

Proef op de Som

Verslag & reflecties
van een expert meeting van
het lectoraat Community Arts van
Codarts Hogeschool voor de kunsten
d.d. 22 mei 2007

codarts



hogeschool voor de kunsten

Colofon

Proef op de Som
November 2008

Deze publicatie verscheen n.a.v. de expert meeting op 22 mei 2007 van het lectoraat Community Arts van Codarts, Hogeschool voor de Kunsten, Rotterdam.

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

Eindredactie:
Bart Gruson

Transscripties:
Hans Verhoef

Productie:
Anamaria Cruz

Fotograaf:
Roy Goderie

Inhoud

Voorwoord	4
Work in Progress	
○ Inleiding: "Soyez réaliste, demandez l'impossible"	5
○ Hans Lein	7
○ Ben Bergmans	9
○ Kamiel Verschuren	11
○ Carlo Balemans	13
○ Stefan van Hees	15
○ In gesprek met Arlon Luyten	17
De geëngageerde autonomie van een community artist <i>door Peter van den Hurk</i>	21
Over stieren praten is iets anders dan in de arena staan <i>door Bart Gruson</i>	26
Leven Met Verschillen, of hoe vier jonge kunstenaars community artist pogen te worden <i>door Eugène van Erven</i>	34

Voorwoord

Op 22 mei 2007 vond de tweede expert meeting plaats van het lectoraat Community Arts van Codarts hogeschool voor de kunsten. Plaats van handeling was dit keer het Theater Zuidplein. De deelname was, net als bij de eerste expert meeting in het World Music and Dance Centre, groot. En niet minder belangrijk: de deelnemers hebben hun inzichten en ervaringen zonder voorbehoud met ons gedeeld. Waarvoor nogmaals onze dank! In deze publicatie vindt u korte verslagen van de break-out sessies, alsmede een artikel van de lector, Peter van den Hurk, een artikel van de assistent-lector en lid van het Research & Development-team van Codarts hogeschool voor de kunsten, Bart Gruson, en een artikel van Eugène van Erven, universitair hoofddocent aan de faculteit geesteswetenschappen van de Universiteit Utrecht. Een interview met Arlon Luyten, docent aan de Muziektheateracademie van Codarts, die de kenniskring van het lectoraat tussentijds heeft verlaten completeert het geheel. Tot slot vragen wij uw aandacht voor een andere publicatie. Het betreft de in opdracht van het lectoraat Community Arts geschreven procesbeschrijving van de community arts productie "Hand in Hand" door Anne van Veenen, onder de titel "Geen mooier woord dan Feyenoord". U kunt deze publicatie aanvragen via het e-mailadres lectoraatcommunityarts@codarts.nl.

Voor de actuele stand van zaken rond het lectoraat kunt u ons online bezoeken op www.codarts.nl. Klik vervolgens bij "organisatie" op "algemeen" en ga onder "onderzoek en ontwikkeling" naar het "lectoraat community arts". Vragen en op- of aanmerkingen kunt u mailen naar lectoraatcommunityarts@codarts.nl.

Wij wensen u veel leesplezier!

Work in Progress

door Bart Gruson

“Soyez réaliste, demandez l'impossible”

De tweede expert meeting van het lectoraat Community Arts was gewijd aan de vraag of en hoe de ervaringen van community artists vertaald kunnen worden in een curriculum. De deelnemers aan deze meeting hebben frank en vrij, vanuit hun eigen ervaringen, ideeën aangedragen. Daarbij hebben ze zich gelukkig niet uit het veld laten slaan door mogelijke praktische hindernissen en bezwaren. Indachtig de titel – een leus die tijdens de studentenrevolte van 1968 op de muur van het Odeontheater in Parijs te lezen was – hebben zij zich niets aangetrokken van Validerende en Beoordelende Instanties, van de Nederlands Vlaamse Accreditatie, van macrodoelmatigheidstoetsen en van andere wetten en regels die ook voor de wereld van de kunsten gelden. Want het is helaas één ding om een curriculum of een opleiding Community Arts te bedenken, maar het is iets anders om het vervolgens daadwerkelijk te kunnen uitvoeren binnen het bestaande kunstvakonderwijs. De argumenten zullen zeer precies worden gewogen. U meent dat, net zoals trouwens het lectoraat Community Arts van Codarts, een community artist in de eerste plaats gewoon kunstenaar is? Dan krijgt u wellicht te horen wat dan in hemelsnaam de reden is om een nieuwe opleiding te beginnen. Of u brengt naar voren dat een community artist zijn kunstvak beheerst, maar nog wat moet bijleren op het gebied van etnografisch onderzoek, management en intermenselijke relaties. Dan zal men u vragen waarom u uw heil niet zoekt in het reguliere hbo. Want ook binnen het veld van de kunsten, inclusief het kunstvakonderwijs, geven de spelers hun verworven posities, dat wil vooral zeggen: de zeggenschap over in elk geval een déél van de te besteden schaarse middelen, niet zonder slag of stoot op.

Maar laten we terugkeren naar de meeting. Bijna iedereen benadrukte de noodzaak van een sterk praktijkgerichte opleiding, waarbij veel aandacht moet worden besteed aan het ontwikkelen van vaardigheden op het terrein van cultureel ondernemerschap. Wellicht hadden enkelen hierbij het Engelse voorbeeld voor ogen. Daar is het helemaal niet vreemd om aan de muur van een huis een bordje te zien hangen waarop staat dat de bewoner een “community artist” is, door iedereen te contracteren voor het uitvoeren van artistieke klussen. Er waren deelnemers die, terecht, opmerkten dat een opleiding Community Arts zich niet alleen moet richten op de behoeften van mensen die in de grote stad wonen. De grootstedelijke setting, waar problemen als armoede, schooluitval en desintegratie het beeld bepalen, lijkt maar al te vaak de enig juiste plek te zijn voor een community artist. Alsof dit vak alleen recht van bestaan heeft wanneer er sociale problemen moeten worden opgelost.

Kortom: de conclusie van deze dag kan luiden dat een community arts opleiding zijn studenten het veld in moet sturen, maar dan wel met voldoende bagage om het hoofd boven water te houden. En zo'n opleiding kan kunstenaars leren dat allerlei zaken die niet direct tot de wereld van de kunsten behoren, toch ook erg plezierig kunnen zijn om te doen. Immers, papier prepareren of je eigen riet snijden zijn al jaren handelingen waar geen kunstenaar van terugschrikt. En misschien geldt dit over niet al te lange tijd ook voor het doen van buurtonderzoek of het opstellen van een ondernemingsplan.

De hiernavolgende conferentieverlagen geven een beeld van de stand van zaken in de aanloop naar de community arts productie *Hand in Hand*. De weg daar naartoe verliep niet altijd zonder problemen.

Om u inzicht te geven in het soort problemen dat zo'n project met zich meebrengt, kunt u kennis nemen van de overwegingen van een lid van de kenniskring die gaande de rit besloot om zich uit het project terug te trekken.

Work in Progress: Hans Lein

Hans Lein studeerde in 1994 af als theatermaker aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht en is sindsdien werkzaam als regisseur en theaterdocent in het amateur- en semi-professionele theatercircuit. In 2002 richtte hij zijn eigen theatergroep op, "De Ontbranding". Sinds 2003 is hij als regisseur verbonden aan het Rotterdams Wijktheater.

Hans is van plan een jongerenvoorstelling te maken die onderdeel wordt van de Hand in Hand productie, maar die ook los daarvan gespeeld kan worden. Het is denkbeeldig, zo vertelt hij, dat niet iedereen de finish zal halen. Van de spelers wordt nogal wat doorzettingsvermogen en flexibiliteit verwacht en niet iedereen kan dit opbrengen.

Van het begin af aan dienden zich een aantal, wat Hans noemt, "uitdagingen" aan. Hans zelf en de jongeren waarmee hij de voorstelling maakt zijn geen Feyenoord-fans en zijn spelers zijn weliswaar onervaren, maar niettemin zeer eigenzinnig. Hans distilleert hier direct twee sleutelcompetenties uit voor de community artist: wees in staat en bereid om je open te stellen voor wat er in een groep omgaat en aarzel niet om zaken te vergroten, te dramatiseren, zo spannend mogelijk te maken.

De samenstelling van de groep waarmee Hans werkt, is gevarieerd. Naast fans van het RWT nemen vrienden van fans en mensen die zich in het verleden ooit aangemeld hebben bij het RWT aan het maken van de voorstelling deel. Het opleidingsniveau varieert van vmbo tot hbo en de leeftijd ligt tussen de 16 en 21 jaar. Sommige spelers hebben spelervaring, maar dit is volgens Hans niet altijd een voordeel. Deze spelers zijn vaak op zoek naar een herhaling van behaalde successen en willen daarom eigenlijk hun aangeleerde speelstijl niet veranderen. Hans repeteert in een LCC (lokaal cultuur centrum) waar goede faciliteiten geboden worden. De repetities verlopen niet anders dan die in het reguliere theater: warming up, vooroefeningen, improvisaties en gesprekken maken er deel van uit. De teksten zijn zo authentiek mogelijk en het artistieke niveau moet voldoende zijn om het publiek te kunnen boeien.

Bij het werven van deelnemers zocht Hans niet naar Feyenoord-fans, maar naar jongeren die zich verbonden voelen met een groter geheel, zoals etniciteit, land herkomst, religie. De jongeren brengen hun eigen ervaringen in het spel in. Sommige autobiografische verhalen zijn erg beladen, zoals verhalen over mishandeling, ongewenst zijn, van huis gestuurd worden. De vraag is dan: wie mag en kan deze verhalen op het toneel zetten. Hans legt dit voor aan de groep en het resultaat van de discussie wordt vervolgens op de vloer uitgetoet. Een ander probleem waar Hans, en elke community arts regisseur, een antwoord op moet vinden is, hoe de ervaringen en verhalen van de deelnemers te ensceneren. Sommige spelers vinden het moeilijk om een speltechniek onder de knie te krijgen en zijn daarbij dan ook nog ongeduldig: ze willen heel snel resultaat zien. En bij het spelen van de eigen ervaringen komen heel veel onzekerheden bij de spelers bovendien.

