordacht was, ondanks dat hij wist wat de deelnemers qua theaterstijl 'done, hip en sexy' zouden vinden. Allereerst plakten hij en zijn collega's zonder overleg een voor de jongeren nogal abstract thema op het project: de Belgische surrealistische schilder Magritte, waar de doelgroep überhaupt niets mee had. Eerst energie stoppen in het scheppen van onderling en wederzijds vertrouwen en vervolgens een onderwerp uit de groep zelf laten komen was waarschijnlijk productiever geweest. En als er voldoende tijd was genomen voor zo'n kennismakingsfase, zou het ook sneller duidelijk geworden zijn waar de specifieke 'performatieve' kracht van spelers als Tim lag. Met deze aanpak hadden Arlon en zijn medetheatermakers ook binnen een gestileerd bewegingstheaterconcept veel meer rendement uit de acrobatische en mimische talenten van hun spelers én de spelers zelf meer voldoening uit een substantiële artistieke bijdrage aan de productie kunnen halen.

Het gezamenlijk bedachte 'Koffiespel' is een veel beter geslaagde wisselwerking tussen de behoefte van de kunstenaar om met stijlen en technieken te experimenteren en die van de deelnemers aan voldoeningverschaffende inbreng in het artistieke proces. Het leverde abstract, vervreemdend toneel op, dat voor beide partijen – én voor het publiek – aantrekkelijk was. In deze richting zou een heel arsenaal aan spelletjes ontwikkeld kunnen worden, waarbij collectieve creativiteit de motor is.

Arlons ervaring in Pretoria past minder goed in dit relaas, omdat deze in een niet-westers buitenland is opgedaan waar interculturaliteit beduidend anders werkt dan in Rotterdam, Limburg of België. Aan de Maastrichtse Toneelschool gevormde esthetiek is niet superieur aan die van zeer onomwonden en doelgericht Zuid-Afrikaans voorlichtingsdrama. Maar Roel Twijnstra's Zuid-Afrikaanse experimenten met Het

Waterhuis (zoals 'Vuka Vuka') doen vermoeden dat op dit vlak ook mogelijkheden liggen om met wederzijdse voldoening crossculturele artistieke eieren te leggen en gezamenlijk uit te broeden. Maar hier is een langetermijnstrategie voor nodig en de bereidheid om een delicaat intercultureel proces aan te gaan. En bij HIV/Aids voorlichtingstheater in Zuid-Afrika heeft het sociale doel nu eenmaal prioriteit: denkpatronen doorbreken en gedragsveranderingen bewerkstelligen om een complete generatie van de ondergang te redden. Om dat sociale doel met Maastrichtse of Rotterdamse esthetiek te bereiken zou de moeite van een experiment waard zijn en uiterst leerzame community art opleveren.

Carlo Balemans, Hattem en Community Art

Binnen het kader van de expert meeting verhoudt Carlo's verhaal zich het meest direct tot de casus van Bart Suër van Roots & Routes en binnen het bredere Nederlandse community art veld tot een tweetal recente cross-over community art producties waarin dorpsfanfares en/of amateurorkesten een prominente rol vertolken: 'Fanfare de Wetering' van muziektheater Tamar en 'Hart' van het 5e Kwartier i.s.m. Fort van de Verbeelding in Bodegraven.

Carlo's project in Hattem onderscheidt zich echter onmiddellijk van Roots & Routes (dat vooral op het terrein van pop, hiphop en jazz opereert) door zijn onverbloemde keuze voor klassieke muziek. Hij maakt daarnaast een even kordate keuze om zich qua openbare presentatie te beperken tot de conventies van een concert, waar 'Fanfare de Wetering' de combinatie met toneel opzoekt en 'Hart' de muzikanten laat samenwerken met beeldende kunst en film (zie suggesties voor verder lezen en surfen achterin deze bundel)

Vooraf 'Fanfare de Wetering' vertoont interessante overeenkomsten met Carlo's Hattemproject, maar benadert de fanfare niet vanuit het klassieke dirigentschap, maar vanuit muziektheater. Het zoekt de mensen achter de muziekinstrumenten op en ontwikkelt een scenario op basis van hun levensverhalen. De setting is een open dag van een Noord-Hollandse dorpsfanfare (het project wordt o.a. in Zijpe uitgevoerd). Er wordt wel degelijk veel en 'live' gemusiceerd, maar allemaal rond een centraal dramatisch conflict dat zich afspeelt tussen een relatief jong lid van het orkest en een oud-dirigent (gespeeld door professionals) en dat gaat over vernieuwing van het repertoire, een kwestie die in zekere zin ook in Hattem aan de orde was.