Community arts in het kunstvakonderwijs

Het ontwerpen van een hbo-opleiding Community Arts roept bij de deelnemers onmiddellijk een aantal vragen op. Wat moet een student kennen/kunnen en is dat te omschrijven? Welk aanvangsniveau moet een student bezitten? Hoe ziet het profiel van een beginnende *community artist* eruit? Als het bij community arts vooral over de "drive" en het enthousiasme van de *artist* gaat, is die dan te meten? Of anders geformuleerd: is community arts aan te leren?

Als je kiest voor een masteropleiding Community Arts, moet het bachelordiploma dan zijn behaald binnen het kunstvakonderwijs of is een bachelordiploma cultureel maatschappelijke werk bijvoorbeeld een betere startkwalificatie?

Hans besluit de aanwezigen in vier groepen te verdelen, die elk één van de onderstaande stellingen meekrijgen:

- a. een opleiding Community Arts leidt niet op tot een specifieke vorm van wijkkunst. De studenten worden opgeleid om empirisch onderzoek in een wijk te doen om tot een artistieke oplossing te komen. Het resultaat kan dan een muurschildering zijn, optreden van een kakofonische brassband of een theatervoorstelling.
- b. de opleiding volgt op een bachelordiploma Cultureel Maatschappelijk Vorming. Wijkkunstenaars moeten met name een sociaal hart hebben. Het artistieke komt er vanzelf wel uit
- c. Wijkkunst moet van de bewoners zelf komen en niet van bovenaf. Het zijn de wijkbewoners zelf die het moeten organiseren. Er moeten scouts komen die de mensen met ideeën verder helpen
- d. de enige plek waar community arts geleerd kan worden is in de praktijk. Vooropleiding is eigenlijk niet van belang, geestdrift is belangrijker.

De verslagen uit de vier groepen waren niet per stelling geordend. Een greep uit de bijdragen: de kunst is het vertrekpunt; iedereen met een bachelordiploma autonome beeldende kunst, fotografie, theater, muziek of dans kan aan de master Community Arts deelnemen. Vanuit de eigen kunstdiscipline leren de deelnemers samen te werken met vertegenwoordigers van andere disciplines. In de opleiding Community Arts leert de deelnemer te zien welke kennis en kunde er in een wijk zit en welke expertise er van buitenaf aangetrokken moet worden. Enkelens voegden hieraan toe dat een opleiding Community Arts net zo goed in de bachelorfase kan starten. Anderen daarentegen waren van mening dat de community artist geen specifieke opleiding nodig heeft. Het zou iemand uit de wijk moeten zijn met ideeën en creatief talent die vervolgens in staat is anderen in de wijk te prikkelen om mee te werken aan de totstandkoming van een kunstproduct. Maar de meerderheid van de aanwezigen was de mening toegedaan dat de toekomstige student een geautoriseerd kunstenaar moet zijn om de stap naar een masteropleiding Community Arts te kunnen zetten. Naast de disciplinegebonden kennis moet hij levenservaring hebben, over een heel sterke motivatie beschikken, de 'lucht van de wijk' in willen ademen en nieuwsgierig zijn naar andere, hem onbekende culturen, zo merkte men op. Een enkeling was bang voor de artistieke kwaliteiten van de community artist, want de beste kunstenaars zullen nooit de wijk ingaan: die willen hun vak uitoefenen in een minder complexe omgeving. Iedereen was van mening dat de training van managementvaardigheden een belangrijke plaats moet innemen in het curriculum. De meeste community artists worden eigen baas en zullen derhalve in staat moeten zijn om een culturele onderneming van de grond te tillen en in stand te houden.

Work in Progress: Ben Bergmans

Ben Bergmans (1954) had in zijn jeugd belangstelling voor gymnastiek, sport, dans, muziek en theater, zonder dat hij het gevoel had dat hij tussen al die zaken moest kiezen. Hij studeerde in 1976 af als docent Lichamelijke Opvoeding en de Sportwetenschappen aan de Vrije Universiteit Brussel. De danswereld bleef hem fascineren en vanaf 1980 werkte en studeerde Ben twee jaar in New York. Hij bezocht daar onder andere de Alvin Ailey Dance School en de Cunningham Studios. Sinds 1983 is hij werkzaam als docent en choreograaf modern jazzdans bij de Rotterdamse Dansacademie (onderdeel van Codarts hogeschool voor de Kunsten). Als gastdocent werkte hij voor Paluca Schule Dresden, de Icelandic Ballet School, het Rick Odums Dance Center in Parijs en het Poolse Festival Bytow.

Ben is met groot enthousiasme aan het Hand in Hand-project begonnen. Community arts, en dan in het bijzonder de manier waarop dans hierin een plaats kan krijgen, waren voor hem tot voor kort onderwerpen waar hij zich niet mee bezig hield. Maar Ben is al jaren op zoek naar een danstaal die voor iedereen te bevatten is, zowel voor de uitvoerders als voor de toeschouwers. En hij vindt het een uitdaging om in zijn voorstellingen mensen die nog nooit een theater van binnen hebben gezien te koppelen aan professionals. Hoewel hij een onbekende is op het terrein van de Community Arts, maakt deze instelling hem tot een danser die heel geschikt is om op praktische wijze gestalte te geven aan wat we maar 'community dance' zullen noemen.

Ben begon zijn activiteiten als lid van de kenniskring van het lectoraat Community Arts met een onderzoek naar wat er in Rotterdam op dansgebied bestond dat de naam community arts verdiende. Er bestaat een groot amateurveld en de SKVR (Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam) biedt cursussen aan op het terrein van de dans. Projecten door en voor niet-geschoolde dansers die naar een voorstelling toewerken zij er niet. In het kader van zijn onderzoek bezocht Ben community theaterrepetities om te zien hoe kunstcollega's omgaan met de vraag hoe je ongeschoolde deelnemers inpast in voorstellingen. De volgende stap die Ben wil zetten is het vertalen van dansmateriaal naar een lager niveau, zodat ook niet-professionals een interessante dansvoorstelling kunnen bevolken. Hoe en in welke vorm hij dit gaat doen, is op dit moment nog niet duidelijk.

Inmiddels heeft Ben een wervende brief gemaakt om op de site van Feyenoord te zetten. Op deze manier wil hij de supporters van Feyenoord betrekken bij de ontwikkeling van de danselementen binnen Hand in Hand. Dit laatste blijkt verre van eenvoudig.

Dans is directe communicatie door middel van beweging, maar dans als geïsoleerd fenomeen is geen handig 'gereedschap' in een community arts project. Dans moet gekoppeld worden aan andere kunst disciplines om met succes een plek in community arts projecten te kunnen opeisen. In het algemeen is in dit soort projecten het doorzettingsvermogen van de kunstenaar van doorslaggevende betekenis. Werken met mensen die niet gewend zijn aan de discipline die een kunstproject nu eenmaal vereist is geen sinecure. De kunstenaar moet in elk geval kunnen overbrengen dat hij alle deelnemers serieus neemt, want op die manier zal hun motivatie en inzet toenemen. Hij moet ook goed weten wat de individuele deelnemers kunnen en niet kunnen, waar hun kracht en hun zwakte ligt. De eigen ambities, technieken en inzichten van de kunstenaar zijn hieraan ondergeschikt. Projecten met amateurs zijn volgens de aanwezigen interessanter dan die met professionals: amateurs werken onbevangen, professionals zijn dit verleerd.

Community arts in het kunstvakonderwijs

De aanwezigen proberen antwoord te vinden op de vraag of de praktijkervaringen van community artists vertaald kunnen worden naar een opleiding. Er ontstaat een levendige discussie over de competenties waarover docenten en studenten moeten beschikken om naar behoren binnen een opleiding Community Arts te kunnen functioneren. Tevens wordt de vraag opgeworpen welke methodieken zo'n opleiding moet hanteren. En wat het doel van een opleiding Community Arts aangaat: moet dit een artistiek of een sociaal-therapeutisch doel zijn? Enkele deelnemers betwijfelen het nut van het ontwerpen van een curriculum, omdat het de opleiding teveel in een keurslijf zou duwen.

De aanwezigen zijn van mening dat studenten in elk geval tijdens hun opleiding de community moeten bezoeken met de opdracht om participierend te observeren. Er wordt voor gepleit studenten aan de slag te laten gaan met mensen zonder ze intensief te begeleiden ('in het diepe gooien'). Als te verwerven competenties worden genoemd: een ondernemende houding, probleemoplossend vermogen, flexibiliteit, dan weer coach kunnen zijn en dan weer structuur kunnen bieden en in staat zijn om te gaan met de diverse emoties die binnen een groep ontstaan. Als onderdelen van een curriculum worden genoemd: projectmanagement en fondsenwerving, respectievelijk acquisitie.

Work in Progress: Kamiel Verschuren

Kamiel Verschuren (1968) is een interdisciplinair kunstenaar die woont en werkt in Rotterdam. Zijn werk richt zich op het onderzoeken en uitbreiden van het concept en de existentiële ervaring van ruimte. Hiervoor gebruikt hij tekeningen, fotografie, grafiek, sculpturen, tekst- of geluidsinstallaties, architectonische- of landschappelijke projecten, sociale acties en publieke evenementen. Hij werkt zowel individueel als in samenwerking met andere kunstenaars en is lid van verschillende kunstenaarsinitiatieven zoals stichting B.a.d. en Studio NL 01.08.04.

Als beeldend kunstenaar werkt Kamiel veel in en met de 'community', omdat hij als kunstenaar vooral belangstelling heeft voor de manier waarop de openbare ruimte functioneert. De term community arts komt Kamiel vaak tegen in beleidsnotulen van overheidsinstanties. Dit wordt dan omschreven als: kunst door, voor en over mensen. Hij is van mening dat het gebied veel breder is. Als voorbeeld geeft hij een project dat Kamiel in Afrika mede hielp uitvoeren. De wegen in het gebied waar het project gestalte kreeg, waren slecht. Op zo'n weg omcirkelde hij alle gaten in het wegdek met witte verf, elke dag één. Hij deed dit zonder opdracht en zonder team. De mensen kwamen vanzelf kijken, omdat de aandacht op de gaten kwam te liggen. Iedereen snapte dat gaten in de weg gevaarlijk zijn en de bewoners gingen zich afvragen wie verantwoordelijk was voor deze situatie. De kunstenaar speelt hier een rol in de 'community', onderneemt actie.

Kamiel is van mening dat van alle disciplines de beeldende kunst misschien wel de meeste ervaring heeft met het in aanraking brengen van nieuwe publieksgroepen met iets wat ze van huis uit niet kennen. Deze rol wordt niet zozeer door de museumkunst vervuld, maar door kunst in de openbare ruimte.

Kamiel ziet zijn opdracht binnen het Hand in Hand-project als volgt:

- een actie uitvoeren bij het begin van de voorstellingen Hand in Hand;
- het ontwerpen en maken van een decor.

Kamiel sprak met Stefan van Hees, die binnen Hand in Hand een voorstelling met Feyenoordsupporters tot stand wil brengen. Stefan verlegt door middel van improvisaties de gedeelde emoties van de voetbalsupporters naar persoonlijke emoties. Zijn voorstelling gaat dus niet alleen over voetballen of over Feyenoord. Het verleggen van gedeelde emoties naar persoonlijke sprak Kamiel aan. Hij kwam aan de weet dat een aantal supporters spandoeken maakt. Dit zijn individuen die met elkaar samenwerken. Ze maken de doeken zelf maar brainstormen daar eerst met elkaar over. Eigenlijk zoals kunstenaars dat met elkaar doen. Het plan is nu om met deze supporters in contact te komen. Het doel is ze te laten vertellen wat Feyenoord voor hen betekent en hier slogans van te maken die met name de emotionele kant benadrukken. Die doeken kunnen van buiten naar binnen worden gebracht en worden dan onderdeel van het decor. Tegelijkertijd zal Kamiel nadenken over het hele decor. Welke kant dit precies op gaat is nog niet duidelijk.

Een ander plan van Kamiel is om met 22 camera's een belangrijke wedstrijd van Feyenoord te filmen. De camera's volgen elk maar één voetballer. De resultaten worden getoond via een installatie van 22 monitoren die op de grond zijn opgesteld, in de veldopstelling van de spelers. Het voetballen wordt dan op een heel andere manier zichtbaar gemaakt.

Naar aanleiding van bovenstaande wordt gediscussieerd over onder andere voorbeelden, ervaringen en werkwijzen. Iedereen komt tot de slotsom dat werken met een onbekende doelgroep intensief en diepgaand onderzoek vergt. Het idee van de autonomie van de kunstenaar mag hierbij niet in de weg zitten.

Community arts in het kunstvakonderwijs

Een opleiding moet, vinden de aanwezigen, breed zijn: beeldende kunst, muziek, dans en theater moeten daarin een plaats hebben. En een opleiding Community Arts moet zich niet richten op grootstedelijke settings, want ook op het platteland doen zich belangrijke ontwikkelingen op dit gebied voor. De kunst verhoudt zich te weinig tot andere sectoren (tot de economie; het onderwijs; het sociale en maatschappelijke). De kunst is in al zijn geledingen niet in staat om een blijvende brug te slaan naar mensen die er nu niet bijhoren. Het draagvlak voor de kunst dreigt hierdoor te ontvallen, omdat te weinig mensen zich in kunst herkennen, zo werd opgemerkt. Bijna iedereen was van mening dat een kandidaat-student community artist een kunstvakopleiding achter de rug moet hebben voordat hij kan beginnen aan een opleiding Community Arts. In zo'n opleiding moeten praktijk en theorie in elkaar overlopen. De opleiding Community Arts zou, zo vond men, een of meerdere wijken moeten adopteren en er leerwerkplaatsen moeten vestigen. In een opleiding Community Arts zal de student goed gecoacht moeten worden. De aanwezigen zijn van mening dat het voor zich spreekt dat een kandidaat-student een ontembare drang moet hebben om community artist te willen worden. Wat betreft de te verwerven competenties tijdens een dergelijke opleiding worden vooral genoemd: om kunnen gaan met groepen waar je nooit mee te maken hebt gehad, coachen, converseren in plaats van discussiëren, netwerken, bruggen slaan, didactisch onderlegd zijn, onderzoekstechnieken beheersen en, in zijn algemeenheid, van de nood een deugd kunnen maken. Tenslotte was iedereen het erover eens dat een community artist in staat en bereid moet zijn relaties aan te knopen met vertegenwoordigers van andere kunstdisciplines.

Work in Progress: Carlo Balemans

Carlo Balemans (1963) studeerde aan het Rotterdams Conservatorium Orkestdirectie en Directie Harmonie en Fanfare. Sinds 1984 is hij als dirigent actief in de blaasmuziek, zowel bij amateur-orkesten als professionele ensembles. De laatste tien jaar is componeren voor theater voor hem steeds belangrijker geworden. Met zijn ensembles Original Winds en NOW slaat hij bruggen tussen de westerse klassieke kunstmuziek en andere muziekdirtingen en kunst disciplines.

Carlo wil tijdens deze workshop eerst de stand van zaken van het Hand in Handproject met de deelnemers doornemen. Het aantrekkelijke van het project is, dat je volgens Carlo te maken krijgt met mensen die niet van huis uit in kunst zijn geïnteresseerd en zelden of nooit een theater of concertzaal bezoeken. Als dirigent in de harmonie- en fanfarewereld komt Carlo ook al jaren in aanraking met deze groep, want hij werkt zowel met professionals als met amateurs. Carlo wil binnen het Hand in Handproject op een traditionele manier geschoolde orkestleden in contact brengen met een op een hele intuïtieve manier opererende Antilliaanse brassband.

Hij is van mening dat het heel interessant is om te onderzoeken wat voor een artistiek product daaruit komt en hoe dat in het Hand in Handproject gebruikt kan worden. De vragen die Carlo zich hierbij stelt: wat is nodig om die beide werelden muzikaal met elkaar te laten communiceren? Hoe doe je dat en hoe leid je dat in goede banen?

Carlo is van mening dat elke community artist in de eerste plaats vakbekwaam moet zijn. Zonder dat doe je maar wat en is het erg moeilijk om deelnemers het gereedschap aan te reiken waarmee zij een artistiek product kunnen maken. Hij vindt dat de community musician verschillende rollen vervult. De rol van motivator is het belangrijkste, want zonder motivatie zullen de deelnemers niets produceren. Daarnaast is de community musician leraar voor diegenen die wel wat kunnen spelen of zingen, maar die over weinig muzikaal referentiekader beschikken. De rol van de community musician bij orkesten en koren is die van dirigent.

Om de zaak hanteerbaar en overzichtelijk te houden is Carlo niet tegelijkertijd met de twee orkesten (de Nederlandse brassband en de Antilliaanse brassband) van start gegaan, maar met zeven Antilliaanse begeleiders. Hij wil eerst een behoefte naar ontwikkeling scheppen en gaat vandaar op zoek naar een hoger technisch en artistiek niveau. De begeleiders worden in de gelegenheid gesteld om zelf te bepalen welke kennis ze willen halen. Carlo stuurt het proces en verkondigt zo min mogelijk waarheden. Hij leert bijvoorbeeld referentiekaders aan te brengen: wat doe ik, waarom en wat kan ik nog meer?

Carlo haalde uit een typisch westers klassiek repertoire kleine ritmische componenten. Tornaai aan een klassieke compositie is niet populair onder de Nederlandse orkestleden, maar was wel de enige manier om een "common ground" te vinden waarop de Nederlandse en de Antilliaanse musici elkaar zouden kunnen ontmoeten. Een Antilliaanse band mee laten spelen met Nederlands harmonierepertoire of andersom is immers niet boeiend.

De spelers van een Antilliaanse brassband komen zo van de straat. Ze leren te spelen door anderen na te spelen. Ze kunnen niet uitleggen, althans in voor geschoolde musici begrijpelijke taal, wat ze nu precies aan het doen zijn. Het vooroordeel tussen beide groepen musici, de Nederlandse harmonie- en fanfaremuzikant en het Antilliaanse brassband lid, is als volgt samen te vatten: de Antillianen vinden dat de Nederlanders niet kunnen timen en de Nederlanders vinden dat de Antillianen niet kunnen lezen.

Hieraan kunnen we zien dat een belangrijke taak van een community musician (en in het algemeen: een community artist) bestaat uit het regelen van een goede communicatie tussen de verschillende groepen waarmee hij werkt. Gevoel en intuïtie spelen hier volgens Carlo een grote rol bij.

Community arts in het kunstvakonderwijs

Als je vraagt naar de mogelijkheid om een opleiding Community Arts in te richten, dan vraag je volgens de deelnemers meteen ook naar de eisen waaraan een student aan het eind van de rit moet voldoen, welke kunstdisciplines er in de opleiding aan bod komen en op welk soort studenten je je richt. Moeten zij al ervaring hebben op het gebied van community arts of is dat niet nodig? En in welke vorm giet je zo'n opleiding? De deelnemers buigen zich eerst over community arts in zijn algemeenheid: is het een "hype", iets dat nu erg in de belangstelling staat maar straks door weer iets anders naar de achtergrond wordt gedrongen? En wat verstaan we eigenlijk onder een community artist: is dit een kunstenaar of meer een community worker? Dat brengt de groep op de vraag wat we nu precies verwachten van community arts en community arts projecten. Sommigen zijn van mening dat community arts de verbinding legt tussen de kunsten en de gemeenschap. Kunst is dan vooral een middel, waardoor de artistieke lat wat lager gelegd kan worden. Anderen pleiten er juist voor om het artistieke aspect niet te onderbelichten en vinden dat community arts buitengewoon hoge eisen stelt aan het kunstenaarschap van de beoefenaars. Iedereen is het er over eens dat een community artist over een groot aantal vaardigheden moet beschikken. Dat zijn naast artistieke vaardigheden dan vooral sociale vaardigheden. De deelnemers vragen zich af of een aparte opleiding Community arts wel nodig is of dat deze geïntegreerd kan worden in de bestaande kunstvakopleidingen. En: autonome kunstenaars krijgen al doende community arts wel in de vingers. Hip Hop, zo beweren enkelen, is een goed voorbeeld van community art die laat zien dat professionele kunstenaars ook gemist kunnen worden. De jongeren maken zelf hun artistieke product, ze doen altijd alles samen, ze hebben letterlijk netwerken van hier tot Tokio en ze hebben geen autonome kunstenaars nodig.