Uit Carlo's presentatie springen een aantal voor community art relevante zaken naar voren. Allereerst is daar Carlo's persoonlijkheid zelf, die bij uitstek geschikt lijkt voor community art werk. Hij is ontwapenend recht voor zijn raap, joviaal en vooral ook bijzonder loyaal en toegewijd. Verder is hij gezegend met een grote muzikale vakkennis. Hij werkt naar eigen zeggen al twaalf jaar onafgebroken met de Hattemse fanfare en heeft inmiddels een zeer waardevolle kennis van de lokale samenleving en cultuur vergaard. Op deze manier heeft hij een vertrouwensband opgebouwd met de bewoners, voor wie hij met zijn lange blonde manen, brilletje en Bredase accent ongetwijfeld een excentrieke maar vertrouwde verschijning zal zijn geworden. Kortom, zijn eigen intuïtie volgend heeft hij vrijwel volgens het boekje (dat overigens nog geschreven moet worden) een stevige basis neergelegd voor muzikale community art.

Een ander waardevol aspect van Carlo's verhaal ligt hem juist in de dorpssetting. Het merendeel van het referentiekader voor community art (ook in het buitenland) wordt gevormd door projecten in grootstedelijke aandachtswijken. Carlo schetst ons echter een beeld van een actieve dorpscultuur waarbinnen de fanfare of harmonie een cruciale, hiërarchiedoorbrekende rol speelt. De levens van mensen van 8 tot 88 en professioneel variërend van supermarktaissière tot huisarts worden via muziek aan elkaar verbonden. De fanfare, die 150 leden telt, versterkt onttegenzeggelijk de sociale cohesie in het dorp, waar leden elkaar veel regelmatig in de openbare en particuliere ruimte treffen dan in de grote stad het geval zou zijn. En haar uitvoeringen trekken een publiek dat nooit voorstellingen in de stadsschouwburg bezoekt.

Aanzet tot analyse

Het centrum van Carlo's casus wordt gevormd door een grootschalig jubileumconcert ter gelegenheid van het zevenhonderdjarig bestaan van de Hattemse stadsrechten en het honderdjarig bestaan van de fanfare. Bij dit concert, waarvoor Carlo de muziek componeerde, zouden – naast de fanfare – ook tien zangkoren betrokken worden. En juist die samenwerking met de koren liep spaak. Waarom?

- (1) omdat Carlo zich bij het componeren niet als collectief georiënteerde community artist, maar juist als individuele, autonome kunstenaar opstelde die vooral zijn eigen muzikale ambities nastreefde. Hij schreef eerst de nogal experimentele noten en probeerde er daarna pas draagvlak voor te vinden bij mensen waarvan hij dondersgoed wist dat zij ook op kunstzinnig gebied sterk behoudend waren;
- (2) omdat hij vóór het componeren te weinig energie heeft gestoken in het opbouwen van een vertrouwensband met de koren en de koordirigenten

Na twaalf jaar was Carlo er van overtuigd dat hij de fanfareleden wel zou kunnen overhalen om zijn experimentele noten te spelen, want 'de klassieke muzikant speelt immers altijd wat er in de partituur geschreven staat'. En: 'In mijn werk met de orkesten merk ik dat als ik de lat hoog leg de toewijding hoog is. Natuurlijk trek je een soort muzikant/mens aan, maar het niveau van onze orkesten is hierdoor erg hoog, zowel muzikaal-technisch als ook qua beleving en doorleving. Als muzikaal leider moet ik in staat zijn mogelijkheden in te schatten. Maar ik hoef daarin niet te voorzichtig te zijn. Overtuigingskracht is voor mij een zeer belangrijke motor waarop ik drijf'. Maar bij de koren, die Carlo vrijwel niet kende en die hij desondanks bij tijd en wijle wilde laten schreeuwen en krijsen, lag dat anders. Hij overschatte daarbij de Hattemse makheid met als gevolg dat driehonderd van de vierhonderd zangers weigerden aan het jubileumconcert mee te doen. Ze weigerden, kortom, aan iemand anders zijn kunstje mee te doen.

Bij navraag nuanceert Carlo mijn conclusie: 'Weigeren is een groot woord, ik heb ze voor de vrijwillige keuze gesteld, omdat de mensen die er niet echt voor gingen een mentaal negatieve uitwerking hadden op de anderen. Ik denk niet dat koorleden die niet meegedaan hebben een negatief gevoel hebben overgehouden. Het merendeel zat in het publiek en vond het prachtig, echter zelf uitvoeren was voor hen een stap te ver'. De onderzoeker in mij zou dan eigenlijk het liefst deze observatie grondig bij de betrokkenen zelf gaan toetsen.

De kwestie van eigenaarschap is essentieel voor community art. Los van de vraag of het mogelijk is om amateurzangers überhaupt bij componeren te betrekken (waarschijnlijk wel, maar dan is er een ander creatief proces nodig, bijvoorbeeld zoals YO Opera dat momenteel in Utrecht aan het ontwikkelen is), was het verstandiger geweest als Carlo zijn plannen en ambities eerst aan alle betrokkenen had voorgelegd. Die honderd zangers die uiteindelijk toch aan zijn compositie hebben meegewerkt zouden dan waarschijnlijk ook voor die optie hebben gekozen. Voor de resterende driehonderd had dan een conventioneel programma in elkaar gezet kunnen worden dat op de dag van de uitvoering aan het experimentelere deel gekoppeld had kunnen worden. Want voor de viering van het zevenhonderdjarige bestaan van een relatief kleine gemeenschap is het belangrijk dat er zo veel mogelijk mensen tot en met de uitvoering blijven meedoen. Dat kan alleen door hun artistieke betrokkenheid in het creatieve proces te waarborgen. Carlo heeft de moed nog niet opgegeven, want hij weet dat juist over de meest moeilijke projecten door deelnemers jaren later nog steeds vol trots en liefde wordt gesproken. Zijn grote wens is om zijn compositie nog eens in Hattem uit te voeren, maar dit keer op uitnodiging vanuit het dorp zelf.