De vraag doemt op of toekomstige studenten van een opleiding Community Arts wel een kunstopleiding achter de rug moeten hebben. Als er bij de toelating sprake is van een assessment, dan kan iemand toegelaten worden zonder een bachelordiploma te hebben. Bovendien vinden velen het heel interessant om mensen uit het informele kunstencircuit toegang te geven tot zo'n opleiding. Men is het er over eens dat een eventuele opleiding uit verschillende clusters moet bestaan: een derde theorie, een derde praktijk en een derde overige vakken, zoals het leren schrijven van een projectvoorstel, het leren aanvragen van subsidies en het trainen en ontwikkelen van sociale vaardigheden. Kortom, in een opleiding Community Arts moet serieuze aandacht zijn voor managementvaardigheden, flexibel denken en werken in teamverband.

Work in Progress: Stefan van Hees

Stefan van Hees (1969) begon zijn werkzame leven in de techniek (motorvoertuigentechniek en werktuigbouwkunde). Hij werkte enige jaren als scheepsdieselmonteur in de Rotterdamse haven, maar werd gegrepen door het theater. In 1997 voltooide hij zijn opleiding tot theaterregisseur aan de Hogeschool Eindhoven. Sinds 1997 werkt Stefan bij het Rotterdams Wijktheater als theatermaker.

Stefan introduceert Arno Brouwer en Hans Verhoef en legt uit wat hun rollen zijn bij de totstandkoming van het Hand in Hand project. Hijzelf en Arno houden zich bezig met de inhoud en Hans bewaakt het proces en ondersteunt waar nodig. Stefan schetst vervolgens hoe hun voorstelling binnen het overkoepelende Hand in Hand-project gestalte krijgt. De spelersgroep bestaat uit Feyenoord-supporters en samenwerking met en input van deze supporters is van groot belang voor de inhoud van de voorstelling. De supportersvereniging werd benaderd met als doel spelers te werven. Afgesproken werd op de supporterssite een advertentie te zetten. Ondanks de redelijk summiere advertentie reageerden 17 supporters, waarvan er uiteindelijk 12 daadwerkelijk aan de voorstelling gaan meeweken. De leeftijd van de aanmelders ligt tussen de 12 en de 80. Tijdens de repetities werden improvisaties gedaan, en wel op verschillende lagen: op persoonlijk vlak, op het niveau van het gezin of van de wijk, de stad en de wereld. Stefan is van mening dat improvisaties bijdragen aan de groepsbinding en dat de spelers hierdoor sneller vertrouwen krijgen in hun. Spelers verliezen hun gêne om voor een groep te staan en emoties te tonen. Voordat Stefan aan de improvisaties begint, legt hij meestal het doel ervan niet uit, dit om een zo groot mogelijke spontaniteit te krijgen. Maar als een speler om uitleg vraagt, wordt deze gegeven.

Op basis van de improvisaties werd er voor het Hand in Hand-project een verhaallijn bedacht en wordt het script geschreven. Stefan merkt op dat de spelers deskundig zijn op het gebied van de verhalen en hij, de regisseur, op gebied van theater maken.

Stefan laat de spelers toneelnamen kiezen, zodat er afstand wordt gecreëerd tussen de speler als persoon en datgene wat hij moet uitbeelden. Als een ingebracht onderwerp te dichtbij een speler komt, dan wordt overwogen om die scène door iemand anders te laten spelen.

Sommige aanwezigen vragen zich af waarom alles wordt vastgelegd in een script: belemmert dat de spontaniteit niet te zeer? Stefan is van mening dat net als bij professionele acteurs de spelers geleerd wordt om spontaan met een tekst om te gaan. En omdat de voorstelling vaak nu eenmaal werkt met licht, geluid en beelden, heb je een draaiboek nodig.

Community arts in het kunstvakonderwijs

Hoe kunnen de praktijkervaringen van community artists vertaald worden naar een curriculum binnen de kunstvakopleidingen? Als eerste vraagt Stefan de workshopdeelnemers hun mening te geven over de vraag of Community arts nu een doel is of een middel om iets anders, niet-artistiek, voor elkaar te krijgen.

De deelnemers die Community Arts een doel in zichzelf vinden, zijn van mening dat:

- kunst geen middel is om een betere maatschappij te creëren
- Community arts een volwaardige kunstvorm is en geen gepruts in de marge
- je het beste wil bereiken en een groot publiek wil bereiken
- het kunstproduct het belangrijkste is
- alleen de kunstenaar echte kunst kan maken

De deelnemers die Community Arts een middel vinden om een buiten de kunst gelegen doel te bereiken, zijn van mening dat:

- als je kunst als middel hanteert dat niet wil zeggen dat je kwalitatief slechte producten aflevert
- vroeger kunst ook niet authentiek of autonoom was
- het streven naar een hoog artistiek niveau niet ten koste mag gaan van de spelers
- het belangrijker is dat mensen in hun waarde gelaten worden dan dat er een perfect kunstproduct ontstaat
- kunst een middel is om met mensen te communiceren en niet alleen een esthetisch doel dient
- kunst een middel is om mensen hun verhaal te laten vertellen

Naar aanleiding van deze discussie probeert Stefan om samen met de aanwezigen elementen te formuleren die een plaats zouden moeten krijgen in een opleiding Community Arts binnen het hbo-kunstvakonderwijs. Men concludeert allereerst dat een student al een opleiding achter de rug moet hebben en over een sterke motivatie moet beschikken. De opleiding moet de student leren om te netwerken en samen te werken. Overige elementen die vertaald moeten worden naar het curriculum zijn: publiekswerving, gespreksvaardigheden, managementvaardigheden en inlevingsvermogen. Sommigen vragen zich niettemin af waarom er een apart curriculum voor community arts ontwikkeld zou moeten worden. Stefan is van mening dat de reguliere kunstopleidingen de kunstenaar niet leren hoe om te gaan met mensen die de wetten van de kunst niet kennen, hoe amateurs te werven en te motiveren, hoe met groepsprocessen om te gaan en hoe vertrouwen te geven en te krijgen.

In gesprek met Arlon Luyten

Tekst: Bart Gruson

Inleiding

Het project kent, zoals elk project, ook uitvallers. Niet alleen aan de kant van de 'community', maar ook aan de kant van de kunstenaars. Zo'n kunstenaar is Arlon Luyten, docent theater aan de Muziektheateracademie van Codarts en tot het voorjaar van 2007 lid van de kenniskring van het lectoraat Community Arts. Hieronder fragmenten uit zijn verhaal, dat eigenlijk over twee dingen gaat: het spanningsveld tussen autonomie en dienstbaarheid, of zeg maar tussen kunst als zelfrealisatie en gemeenschapskunst, of tussen kunstkunst en gunstkunst. En over de ruimte die er binnen een lectoraat bestaat om onderzoek te doen omwille van het onderzoek zelf, dus zonder dat dat tot concrete resultaten hoeft te leiden.

Korte biografie

Arlon Luyten (1978) ging na zijn opleiding tot onderwijzer naar de Toneelacademie Maastricht. Tijdens zijn opleiding daar maakte hij binnen het speciaal onderwijs zijn eerste voorstellingen. Sindsdien heeft hij bij verschillende instellingen gewerkt en vanuit regie en choreografie projecten gerealiseerd bij professionele en amateur-gezelschappen.

Sinds enkele jaren is Arlon als speldocent verbonden aan de Muziektheateracademie van het Rotterdams Conservatorium (onderdeel van Codarts hogeschool voor de kunsten). Hij is vooral geïnteresseerd in "multidisciplinair theater" waarin banaliteit en stilering hand in hand gaan.

Arlon aan het woord

Mijn eerste kennismaking met het lectoraat Community Arts vond plaats tijdens een Codarts-managementdag in Veere. Eugène (Van Erven) deed daar wat oefeningen met de aanwezige medewerkers. Een spannend moment: een buitenstaander drong binnen in het bolwerk van de "hoge kunst". Eugène's interventie stuitte dan ook op achterdocht en het viel niet geheel in goede aarde. Maar mijn nieuwsgierigheid was gewekt en op de vraag van Peter (van den Hurk, de lector Community Arts) om tot de kenniskring tot te treden, heb ik dan ook ja gezegd. Ik was en ben op zoek naar manieren om te communiceren met een niet-elitair publiek. In mijn eigen omgeving, het muziektheater, gebruiken we soms elementen uit musicals. Musical en muziektheater, lo-art en hi-art, lopen door elkaar heen. Maar toch blijft dat een interessante vraag: wat is nu precies het verschil tussen die twee? En soms zit er in een voorstelling materiaal dat voor een artistiek geschoolder publiek én voor artistiek ongeschoolden allebei interessant is. Als je beide soorten publiek in de zaal hebt, degenen die komen voor musical, het warme broodje, en zij die meer van muziektheater houden, levert dat toch wat op.

Ik trad toe tot de kenniskring omdat ik verwachtte dat daar onderzoek zou worden gedaan naar wat community arts is, of beter gezegd: wat goeie community arts is. Ik ben er dus om rationele redenen ingestapt. Misschien was alles anders gelopen als het besluit recht uit mijn hart was gekomen. Je moet echt de behoefte voelen om speciaal voor die mensen iets te willen doen. Want allerlei praktische zaken zijn slechter geregeld dan in het reguliere theater. Maar is community arts nu alleen maar: voorstellingen maken die in de smaak vallen bij mensen die eigenlijk nooit naar theater gaan? Of is dat eigenlijk een soort sociaal werk, en geen kunst? Voor het werk in de praktijk zijn dat misschien irrelevante vragen, maar voor een onderwijscurriculum doet het wel ter zake. Over welke competenties moet een community artist beschikken?

Het Fancoach-project, waar de jongens zaten waarmee ik zou moeten gaan werken, zat aardig in elkaar. De jongens waren ook oké, gewone gasten met een bijzondere passie voor Feyenoord, maar zeker niet voor theater. Ik kreeg het idee dat ze mij een plezier wilden doen door mee te werken. Zij zaten er eigenlijk helemaal niet op te wachten. Ik wilde ze in eerste instantie als Feyenoord-experts inzetten, om ze later beetje bij beetje de speelvloer op te krijgen. Maar ja, met welk doel? Ikzelf heb niks met Feyenoord, maar natuurlijk wel iets met passie. Ik wilde hen ook duidelijk maken dat ik juist iets met die passie wilde, en niet zo geïnteresseerd was in mooie tv-beelden van doelpunten, of in het aantal cups dat de club bij elkaar had gesprokkeld. Logistiek waren er ook veel problemen: de groep was bijna nooit bij elkaar te krijgen omdat iedereen een andere agenda had. De ene zat in de binnenvaart, de ander bij de landmacht, de derde kon maar een keer in de vier weken. Zij, en ik trouwens ook, waren onvoldoende gedreven. Er gaat zoveel tijd in de logistiek zitten voordat je aan het eigenlijke theaterwerk toekomt.

Eigenlijk wilde ik eerst beschouwen, onderzoeken, en dan pas aan het werk. Wat ga ik in deze gegeven situatie doen? En waarom ga ik dat zó doen en niet anders?

Het RWT-concept (RWT: Rotterdams Wijktheater) is helder en getoetst aan de praktijk: je haalt verhalen uit mensen, zoekt naar een theatrale vorm en dan heb je iets herkenbaars voor de mensen. Dat werkt, identificatie. In mijn eigen praktijk ben ik juist op zoek naar een concept dat het mij mogelijk maakt om te spelen met verschillende disciplines en vormen die kunnen verrassen en vervreemden. Materiaal dat uitdaagt om een gegeven anders te bekijken, aan een onderzoek te onderwerpen. Je moet de mensen toch niet bevestigen in hun kijk op de wereld? Ik begrijp dat je niet te ver van hun af moet beginnen, maar je moet ze toch wel meenemen op weg naar een ruimere blik op wat er om ons heen gebeurt.

Ik wil trouw zijn aan mijn eigen beelden, en dan zien hoe ik dat naar de mensen toe kan brengen. Ik wil niet lukraak persoonlijk materiaal verzamelen en dan mensen erbij zoeken die dat materiaal moeten spelen. Dat kan ik wel, dat heb ik vroeger ook gedaan in het amateur-theater, gewoon roeien met de riemen die je hebt en door de speltechnische beperking van de spelers uitgedaagd worden om creatieve oplossingen te vinden. Dat kan heel mooi en betekenisvol zijn, daar niet van. Maar ik wilde eerst uitzoeken wat ik over Feyenoord en over Feyenoorders zou willen zeggen. Ik wilde eerst aan zelfonderzoek doen, aan artistiek zelfonderzoek, in plaats van te laten zien hoe die Feyenoorders hun club beleven zonder daar iets van mijzelf aan toe te voegen.

Ik wil als kunstenaar weten wat ik nu wil met die verhalen die je verzamelt in zo'n project. Wil je iets van jezelf daarin leggen, of wil je alleen maar die mensen aan het woord laten? Als je voor dat laatste kiest, ben je dan nog met kunst bezig, of streef je dan alleen sociale doelen na: mensen staan samen op het toneel, hebben een succeservaring, en dat op zich is voldoende. Ga je dan niet voorbij aan de gelaagdheid, de complexiteit van al die verhalen, de verschillende conclusies die je uit een en hetzelfde verhaal zou kunnen trekken?

Het gaat erom: waar steek je op in? Wie doet er een knieval voor wie? Bevestig je de mensen juist of probeer je hun wereldbeeld een beetje aan het wankelen te brengen? In de kenniskring had ik de voorstellingen die we samen gezien hebben, uitgebreider willen bespreken. Wat verstaan wij dan onder kwalitatieve community art? We hebben nooit de discussie aan de orde gesteld over bijvoorbeeld regisseurstoneel versus acteurstoneel. Als de regisseur verbindingen legt tussen de verschillende elementen van een stuk, en tussen de spelers, dus als het ware de dingen betekenis geeft door ze op een bepaalde manier aan elkaar te koppelen, heb je geen echte acteurs nodig. De creatie ligt dan vooral in de montage en dus in de handen van de regisseur.

De vraag die dan levensgroot opdoemt is dan wel: wordt het geen aapjes kijken? Daar tegenover staat acteurstoneel: de spelkwaliteit van de acteurs heeft heel veel invloed op de voorstelling. De regisseur helpt hen in, of kiest, de interpretatie van de personages. Het gevaar is dat je naar middelmatig spel kijkt en dus een matige voorstelling. Zouden professionele acteurs een verhaal niet veel herkenbaarder en gelaagder bij een 'onervaren' publiek kunnen krijgen? Of is het zo dat zij zich verliezen in techniek en het daarmee verliezen van de oprechte bevlogenheid van bijvoorbeeld de hooligan die het toneel opgaat? Ik wil als regisseur heel goed hebben nagedacht over wat ik nu precies wil laten zien, en hoe ik dat voor elkaar wil krijgen. Ik wil ook eerst een concept formuleren, ik wil eerst beschouwen. Dat kan je wel afdoen als koudwatervrees, maar ik denk dat het erg belangrijk is eerst te weten wat je nu precies zelf wil voordat je bijvoorbeeld naar een koffiehuis stapt om met mensen te gaan praten. Dit zegt misschien vooral iets over mijn persoonlijke, artistieke zoektocht, maar ja, dat lijkt mij ook niet onbelangrijk.

Ik wilde eigenlijk een hooligans-workshop gaan doen met die jongens uit het Fancoach-project: *how to become a hooligan of: hooliganism for dummies*. Zonder commentaar te leveren stel je dan toch de vraag waar het allemaal voor nodig is, dat vechten en haten en vernielen. Maar ik had geen tijd om dingen uit te proberen met ze. Het was natuurlijk ook zo dat de Muziektheateracademie mijn voorrang kreeg: een plek waar je met speciaal geselecteerde en gemotiveerde mensen onderzoek kan doen. Het Feyenoordproject met al haar hindernissen die nog overwonnen moesten worden voor het theatrale onderzoek kon beginnen, bleef een beetje aan de zijlijn hangen.

Ik had met de kenniskring de discussie met de lector meer willen afdwingen. Ik dacht dat dat de opzet was. Zoeken en graven. Over de rollenspelen die we deden in de kenniskring kwamen geen kritische discussies op gang, net zo min als over de suggesties die voor het Feyenoord-project werden gedaan. Ook de colleges van Ton Bevers hebben we niet nabesproken. Een interessante vraag is natuurlijk wat voor consequenties die opgedane kennis zou kunnen hebben gehad voor ons praktische werk. De discussie werd niet gevoerd omdat de productiedwang natuurlijk ook erg groot was. Het was gewoon niet mogelijk om onderzoek te doen naar een eventueel op Feyenoord betrokken kunstproduct om dan vervolgens te concluderen dat zoiets geen haalbare kaart is. Volgens Peter van den Hurk is community arts een kwestie van: je wilt het of je wilt het niet. Hij zegt: je maakt geen gewone kunst, maar gewoon kunst, dan weer voor en met deze mensen, dan weer voor en met anderen. Dat lijkt me een goede insteek, maar hoe doe je dat zonder je eigen artistieke integriteit op het spel te zetten? Theatermaken voor niet-geschoold publiek heeft als meerwaarde dat je buiten je eigen kring van de 'happy few' stapt. Maar hoe breng je die twee werelden en behoeftes bij elkaar? Hoe maak je een product waar beide 'partijen' gelukkig mee zijn? Binnen het lectoraat werd angstig gedaan over hi- en lo-art. Alsof iets verdedigd moest worden. Bepaalde vragen werden niet besproken, maar gewoon omzeild.

En wat is nu kwaliteit? Is dat mensen een spannende avond bezorgen? Is dat artistieke kwaliteit? Of morele kwaliteit? De mate van uitwisseling, communicatie tussen de spelers onderling en tussen de spelers en het publiek? Een volle zaal? Binnen de kenniskring hebben hierin geen standpunt over ingenomen. We werkten vanuit een onderzoeksvraag waarvan het antwoord al bij voorbaat vast stond: community arts is goed en nodig en past binnen een kunsthogeschool. Toen ik merkte dat er eigenlijk geen tijd was om met die fans samen iets te bedenken, simpelweg omdat de ene weer vier weken moest varen de ander weer andere dingen te doen had op het moment dat die ene wél kon komen, dacht ik even dat ik zelf dan maar iets moest bedenken.

Ik kwam toen op het idee om een soort *hooliganism*-installatie te maken met bijvoorbeeld volumemeters die de yells meten en bewegingsmeters die de hoogte van de sprongen bij een doelpunt meten. Maar ja, toen ik verder nadacht kwam ik toch tot de conclusie dat als ik iets bedenkt waar die jongens dan maar gewoon in moeten stappen, dat dat dan wat mij betreft geen community arts is. Ik verzint iets en zij moeten het maar uitvoeren. Een invuloefening in plaats van een uitwisseling.

Je moet heel goed weten voor jezelf wat community arts is en wat je eigen plek daarin is, want anders kun je je in de hoek gedreven voelen en verongelijkheid gaan uitstralen. Je moet zelfvertrouwen hebben en weten wat de kwaliteit van je werk is, want anders ga je vanuit de verdediging handelen. Zo van: ze, de collega-kunstenaars en 'het geschoolde publiek' zullen het toch wel niks vinden wat ik hier aan het doen ben. Je moet niet denken vanuit verschillen, maar vanuit een overeenkomst. Geen hi-art geen low-art, maar art ontstaan vanuit een groep mensen die rond een bepaald thema iets moois willen maken, iets dat raakt, aankomt en iets veroorzaakt. Dat lukt, of dat lukt niet.