Dr. Eugene van Erven (1955) is senior docent-onderzoeker aan de Faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit Utrecht. In 1985 promoveerde hij aan Vanderbilt University in de VS. Hij is auteur van een drietal standaardwerken over theater en samenleving: *Radical People's Theatre* (Indiana University Press 1988), *The Playful Revolution: Theatre and Liberation in Asia*, (Indiana 1992) en *Community Theatre: Global Perspectives* (Routledge 2001). Momenteel is hij onderzoekskoördinator van het Vrede van Utrecht Community Art Lab en doet hij vooronderzoek voor het Internationale Community Arts Festival 2008 in Rotterdam.

Community Arts in het Culturele Veld: Wenken voor een strategie

door Ton Bevers

Kan iemand uitleggen wat Community Arts is?

Is het waar dat er nog niet zo lang geleden in het Nederlandse culturele veld een nieuwe speler bij gekomen is? Wie dat is, wat hij of zij doet en kan en hoe zo iemand heet is niet helemaal duidelijk. Meer duidelijkheid is er over de plek waar je deze nieuwe spelers tegen kunt komen; in club- en buurthuizen, lokale culturele centra, scholen, of gewoon in een straat of op een plein waar buurtactiviteiten plaatsvinden. Uit wat ze doen valt nog het beste af te leiden wie ze zijn. Het speelveld zelf is veel moeilijker te markeren. Er zijn hiervoor verschillende termen in omloop: sociaal geëngageerde kunst, ontmoetingskunst, gemeenschapskunst of community arts. Het valt op dat in al deze omschrijvingen het woord kunst voorkomt. Toch zijn lang niet alle spelers kunstenaar en je hoort eigenlijk nooit iemand van zichzelf zeggen dat hij community artist is of iets dat daarop lijkt in Nederlandse vertaling.

Is een begripsafbakening belangrijk? Nee, in praktische zin is dat niet belangrijk. In het beroepenveld is overal sprake van grensvervaging en grensoverschrijding, in het bedrijfsleven, de gezondheidszorg, het onderwijs en ook in de cultuursector. Dat hoort bij de dynamiek binnen en tussen beroepsvelden. De eerste wenk is daarom: besteedt niet te veel energie aan beroepsafbakening door in de weer te zijn met definities. Waar het op aankomt, is wat mensen doen en waar ze elkaar bij nodig hebben. Daaruit wordt duidelijk wie ze zijn. Duidelijk voor de betrokkenen zelf en duidelijk voor de andere spelers in het veld. Als het beestje toch ook een naam moet hebben, dan zijn begrippen als community artist en community arts helemaal zo gek nog niet. We zijn ook gewend geraakt aan controllers, account managers en operators.

Artistiek succes is vooral ook organisatorisch succes.

Belangrijker dan een helder afgebakende definitie is de zichtbaarheid van community arts in het culturele veld. Succes en erkenning hangen niet alleen maar af van artistiek talent en creatieve ideeën. Het komt er op aan deze te realiseren en daarvoor is samenwerking vereist. Dat geldt overal zo. Je kunt wel iets maken, maar het zal toch ook gezien, gehoord en gewaardeerd moeten worden door anderen. Dat maken, spreiden en waarderen is in de cultuursector uitgegroeid tot een geheel van specialistische taken, uitgevoerd door professionals, werkzaam in verschillende organisaties voor de productie, distributie en publiekswerving. In de wereld van de community arts is nauwelijks sprake van arbeidsdeling. De initiatiefnemers zijn de bedenkers en de uitvoerders van een idee, zij zoeken zelf hun publiek op, mobiliseren deelnemers, leggen contacten in wijken en buurten, zorgen voor geschikte locaties, werven fondsen en doen de publiciteit. De meeste tijd en energie besteden zij aan het organiseren en mobiliseren van mensen. Wie deze taken als last en eigenlijk als bijzaken beschouwt en niet rekent tot de kern van community arts, kan er maar beter niet aan beginnen. In zekere zin kan de stelling 'artistiek succes is vooral ook organisatorisch succes' voor community arts omgekeerd worden: 'organisatorisch succes is vooral ook artistiek succes'.

Community Arts uit de verdediging.

Gevestigde opinies zijn lastig te bestrijden, omdat ze zo hardnekkig zijn. Ze zijn zo hardnekkig, omdat ze zo sterk verbonden zijn met iemands kijk op de werkelijkheid, zijn houding en gedrag, zijn vanzelfsprekendheden en zekerheden, meegekregen van huis uit, aangeleerd door scholing en verbonden met iemands maatschappelijk positie. Van ingesleten opvattingen, vanzelfsprekendheden en stereotypen kom je niet zo gemakkelijk af; ze zijn te sterk deel geworden van wie je zelf bent en niet zo gemakkelijk te verwisselen als een kledingstuk of biermerk. Een van de meest hardnekkige opinies over community arts is de opvatting dat het niets met kunst te maken heeft, maar thuishoort bij het sociaal-cultureel werk, opbouwwerk, welzijnswerk, de amateurkunst en soms de kunsteducatie. Discussies hierover lossen niets op. Het is eigenlijk een non-probleem. Dat is het in ieder geval voor diegenen die deze vraag als volgt beantwoorden: **kunst is wat bepaalde mensen op bepaalde posities op bepaalde tijden zeggen dat kunst is**. Door dit antwoord komt de vraag in een ander daglicht te staan. De strijd om de definitie van kunst is een strijd in het culturele veld om posities in dat veld te verwerven, te behouden en te versterken. Nieuwkomers en buitenstaanders en diegenen die zich buitengesloten voelen laten zich te gemakkelijk verleiden aan die discussie mee te doen. Ook in kringen van de community arts hoor en lees je nog te vaak opvattingen die gaan over artistieke erkenning en zichzelf verdedigen met argumenten en conventies, ontleend aan de gevestigden in het culturele veld. Niet doen! Community arts werkers doen er beter aan zichzelf in het culturele veld zichtbaar te maken door zich te concentreren op het eigen karakter, de eigen conventies, de eigen methoden en technieken van werken. Door dat eigene van community arts te benadrukken en verder te ontwikkelen verovert men eerder een duurzame positie in het culturele veld dan door 'erbij' te willen horen en te vragen om erkenning.

Een strategie voor Community Arts

Hoe kan de wereld van community arts zich beter zichtbaar maken in het culturele veld en daardoor haar positie in dit veld versterken?

1. Bediscussieer en stel vast wat naar vorm, inhoud en methoden het eigene is van community arts. Wat zijn de eigen conventies, opvattingen en praktijken op het gebied van de productie, de distributie en de receptie. Wat behoort hier tot de specifieke 'stock of knowledge'? Als men hierover binnen de wereld van community arts min of meer consensus weet te bereiken, zal er gedeelde kennis ontstaan die als basis kan dienen voor de vorming en scholing van nieuwe generaties van professionals die werkzaam willen zijn in dit specifieke veld van de cultuur.
2. Kom tot manieren van vastleggen van kennis, ervaring, methoden en technieken op een dusdanige wijze dat dit eigene kan worden doorgegeven, onderwezen en aangeleerd. Doe aan kennisopbouw en kennisvermeerdering en beperk dit niet tot het inventariseren en presenteren van 'best practices'.
3. Zorg voor kritische reflectie, niet alleen door eigen projecten zelf te evalueren, maar vooral ook door elkaars werk kritisch te beoordelen.
4. De onder 1-2-3 genoemde aanbevelingen gaan over activiteiten die georganiseerd moeten worden. Ook hier geldt dat organisatorisch succes een voorwaarde is voor inhoudelijk succes.
5. Tot de initiatieven op het organisatorische vlak behoren o.a.:
 - a) de oprichting van lokale netwerken van community arts medewerkers en op landelijk niveau, de oprichting van een eigen (beroeps)vereniging.
 - b) de oprichting van werkgroepen binnen de eigen vereniging die zich met speciale aspecten van community arts bezighouden: kennisverwerving, belangenbehartiging, publiciteit et cetera.
 - c) de oprichting van een eigen vakblad of tijdschrift.
 - d) de organisatie van expert meetings, miniconferenties met interne en externe deskundigen zowel op nationaal als internationaal niveau, zowel incidenteel als met een zekere regelmaat. .
 - e) de opleiding en training van community arts werkers door het ontwikkelen van een eigen curriculum binnen daarvoor geschikte onderwijsinstellingen.

Het lectoraat community arts

Het lectoraat community arts aan de Rotterdamse opleiding Codarts speelt een belangrijke rol in het zichtbaar maken van community arts in het culturele veld. De meeste van de hierboven voorgestelde initiatieven sluiten daar goed bij aan of passen daarin. Institutionaliseren van iets nieuws binnen een bestaand veld kost niet alleen veel organisatorisch talent en inzet, maar heeft ook veel tijd nodig. De oogst van al die inspanningen komt pas later. Het is te hopen dat het lectoraat community arts de tijd van investeren en oogsten gegund is.