Mijn fascinatie voor dit gebied is trouwens helemaal niet minder groot geworden. Ik denk alleen dat ik mijn eigen weg hierin moet gaan, en in mijn eigen tempo die wereld moet verkennen. Misschien eerst wat persoonlijke artistieke vraagstukken oplossen. Dat is een interessante vraag; Hoe stevig moet je al in je eigen werk staan, voordat je met een nieuwe doelgroep gaat werken? Zonder kwaliteit in te leveren! Of kan de kwaliteit zelfs groeien? Ik weet zeker dat ik in de toekomst ook met en voor publiek wil werken dat geen kennis heeft van theater. In elk geval ook door voorstellingen te maken die ook hun raken. Maar wel op een manier die ik zelf ook interessant vind, met behoud van mijn eigen artistieke opvattingen. Je moet mensen niet alleen maar geven wat ze willen zien, je moet niet bang zijn dat ze sommige dingen lelijk vinden, of raar. Maar alles begint bij mij met: ik wil theater maken. En vandaag doe ik dat met jullie en morgen weer met iemand anders.

De geëngageerde autonomie van een community artist

door Peter van den Hurk

'Passie', 'virtuositeit', 'excellentie', zijn begrippen die hoog in het vaandel staan van zichzelf respecterende kunstvakopleidingen. Meestal verwijzen deze begrippen naar de brille en het talent van uitvoerende kunstenaars: een virtuoos danser, een briljant musicus, een excellent acteur. Dansers, musici, theatermakers, beeldend kunstenaars die zich bezighouden met community arts kunnen hooguit aanspraak maken op het predicaat 'geëngageerd'. Bijna alsof het vak waarmee ze dit doen (dans, muziek, theater, beeldende kunst) er niet toe doet. In deze bijdrage wil ik een lans breken voor de gedachte dat om kunstdisciplines toegankelijk te maken voor mensen die daar van huis uit niet in zijn geïnteresseerd, minstens zoveel vakmanschap, passie, virtuositeit, excellentie, brille en talent nodig is, dan om te kunnen schitteren als uitvoerend kunstenaar. Om dit te verduidelijken maak ik eerst een uitstapje naar een ander vakgebied, namelijk naar dat van de gezondheidszorg, meer specifiek naar dat van een arts, nog specifiek: naar het beroep van een 'arts zonder grenzen'.

Steven van de Vijver is zo'n arts en hij heeft een boek geschreven over zijn ervaringen in de Democratische Republiek Congo. Steven van de Vijver is gespecialiseerd als chirurg maar kan ook aardig voetballen. En daar zijn ze achter gekomen in het voetbalekke Congolese stadje waar hij werkt. Soms komt hij niet eens zijn ziekenhuis binnen zonder eerst met het plaatselijke elftal die belangrijke wedstrijd te hebben gespeeld. Of hij wordt bij de deur van de operatiekamer tegengehouden door een medicijnman die wel eens wil weten wat hij daar allemaal achter die deur uitspookt. Of hij moet eerst kennis maken met een buitengewoon belangrijke (vindt hij van zichzelf) regeringsautoriteit. Of... En als hij dan eindelijk aan de operatietafel staat valt het licht uit. Gelukkig net ná de operatie, zodat hij in het donker alleen maar de wond hoeft te hechten. Steven van de Vijver is een vakbekwaam chirurg, maar tijdens zijn negenjarige studie geneeskunde, talrijke coschappen, tropencursussen en diverse chirurgische trainingen, is hij niet tegengekomen hoe je op de tast een wond hecht. Hij doet het gewoon. Zoals hij ook 'gewoon' leert om te gaan met het gegeven dat hij niet beschikt over de elektronische apparatuur om met één druk op de knop bloedvaten dicht te schroeven, of een automatische zuiger om het wondvocht af te voeren, of allerlei andere geavanceerde maar in normale omstandigheden eigenlijk heel gewone operatie apparatuur. Steven van de Vijver mag al blij zijn als de elektriciteit niet uitvalt, de scharen geslepen zijn, de bloedvatenklem ook daadwerkelijk klemt en zijn assistent anesthesie voldoende verdoving heeft gegeven – c.q. de op raadselachtige wijze verdwenen narcose vloeistof op tijd heeft teruggevonden – om te voorkomen dat de patiënt halverwege de operatie wakker wordt. En mocht dat gebeuren dan zal hij opnieuw al zijn creativiteit en improvisatievermogen nodig hebben, want ook deze crisissituatie is hij tijdens zijn opleiding niet tegengekomen. Zoveel is zeker: Steven van de Vijver is niet alleen een uiterst bekwaam arts, hij is ook een toegewijd psycholoog, pedagoog, antropoloog, socioloog, tacticus, diplomaat, strateeg, manager, organisator, improvisator, voetballer en nog zo wat hoedanigheden meer die hem maken tot een duizendpotig factotum. (Van de Vijver 2008)

Een van de meest gehoorde opvattingen over community art is dat het niet thuishoort bij kunst maar bij sociaal-cultureel werk. Opvattingen die niet zelden worden gevoed door praktijken waar het predicaat 'community art' wordt verleend aan bijvoorbeeld een onder leiding van een enthousiaste welzijnswerker tot stand gebrachte dans van een groepje buurtbewoners rond een versierde lantaarnpaal.

Met alle respect voor de inzet van die welzijnswerker en voor het gegeven dat zo'n buurtgebeuren ongetwijfeld de sociale cohesie zal bevorderen, moet toch worden gezegd dat het met kunst helaas niets te maken heeft. Toch word je er als community artist vaak op aangekeken en als je niet oppast zelfs op afgerekend. De kunstenaar die er voor kiest om zijn vakmanschap en talent in te zetten op plekken waar deelname aan kunst allerminst vanzelfsprekend is (ook wel kracht-, pracht- of gewoon achterstandswijken genoemd), krijgt haast onvermijdelijk te maken met de vraag of zijn werk überhaupt wel iets met kunst te maken heeft. "F... you!", zei de beeldend kunstenaar Thomas Hirschhorn toen hij de Documenta van Kassel op stelten zette met zijn in een achterstandswijk gemaakte sculptuur en men zich misprijzend afvroeg of dit wel kunst was. "F... you! Natuurlijk is dit kunst want ik ben kunstenaar!" Eigenlijk is hiermee de kous af. Indien en voor zover de community artist een professioneel kunstenaar is – als zodanig geschoold, bekend staand en/of afgestudeerd aan een erkende kunstvakopleiding – is wat hij maakt kunst. 'Maar heeft het ook kwaliteit?' is dan haast even onvermijdelijk de volgende vraag. Ja, dan heeft het ook kwaliteit. Tenzij men de op de diploma's vermelde eindkwalificaties van onze kunstvakopleidingen in twijfel trekt. Maar zolang dit niet het geval is beschouwen we onze professionele kunstenaars (en dus ook degenen die er voor kiezen om te werken als community artist) als hoogwaardig gekwalificeerde vakmensen en hebben we het over een keurmerk dat niet ter discussie staat.

In een bijdrage aan de publicatie van de vorige expertmeeting schreef ik dat niemand zal ontkennen dat de praktijk van de community arts weerbarstig is. Zo weerbarstig dat men zich kan afvragen wat een kunstenaar bezielt om zich in te zetten voor het tot stand brengen van een artistiek resultaat, dat niet zelden slechts met de grootst mogelijke moeite en ten koste van enorm veel inspanning kan worden bereikt. Over die bezieling valt niet zoveel te zeggen, schreef ik toen, die is er of die is er niet en kan alleen begrepen en verantwoord worden door de kunstenaar zelf. Ik sta nog steeds achter die uitspraak, maar ben intussen van mening dat we er niet aan ontkomen om meer te zeggen over de bezieling die een kunstenaar moet hebben als hij zich begeeft op het terrein van de community art. Daarom ook begon ik dit stukje met de ervaringen van arts zonder grenzen Steven van de Vijver. Net als bij hem kan de bezieling van een community artist niet zomaar een gedrevenheid zijn, niet zomaar een drang, niet zomaar een bevlogenheid. De community artist is geen 'fellow traveller', geen sympathisant die even langs komt en weer weg gaat, maar iemand die blijvend beschikt over een tomeloze passie, een ontembaar engagement, een onvoorwaardelijk commitment. Bijvoorbeeld omdat in de wereld van de community arts – zoals hoogleraar kunst- en cultuursociologie Ton Bevers het noemt in *Artistiek succes is vooral ook organisatorisch succes* (Bevers 2008) – nauwelijks sprake is van arbeidsdeling. De initiatiefnemers zijn vaak tegelijk ook de bedenkers en uitvoerders van een idee, zij zoeken zelf hun publiek op, mobiliseren deelnemers, leggen contacten in wijken, zorgen voor geschikte locaties, werven fondsen, doen de publiciteit, enzovoort. Het verschil tussen 'gewone kunst' en 'community kunst' zit dan ook niet zozeer in de disciplinegebonden vakmatigheden, maar meer in de vaardigheden die de grenzen van een specifieke discipline overstijgen. Welke die vaardigheden precies zijn (zie ook wat ik hiervoor schreef over het 'duizendpotig factotum' Steven van de Vijver) en hoe we ze gaan opnemen in het curriculum voor een opleiding Master in Community Arts zullen we aan de orde stellen in onze expertmeeting van 14 januari 2009.

Maar hoe zit het dan met die 'disciplinegebonden vakmatigheid'? Met (de 'autonomie' van) 'het vak'? Met 'het artistieke'? Speelt dat dan helemaal geen rol? Natuurlijk wel. Sterker nog: het is de enige rol waar alles om draait. Dat zeg ik ook altijd wanneer mensen in mijn nek staan te blazen met de aansporing 'het moet wel kwaliteit hebben!' Wat dacht u dan?