Prof. dr. Ton Bevers (1948) is socioloog. Hij was werkzaam aan de universiteit van Nijmegen en die van Tilburg. Van 1997-1986 was hij stafmedewerker Culturele Zaken op het toenmalige ministerie van cultuur (VCW). Sinds 1990 is hij hoogleraar Algemene Cultuurwetenschappen en doceert hij cultuurtheorie, cultuur- en kunstsociologie aan de Erasmus Universiteit bij de Faculteit Historische en Kunstwetenschappen. Hij publiceert op het gebied van cultuurtheorie, cultuursociologie, cultuuroverdracht, cultuurpolitiek en cultuurbeleid.

Van de nood een deugd maken: bouwstenen voor een curriculum

door Peter van den Hurk

Tijdens de eerste expert meeting van het lectoraat community arts vertelden twaalf kunstenaars over hun praktijkervaringen. Bij het teruglezen van hun relaas valt op hoe razend ingewikkeld en ongelooflijk weerbarstig die praktijk van de community arts kan zijn. Zozeer dat je je afvraagt:

1. Komt een community kunstenaar bij het oplossen van zoveel sociale en organisatorische problemen nog wel toe aan zijn eigenlijke werk: de artistieke vormgeving?
2. Zou het – in het verlengde van vorenstaande – geen goed idee zijn als community kunstenaars werden bijgestaan door pedagogische en organisatorische medewerkers?

Om met het laatste te beginnen. Ik denk dat het een foutieve keuze zou zijn om een dergelijke arbeidsdeling toe te passen op de vele taken en verantwoordelijkheden die komen kijken bij het realiseren van een community arts project. Natuurlijk, het is verleidelijk om als kunstenaar je handen vrij te houden voor het artistieke door de oplossing van het zoveelste groepsdynamische en/of organisatorische probleem over te laten aan sociaalpedagogische en organisatorische medewerkers. Maar ik denk niet dat het bijvoorbeeld ooit goed was gekomen met die productie van John Wooter als hij tegen iemand had kunnen zeggen: ga jij even met de vader van dat meisje praten. Alleen John zelf (als regisseur en als vader) kon dat gesprek voeren en zo de voorstelling redden. Groepsdynamische conflicten, sociaalpedagogische problemen, organisatorische vraagstukken, zij zijn allen 'part of the game' en moeten worden opgelost. Iedere keer weer. Maar niet zonder de bemoeienis van de kunstenaar, die zich op dat vlak een noodzakelijke – wat Sandra Trienekens in haar bijdrage noemt – "houding" moet aanmeten. (Sandra: "Het mag duidelijk zijn dat dit alles niet mogelijk is zonder een sterk ontwikkelde sociale gevoeligheid en oprechte interesse van de kunstenaar in de mensen om zich heen.") Het eigen maken van deze houding dient niet alleen ter bescherming van de artistieke kwaliteit, maar ook ter verbetering en zelfs ter vernieuwing.

Laat ik een voorbeeld geven. Een paar maanden geleden vond in Amsterdam het IDFA plaats, het International Documentary Filmfestival Amsterdam. Het hoogtepunt van dit jaarlijkse filmfestival is de uitreiking van de Ivens Award. Deze prestigieuze onderscheiding is vernoemd naar Joris Ivens, de grootste cineast op documentair filmgebied die Nederland ooit heeft gekend. Ivens is met name beroemd geworden door zijn film 'Misère au Borinage'. Het maken van deze film – zo schrijft Ivens in zijn biografie – heeft zijn leven honderdtachtig graden veranderd. Waarom? De Borinage was in de dertiger jaren van de vorige eeuw een opstandig mijnwerkersgebied in België. De mijnwerkers waren in staking gegaan om te protesteren tegen hun miserabele werk- en leefomstandigheden. Ivens wilde hier een film over maken en vertrok met zijn filmploeg naar België. De dag dat hij aankwam hadden de autoriteiten, in een poging om de staking te breken, de hele mijnstreek afgesloten van elektriciteit. Daar stond Ivens, klaar om te gaan filmen, met zijn technische ploeg, met alle apparatuur, maar zonder elektriciteit, zonder licht. En toen, zegt Ivens, stond ik op een keerpunt in mijn leven. Wat moest ik doen? Onverrichterzake terugkeren, want onder die omstandigheden te gaan filmen was ondenkbaar? Of blijven en trachten er het beste van te maken? Ivens besloot tot het laatste en vanaf dat moment ontstond een community arts project zonder weerga. De complete mijnwerkersbevolking toog aan het werk om het onmogelijke mogelijk te maken. Van alle kanten werd alles dat maar enigszins licht kon maken naar de set gesleept: olielampen, acculampen, fietslampen, autolampen, knijpkatten (zaklampen in die tijd), kaarsen, noem maar op. De hele gemeenschap deed mee, ook als spelers, en Ivens maakte de mooiste film uit zijn carrière. Wereldberoemd werd ie er mee. 'Ivens de tovenaer met licht!', 'Ivens de uitvinder van het clair obscur!', 'Ivens de Rembrandt van het witte doek!', etc. Zelf bleef hij tamelijk nuchter onder al die lof en reageerde droogjes: ik had gewoon niet meer licht.... Ik heb ooit het voorrecht gehad Joris Ivens te mogen ontmoeten en hem bij die gelegenheid te spreken over zijn ervaringen met 'De Borinage'. Een van de mooiste uitspraken die ik mij van hem herinner luidt: 'Probeer altijd om van de nood een deugd te maken'.