Dat ik van plan was er een zootje van te maken? Dat 'gaan voor kwaliteit' niet ook voor een community artist geldt als een vanzelfsprekendheid? Dat niet ook wij vinden dat het beste nog niet goed genoeg is? Of is misschien de gedachte dat Steven van de Vijver expres het licht uit doet omdat 'ie kickt op het hechten van wonden in het donker? Tijdens het laatste International Community Arts Festival hoorde ik een bezoeker kritiek hebben op de gebrekkige performance kwaliteit van een speler. Het klonk als iemand die kijkt naar het gestuntel met emmertjes water in de woestijn en zegt: 'Waarom slaan ze niet gewoon een put?' Nog los van de stuitende arrogantie (alsof de regisseur niet naar oplossingen zou hebben gezocht) is het maar zeer de vraag of een technische ingreep wel altijd de oplossing is voor het probleem. 'Water dat met een angstaanjagende machine zomaar uit de grond komt? Dat drinken wij niet. Hier moet tovenarij in het spel zijn. Weg met die pomp!' Steven van de Vijver verhaalt van de ervaring dat hij op het punt staat een levensreddende operatie uit te voeren en op het laatste moment wordt tegengehouden door de familie van de patiënt omdat de ingreep (het verwijderen van een dodelijk geïnfecteerde baarmoeder) stuit op onoverkomelijke culturele bezwaren (een vrouw zonder baarmoeder staat gelijk aan dood). Wat doe je dan als arts? Is er nog een andere keuze mogelijk dan je aan te passen en de levensreddende operatie niet uit te voeren? Ooit heb ik een groep Marokkaanse jongeren geregisseerd in een scène waarin ik de vader tegen de zoon liet zeggen: 'Kijk me aan als ik tegen je praat!'. Toen werd mij te verstaan gegeven dat ik met zo'n tekst en regieaanwijzing precies het tegenovergestelde bereikte van wat ik wilde laten zien: het respect van de zoon voor zijn vader. Want a.) De vader zal zoiets nooit tegen zijn zoon zeggen en b.) De zoon zal zijn vader in zo'n situatie nooit aankijken. Interessant is het vervolg van deze ervaring. Want op een avond zat bij de voorstelling een prominent lid van de toneeladviescommissie in de zaal. Zijn commentaar was dat ik nog eens kritisch moest kijken naar de (inmiddels door mij veranderde) tekst 'Wat durf jij mij aan te kijken als ik tegen je praat!', dat ik wat meer aan tekstbehandeling zou moeten doen en dat de rolinvulling er vooral op gericht zou moeten zijn dat de spelers elkaar ook daadwerkelijk aan kijken als ze tegen elkaar praten. Toen dacht ik: 'Sodemieter toch op man! Je begrijpt er geen snars van. Jij moet alleen maar subsidie geven en verder je mond houden!'. Mijn probleem is dat ik dit niet alleen denk maar ook zeg. Wat dat aangaat ben ik een tactisch onbenul en moet ik in de leer gaan bij Petra Koppers die over dit onderwerp een mooie bijdrage heeft geschreven in het nog te verschijnen boek met het festivalverslag van het ICAF 2008.

Terug naar de twee kanten van een community artist: engagement en autonomie. Staan ze met elkaar op gespannen voet? Zijn ze verenigbaar? En zo ja, hoe dan?

Laten we eerst nog even stil staan bij het merkwaardig verschijnsel dat zodra kunst zich manifesteert als community art opeens heel andere wetten en criteria gaan gelden dan bij 'gewone kunst' het geval is. Zodra kunst een rol gaat spelen buiten het reguliere circuit moet uitpuddend worden gewezen op de zogenaamde instrumentele waarde van kunst. Onlangs mocht ik als lector het eerste exemplaar in ontvangst nemen van het rapport 'Jalan Jalan', een in opdracht van Kunstenaars & Co door TNO uitgevoerd onderzoek naar de effecten van een community art project in de Indische Buurt in Amsterdam (Brouwer 2008). Toen ik aangaf erg blij te zijn met dit rapport omdat nu overduidelijk is bewezen dat de kunstenaar en artistiek leider Jos Zandvliet daadwerkelijk een bekwaam community artist is en dat dit nu ook met evident aantoonbare wetenschappelijke feiten kan worden gestaafd, ontging de TNO onderzoeker kennelijk de ironie van mijn compliment door op te merken dat om het ultieme wetenschappelijke bewijs te leveren er toch echt nog meer en intensiever onderzoek zou moeten plaats vinden. Ik heb toen gezegd dat wat mij betreft TNO het dan wel eens heel erg druk zou kunnen krijgen.

Want van tweeën één: of dit soort de kunsten legitimerende onderzoeken beperken zich niet tot de community arts maar worden vanaf heden uitgevoerd bij al onze musea, schouwburgen en concertzalen (kaliber enquêtevraag bij de effectmeting onder concertbezoekers na de Negende Symfonie van Beethoven: "Hebt u het gevoel dat alle 'Menschen' nu meer 'Brüder' zijn geworden?"); of we stoppen met dit soort onderzoeken en vertrouwen er op wat de Grieken al meer dan tweeduizend jaar geleden hebben ontdekt (lees er de Poëtica van Aristoteles nog maar eens op na), dat de intrinsieke waarde en heilzame werking van kunst zo groot is dat we haar gratis toegankelijk moeten maken en er zelfs mensen vrij voor moeten geven (deden de Grieken ook) om er van te kunnen genieten. Intussen zitten we vooralsnog opgescheept met het feit dat de community art gevangen lijkt in de tang van twee met elkaar om voorrang strijdende richtsnoeren. Enerzijds lijken artistieke maatstaven er in het geheel niet toe te doen, als er maar gescoord wordt op issues als sociale cohesie, empowerment en alle andere het welzijn van mens en maatschappij bevorderende factoren. Anderzijds loop je de kans ongenadig te worden afgerekend op gebrek aan artistieke kwaliteit, esthetisch niveau, en andere kunstzinnige maatstaven die worden gehanteerd door ambtelijke en andere beoordelaars die niet gehinderd worden door enige kennis van hoe het er bij de community arts aan toe gaat.

Laten we het maar eens klip en klaar stellen:

1. Wij zijn niet de heelmeesters van de sociale ellende in onze achterstandswijken;
2. Wij zijn kunstenaars en dat ons werk een heilzaam effect heeft, dat dankt je de koekoek;
3. Wij verlaten ons op de intrinsieke waarden van ons vak;
4. Wij vinden dat de instrumentele waarden slechts kunnen worden gerealiseerd door het primaat van de intrinsieke;
5. Wij zijn zowel 'autonoom' als 'geëngageerd';
6. Wij bepalen zelf hoeveel en op welk moment we meer van het een (autonoom/intrinsiek) dan wel van het ander (geëngageerd/instrumenteel) aanwenden;
7. Wij leggen graag verantwoording af over de besteding van het aan ons beschikbaar gestelde gemeenschapsgeld, maar dan wel volgens het principe 'gelijke monniken gelijke kappen'.

Tot slot nog een paar laatste opmerkingen over de conditio sine qua non van het 'onvoorwaardelijk committment'. Voor de community artist betekent dit niet zelden (eigenlijk altijd) dat hij een hartstochtelijke liefde moet kunnen opbrengen voor de groep mensen waar hij zelf niet toe behoort. Met zo'n opmerking begeven we ons op het heikele terrein van het populisme, van de gedachte dat wie 'het volk' wil bereiken onvermijdelijk een knieval moet maken voor goedkope kunst, wansmaak en wat dies meer zij. Voor alle duidelijkheid ik doel hier op het clichébeeld van mensen die (in allerlei – ook allochtone – variaties):

- a.) Houden van muziek van Frans Bauer;
- b.) Hun kinderfeestjes organiseren bij McDonald's;
- c.) Bingo de hoogste vorm van genot vinden.

Op die mensen zijn we dus verliefd. Ik tenminste wel. Ik hou van hun oprechtheid. Hun onverbloemde eerlijkheid. Hun 'recht voor de raap' geëtaleerde voorkeur. Wat een rijkdom voor een op ontregeling belust kunstenaar ligt daar te wachten. Vergelijk dat eens met de zelfingenomen snobs die men niet zelden tegenkomt in het reguliere veld en waar je als rechtgeaard kunstenaar op zijn best de avant-gardistische 'Bürgerschreck' kunt uithangen. Hoe anders vergaat het de community artist. Voor hem geen 'Publikumsbeschimpfung', maar Bauer, McDonald's en Bingo. Ingrediënten waar hij niet aan voorbij kan gaan als hij wil houden van de mensen die van deze ingrediënten houden.

En er van houden moet hij. In de aanvaardingsrede van de aan hem uitgereikte PC Hooftprijs onthult Abram de Swaan 'het geheim' dat een goed essay staat of valt met de liefde van de schrijver voor zijn publiek. Pas op basis van die liefde is de schrijver in staat om zijn lezers mee te nemen in een kritisch betoog. Dat klinkt toch iets genuanceerder dan de suggestie die uitgaat van de veronderstelling dat de community artist er op uit zou zijn om zijn publiek kritiekloos te vermaken. Ik heb er geen enkele moeite mee om de wijken waar ik werk en de mensen die ik daar aantref te zien als een onuitputtelijke bron van inspiratie. Het drama ligt er vaak letterlijk op straat. En de uitdaging om er iets mee te doen ligt er naast. Ik vind het een voorrecht dat ik de kennis van mijn vak met deze mensen kan delen. Omdat ze er volkomen onbevungen en open tegenover staan. Omdat ze er van genieten zoals kinderen die voor de eerste keer in het theater komen en de magische kracht van kunst ondergaan. De ervaring van schoonheid, van ontroering, van bespiegeling, van contemplatie, het is allemaal honderd procent aan ze besteed. En ja, de toepassing van de ambachtelijke en artistieke wetmatigheden, het gelegenheid bieden tot identificatie, maar ook tot afstand en vervreemding, het vergroot hun gevoel van eigenwaarde en zelfvertrouwen. Ook maakt het ontmoetingen mogelijk tussen mensen die voor die tijd geen oog hadden voor elkaar. Kunstbeoefening en -beleving scheppen kennelijk een band. Ah, meneer de community artist doet dus toch aan sociale cohesie. Nee, ik doe er niet aan maar het gebeurt gewoon. Sterker nog: misschien gebeurt het wel omdat ik het niet wil. Nog sterker: als ik het wel zou willen gebeurt het misschien niet. Maar het allersterkste: het interesseert me eigenlijk geen bal. De community artist is geen politiek-, sociaal-, of humanitair-correct instrumentalist; hij is evenmin iemand die zijn artistieke ambities wegcijfert of 'zich opoffert voor de goede zaak'; en hij is ook niet iemand die een populistische knieval maakt voor inferieure kwaliteit. Dat zijn allemaal karikaturen van degenen die niet in staat zijn om de vereiste liefde aan de dag te leggen voor de mensen waarmee de community artist werkt. Let wel: ik vel hier geen moreel oordeel, het gaat om het vaststellen van een feit. Wel verwerpelijk kan een gebrek aan liefde worden bij personen die zich politiek, beleidsmatig, ambtelijk, journalistiek, adviserend dan wel beoordelend uitlaten over (de vruchten van) de community art. Dan kan een liefdeloze houding omslaan in minachting. Weliswaar niet altijd bewust, maar ook 'geïnternaliseerd dedain' ('dédain internalisé', Pierre Bourdieu) is evenzogoed dedain. Aan dit onderwerp heeft de eerder genoemde socioloog Abram de Swaan een buitengewoon lucide essay gewijd: "Zodra de cultuurspreiding slaagt, faalt ze (...) dat de poging tot cultuurspreiding telkens weer faalt, waarborgt het voortduren van de exclusiviteit van de erkende kunsten (...) sterker nog, waar en wanneer het lukt een kunstuiting algemene ingang te doen vinden, verliest de culturele elite er op slag haar belangstelling voor (...) door de professioneel georiënteerde kunstwereld worden zij uitgestoten en met ijzige minachting bejegend." (De Swaan 1986).