Niemand zal ontkennen dat de praktijk van de community arts weerbarstig is. Zo weerbarstig soms dat men zich kan afvragen wat een kunstenaar bezielt om zich in te zetten voor het tot stand brengen van een artistiek resultaat, dat slechts met de grootst mogelijke moeite en ten koste van enorm veel inspanning, kan worden bereikt. Over die bezieling valt niet zoveel te zeggen. Die is er of die is er niet. De noodzaak om iets te willen scheppen, de innerlijke drijfveer, de 'artistieke gedrevenheid' (Rineke Smilde), de onweerstaanbare drang, de 'geëngageerde autonomie' (Marijke Hoogenboom), kan in eerste en in laatste instantie alleen begrepen en verantwoord worden door de kunstenaar zelf. Joris Ivens wilde gewoon die film maken. Ongeacht de omstandigheden. Hij moest het gewoon doen. Klaar! Het geruststellend 'universele' aan dit voorbeeld is, dat het weerbarstige gebied van de community arts kennelijk ook een bron van inspiratie kan

zijn. In dit verband kunnen we niet genoeg benadrukken dat het magistrale artistieke resultaat van Ivens' film niet alleen in weerwil van, maar juist ook dankzij die weerbarstige omstandigheden tot stand is gekomen.

Laten we dat om te beginnen maar eens tot onderdeel van het curriculum maken: bestudering van zoveel mogelijk voorbeelden waar onder 'onmogelijke' omstandigheden van de nood een deugd werd gemaakt. Verder dient natuurlijk gedegen training plaats te vinden in de al eerder genoemde vaardigheden op het gebied van de sociale pedagogiek, de groepsdynamica, de logistiek, de organisatiekunde, het onderzoek, het management, ja ook (Piet Elenbaas:) het ondernemerschap, het opbouwwerk en het kunnen netwerken. Nadrukkelijk wil ik bij deze opsomming een lans breken voor mijn opvatting dat pedagogische en organisatorische kwaliteiten niet moeten worden gezien als secundaire competenties van het kunstenaarschap. In het gebied van de community arts is men niet op de eerste plaats kunstenaar en op de tweede plaats pedagoog, organisator, enz. Nee, men is het is allemaal tegelijk en in een nevenschikkende kwaliteitsvolgorde. Of, zoals Eugène van Erven in zijn artikel de Filippijnse community kunstenaars van PETA aanhaalt die zichzelf een vierdubbele identiteit geven met het begrip ATOR: Artist – Teacher – Organizer – Researcher.

In een preambule voor dit lectoraat schreef ik: "Niet alleen degene die een prachtig kunstwerk tot stand brengt is een excellent kunstenaar. Ook het toegankelijk kunnen maken van kunst voor mensen die daar niet vanzelfsprekend in geïnteresseerd zijn, vereist een hoge mate van brille en getalenteerdheid. Beide elementen, de virtuositeit van het tot stand brengen en de virtuositeit van het toegankelijk maken zijn gelijkwaardige aspecten van één ondeelbaar kwaliteitsbegrip." Graag zou ik in het curriculum opgenomen willen zien dat naast de ambachtelijke uitbouw van iemands artistieke talenten nadrukkelijk aandacht bestaat voor het talent van 'de geboren pedagoog' evenals voor het talent van 'de geboren organisator'. Ooit hoop ik het mee te maken dat een 'prix d'excellence' wordt ingesteld voor een community kunstenaar en dat dan in het juryrapport melding wordt gemaakt van de buitengewoon pedagogisch-artistieke kwaliteiten van de laureaat. Misschien is het wel zo dat het curriculum van een community arts opleiding zich moet beperken tot al die pedagogische, groepsdynamische, emancipatorische, onderzoeksmatige, organisatorische, financiële, zakelijke, managementachtige 'extra's' die een community arts student zich moet eigen maken. Zeker als het – wat ik bepleit – een opleiding op masterniveau betreft en – zoals Carolien Dieleman het in haar bijdrage formuleert: – "Het hele pakket aan kunstvakonderwijs dan de revue al (is) gepasseerd en een aantal basisvaardigheden die horen bij het kunstenaarschap dan al (zijn) aangeleerd." Maar in welke vorm dan ook – gaat Carolien verder – "Het klaslokaal moet zoveel mogelijk worden verlaten, Bestorm de stad en ga daadwerkelijk kunst maken met mensen van vlees en bloed in een grootstedelijke omgeving." Met de kanttekening dat community arts ook heel goed kan gedijen in een minder grootstedelijke en zelfs dorpse (Carlo Balemans in Hattem!) omgeving, ben ik het helemaal met Carolien eens. Hier moet het zwaartepunt van het curriculum liggen: bij het zelf 'aan den lijve' ondervinden wat het betekent om een community arts project te realiseren. Hands-on! Hup, de school uit en de stad in (sorry Carlo: de boer op) en learning by doing! Bij de volgende expert meeting op 22 mei aanstaande meer hierover.

Graag tot dan!

Peter van den Hurk (1945) studeerde in 1970 af aan de Toneelacademie Maastricht. Daarna regisseerde hij o.a. voor het La Mama Theater in New York en het Groot Limburgs Toneel. In 1972 was hij een van de oprichtsters van GLTwee, een toneelgroep die zich richtte op het bereiken van nieuw publiek. In 1980 werd hij docent aan de Arnhemse Hogeschool voor de Kunsten, waar hij werkzaam bleef tot 1992 en van waaruit hij vele wijkgerichte toneelprojecten initieerde. In 1992 was hij mede-oprichter van het Rotterdams Wijktheater (RWT), een gezelschap dat inmiddels internationale faam heeft verworven met baanbrekende toneelprojecten in Rotterdamse volkswijken. Vanaf 2001 organiseert hij ook tweejaarlijkse internationale wijktheaterfestivals. In 2005 werd hij benoemd tot Lector Community Arts aan Codarts, Hogeschool voor de Kunsten in Rotterdam. Hij combineert deze baan met het artistiek leiderschap van het Rotterdams Wijktheater.

English Summary

On December 12, 2006 Codarts, university for professional arts education in Rotterdam, hosted a meeting of experts organized by the staff of its budding community arts programme. This is a report of this event. It is a collection of texts (in Dutch) consisting of reports on their work by twelve practising community artists and reflections on these reports by six relatively well-informed outsiders. Taken together they provide a good illustration of the enormous diversity that exists nowadays within the rapidly growing field of community arts in the Low Lands and how others look at from an intellectual distance. Particularly in the English-speaking world (North America, Australia, the UK), community arts has already been a topic of serious study (and training) for some time. In the Netherlands we have only just begun, thanks in part to a number of recently established professorships (lectorates) at Dutch Colleges of the Arts. A number of these 'lectors' have contributed to this collection, as have three university-based scholars.

In his preface, Peter van den Hurk, Professor of Community Arts, draws some crystal-clear parameters for what he considers community art to be: it is art 'that is created for (and with the participation of) people who are ignored by the conventional art world.' The choice to make art on this basis still feels a bit uncomfortable for some of the artists who present their experiences here. Some of the others wouldn't know how else to work. Particularly the differences in (length and level of) commitment and the frankness with which they are reported, make these self-reflections very valuable indeed and make us wish for a sequel. Codarts lecturers Arlon Luyten (musical theatre), Carlo Balemans (brass band music) and Ben Bergmans (dance) are new to community arts and have joined forces with two more experienced directors from the Rotterdam Community-Based Theatre (RWT) to work with groups of Rotterdam residents on a large-scale project to celebrate the 100th anniversary of soccer club Feyenoord. This multidisciplinary community arts event will have its premiere on the opening night of the fourth international community arts festival on 26 March 2008. The four-day festival will take place in and around the Zuidplein theatre and shopping mall, on Rotterdam's south side. The experiences of these five artists will be documented over the next months and they will continue to reflect on their practice as they go. This unique material will be collated and edited into another collection of the kind that now lies before you.

In this current collection you will first be informed about a series of practical examples drawn from three intercultural dance projects, a pop music talent development project (roots and routes), three community-based theatre projects (in Utrecht, Rotterdam and Antwerp), a community film project from Brussels, a visual arts project developed within the context of an urban renewal scheme, an experimental classical music enterprise with amateur musicians from a small town in eastern Holland, and from the world of experimental music theatre for young people. These first-hand experiences are all about opposing worlds: the world of established modern art vis-à-vis street culture; the middle class versus the internally divided multicultural working class; the need for structure in artistic processes contrasted with the lack of structure in the lives of some community participants; the artistic ambitions of the professional community artists versus the need to put their egos aside if they want to successfully work with people from outside the mainstream art circuit. All these issues contain consequences for the still embryonic community arts theory and for Dutch professional community arts training programmes, which is also still in its infancy. Our commentators in the second half of this collection address these issues, and more.

Carolien Dieleman, head of external affairs of the Rotterdam Polytech, regards community arts as crucial to new cross-cultural developments in contemporary art. In her comments she considers the clashing worlds of conservatory and hip hop within the Roots and Routes talent development project, which only succeeded thanks to an open attitude of the coordinating artists towards other ways of being. She recognized a similar mentality in the community film work of Els Dietvorst, in which visual artists and artistically untrained neighbourhood residents work together without negatively affecting the quality of the resulting work.

Music teacher and 'Art Among Other Things' coordinator **Piet Elenbaas** has listened carefully to the presentations of community theatre directors Hans Lein and Donna Risa. In his commentary, Elenbaas addresses the worlds of art and welfare, which often collide in community arts. To him it goes without saying that Lein and Risa are artists first and foremost, but happen to possess a number of additional skills as well that allow them to successfully complete their projects. According to Elenbaas these additional skills can only be learned in practice and need to be fine-tuned for each project anew with a kind of built-in equalizer.

Rineke Smilde, Professor of Lifelong Learning at the Groningen and the Hague conservatories, also talks about skills and equalizers, which she refers to with the English term 'tacit knowledge'. She invites us to accompany her on an excursion into the theory of professional arts training and argues that community artists need to develop an array of skills in addition to their artistry, especially in the area of artistic leadership.

Sandra Trienekens, who works at the Erasmus University in Rotterdam and as Professor of Culture and Society at the Amsterdam Polytech, elaborates further on the required skills of a community artist who wishes to create quality art. For her an open, flexible, intercultural sensitive attitude is essential. Her useful list constitutes a preview of a survival guide for community artists that she is currently completing together with visual artist Marieke Vriend.

Marijke Hoogenboom, a Professor in arts innovation at the Amsterdam School of the Arts, argues for the necessity to embark on a theoretical discussion about the relation between community artists and autonomous artists. Although she does not underestimate the value of exchanging practical experiences such as during the Codarts meeting of experts, she emphasizes the importance of precisely formulating concepts in order to break down prejudices about community art in the conventional art world. In this debate Hoogenboom favors an anti-instrumentalist approach to community arts.

Eugène van Erven, a senior lecturer in theatre at Utrecht University, also addresses the tension between community art and autonomous art, which he detects in the internal struggles of both Carlo Balemans and Arlon Luyten. They have been trained in the autonomous art world and now find themselves in community arts projects, which require a different attitude from them. But as Trienekens argued in a recent publication on art and commitment, it is very well possible to develop parallel careers in both worlds.

Professor **Ton Bevers**, a sociologist of the Erasmus University in Rotterdam, argues for the need to create a separate niche for community arts within the larger international art world. This collection hopes to contribute to the establishment of such a niche, for which exchanging experiences and theoretical reflections are absolute requirements. 'Develop your expertise and distribute it widely and do not be satisfied with taking stock and presenting best practices,' advises Bevers. And dare to be critical of yourself and others. For that reason it is important to keep organizing expert meetings such as this one and to develop solid curricula that can be integrated in existing professional art training programmes.

This is exactly the brief of the Community Arts programme at Codarts. In his epilogue, **Peter van den Hurk** therefore lists some of the indispensable ingredients for the community arts curriculum he and his colleagues will be developing in Rotterdam.

Suggesties voor verder lezen en surfen

(1) Boeken en artikelen

Becker, Howard S. (1982)

Art Worlds. Berkeley: California University Press.

Bleeker, Maaïke et al. (eds) (2006)

De Theatermaker als Onderzoeker, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bours, Jos (2006)

Community Theatre Methodiek: een praktische handleiding, Utrecht: Stut.

Erven, E. Van (2001)

Community Theatre: Global Perspectives, London and New York: Routledge. (boek en video)

Gregory, S. (2005a)

'The creative music workshop: a contextual study of its origin and practice', In G. Odam and N. Bannan (eds.), *The Reflective Conservatoire*. London: Guildhall School of Music & Drama / Aldershot: Ashgate.

Opdebeeck, Luc en Ronald Matthijssen (2006)

De Mens in de Hoofrol: handleiding participatief drama, Rotterdam: Formaat.

Renshaw, P. (April, 2006)

'Lifelong Learning for Musicians: the Place of Mentoring'. Lectorate Lifelong Learning in Music, North Netherlands Conservatoire Groningen and Royal Conservatoire The Hague.

Rotterdams Wijktheater (2001, 2003, 2005)

Internationaal Wijktheaterfestival. Een uitgebreid verslag. Rotterdam: RWT.

Schön, D.A. (1987)

Educating the Reflective Practitioner; Toward a New Design for Teaching and Learning in the Professions, San Francisco: Jossey-Bass.

Trienekens, Sandra (2006)

Kunst en sociaal engagement: een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap, Utrecht: Cultuurnetwerk Nederland (Cultuur + Educatie No. 17)

Wereldkunst.nl. Themanummer Boekman 69. 18de jaargang, Winter 2006.

(2) Websites

www.projectloketcultuur.nl/communityarts.asp

www.codarts.nl

www.donthitmama.nl

www.rootsenroutes.nl

www.fireflyfilms.be

www.skvr.nl/wijkinitiatief/kunstonderandere

www.originalwinds.nl

www.jeanetworks.net

www.rotterdamswijktheater.nl

www.stut.nl

www.sering.be

www.deontbranding.nl

www.lifelonglearninginmusic.org

www.lectoren.nl

www.interart.nl

www.cultuurnetwerk.org

www.projectloketcultuur.nl/communityarts.asp

www.goldsmiths.ac.uk/pg/ma-pgdip-pgcert-cross-sectoral-community-arts.php

www.ahk.nl/03_onderzoek_ontwikkeling/01_lectoraten_ahk

www.vredevanutrecht.com/community-art
www.can.org
www.fortvandeerbeelding.nl/Wat/Groenehartproject.htm
www.kunstimkontext.udk-berlin.de
www.vanabbemuseum.nl