We sluiten af en resumeren: de community artist is iemand die zich niets leukers (meer inspirerend, uitdagend, verrijkend) kan voorstellen dan te werken met en voor mensen die zich bevinden aan de onderkant van de maatschappij. En middels deze keuze laat de community artist zich kennen als een even hartstochtelijk geëngageerd als volstrekt autonoom kunstenaar.

Geraadpleegde literatuur:

- Bevers, A. M. (2008). "Artistiek succes is vooral ook organisatorisch succes". In: *Kunst en Kunde*. Rotterdam: Codarts Lectoraat Community Arts.
- Brouwer, P. (2008). *Effectmeting Jalan Jalan*. Hoofddorp: TNO Kwaliteit van Leven.
- Swaan, A. de (1986). *Kwaliteit is Klasse. De Sociale Wording en Werking van het Cultureel Smaakverschil*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Van de Vijver, S. (2008). *Afrika is besmettelijk*. Amsterdam: Nijgh & van Ditmar.

Over stieren praten is iets anders dan in de arena staan

door Bart Gruson

Rotterdam, of preciezer gezegd, Codarts hogeschool voor de kunsten, heeft in het najaar van 2005 een lector Community Arts benoemd. De lector moet er onder andere voor zorgen dat Codarts binnen afzienbare tijd community artists op kan gaan leiden. Maar voordat je een opleiding Community Arts kunt aanbieden moet je eerst weten wat community arts nu eigenlijk is. En wat een community artist nu eigenlijk moet kunnen. Welke communities trekt hij binnen? Met welke reden en met wat voor bagage? Als estheet of als ethicus? Als Sinterklaas, her en der fraaie cadeautjes uitdelend? Of als iemand op zoek naar nieuw publiek en nieuwe inspiratiebronnen?

Net als bij wereldmuziek denkt iedereen wel te weten wat een ander bedoelt als hij de term laat vallen, maar bij nader inzien geeft iedereen er zijn eigen inhoud aan. Dat lijkt op het eerste gezicht nadelig, maar het geeft de lector en de hogeschool de gelegenheid om een eigen opvatting over community arts in de kunstonderwijspraktijk gestalte te geven zonder daarbij gehinderd te worden door een bestaand canon.

Maar laten we, voordat we bij de vraag aankomen hoe we community artists binnen een kunsthogeschool als Codarts moeten opleiden, eerst een kleine omweg maken.

De "artist"

Er is nogal wat veranderd in de verhouding tussen kunstenaars en hun afnemers. Was de kunstenaar in de Middeleeuwen en aan het begin van de Nieuwe Tijd vooral een geschoolde ambachtsman die opdrachten van kerk en adel zo goed mogelijk probeerde uit te voeren, in de loop van een paar eeuwen werd hij een boven en buiten de gewone maatschappelijke regels opererend talent wiens producten onlosmakelijk met zijn persoon verbonden waren. Een contract uit 1485 tussen een schilder en zijn opdrachtgever demonstreert maar al te duidelijk dat de verhouding tussen kunstenaar en opdrachtgever lijkt op de manier waarop wij tegenwoordig omgaan met een loodgieter of een timmerman (*Becker 1982, p.15*). De kunstenaar als genie, als iemand die boven alle regels staat en zich ogenschijnlijk slechts laat leiden door motieven die direct aan de kunsten zelf zijn ontleend, bestaat pas sinds de tweede helft van de 19^e eeuw en dan nog alleen in ons deel van de wereld. Vanaf dat ogenblik behandelt de kunstenaar zijn opdrachtgevers zoals de adel en de kerk uit de late Middeleeuwen en de Renaissance de kunstenaars behandelden: met een zeker *dédain*.

De groeiende autonomie van de kunstenaar vergrootte de kloof tussen dilettant en de professional. Tekenend hiervoor is de verschuiving die de betekenis van het woord virtuoos ondergaat. Aan het begin van de 18^e eeuw is een virtuoos iemand die van vele wetenschappelijke en kunstzinnige markten thuis is. De virtuoos heeft verstand van muziek, van landschapsarchitectuur, van paarden en kan een goed gesprek houden over de poëzieopvatting van Aristoteles, de virtuoos is kortom een de fijnzinnige, fijngevoelige amateur, al dan niet van adel. Aan het begin van de 19^e eeuw is een virtuoos iemand geworden die een podium beklimt om zijn kunsten aan het van bewondering sprakeloze publiek te vertonen. Waarmee de scheiding tussen kunstenaar en leek op een wel bijzonder pregnante manier wordt gevierd: want welke amateurviolinist durft te beweren dat hij zich ooit zou kunnen meten met Paganini? (*Sennett 2003, p. 73*). Lawrence Levine beschrijft een gelijksoortige ontwikkeling in de VS. Eind 19^e eeuw wordt ook daar de scheiding tussen amateurs en professionals met kracht doorgevoerd, terwijl er niet lang daarvoor, in het kielzog van de Amerikaanse Revolutie, sprake was van

een ware kruistocht om de politieke democratie te vertalen naar de kunsten met als gewenste uitkomst de 'citizen artist' (*Levine 1988*).

Uiteindelijk mondt de cultus van de geniale kunstenaar die onder, boven en naast de voor de gewone burgers geldende regels leeft uit in de 19^e eeuwse Parijse cultus van de bohémien. De kunstenaar staat centraal, het kunstwerk zelf raakt op de achtergrond. Van Oscar Wilde is de uitspraak dat hij zijn talent in zijn werk heeft geïnvesteerd, maar zijn genie in zijn leven. De kunstenaar is autonoom geworden, alleen onderworpen aan de wetten van de eigen 'art world' (*Bourdieu 1993, p. 238 e.v.*). Volgens de Franse sociologe Nathalie Heinich schiepen de kunstenaars hiermee een nieuwe elite, een elite die zich liet voorstaan op originaliteit en excentriciteit. De levensstijl van de bohémien is, zo meent zij, tot op de dag van vandaag voor de goegemeente het zichtbare bewijs van waarlijk kunstenaarschap gebleven (*Heinich 2005*).

De welhaast onaantastbare positie van de kunstenaar wordt aan het einde van de 19^e eeuw zowel door Schopenhauer als door Nietzsche onder vuur genomen. Schopenhauer meent dat de kunstenaar een medium is in plaats van een scheppend genie. De kunstenaar kan de werkelijkheid zichtbaar maken, omdat de beeldende kunst zélf ons een blik gunt op de platoonse wereld van de Ideeën (en de muziek spreekt zelfs rechtstreeks tot de wil). De individuele kunstenaar is hiermee verre van onmisbaar geworden. Nietzsche wantrouwt kunst die beweert dat de schepper belangrijker is dan zijn werk. In *Der Fall Wagner* (1888) neemt hij de vertegenwoordiger par excellence van deze opvatting op zijn eigen wijze onder vuur. 'Is Wagner eigenlijk wel een mens? Is hij niet eerder een ziekte?', zo vraagt hij de lezer (*Nietzsche 2004*).

De kunstenaars zelf keren zich rond 1900 ook af van het idee dat kunst de allerindividueelste expressie zou zijn van het begenadigde en daardoor getormenteerde genie. In de abstracte beeldende kunst, zoals in het suprematisme en het constructivisme, gaat de kunsttheorie de rol spelen die eerder was toebedeeld aan de persoonlijke inspiratie. In de muziek ontwikkelt Arnold Schönberg het dodekafonisme, een compositiemethode die de laatromantische muzikale zielsuitbarstingen danig aan banden legt. Dada ontmaskert alle kunsten, en neemt daarbij en passant de kunstenaars en het kunstenaarschap mee. De Mona Lisa van Marcel Duchamp laat hierover aan duidelijkheid niets te wensen over. Maar zoals Pierre Bourdieu laat zien speelt dit alles zich af binnen de wetten en spelregels zoals die voor de wereld van de geconsacreerde kunst gelden en winnen de kunstenaars die op deze manier het einde van de kunst verkondigen aan kunstenaarsprestige. (*Bourdieu 1993 p.74 e.v.*)

Inmiddels is de kunst, de geconsacreerde kunst, in de woorden van Abram de Swaan 'kunstkunst' geworden, kunst van kunstenaars voor kunstenaars en kunstkenners, leken die zich de moeite hebben getroost (of in de gelegenheid zijn gesteld om zich die moeite te getroosten) om de voortbrengselen van kunstenaars te begrijpen (*De Swaan 1985, p. 2*). Max Weber verklaart deze ontwikkeling door te wijzen op de toenemende rationalisering van het creatieve proces. Door de steeds ingewikkelder wordende artistieke procédés verwerven de kunsten meer en meer autonomie en is voor een theoretische reflectie op het artistieke proces steeds meer en steeds gespecialiseerder kennis vereist (denk bijvoorbeeld aan de ontwikkeling van de harmonie in de West-Europese kunstmuziek). Alleen 'Bildungsprivilegierten', schrijft Weber, zijn heden ten dage nog in staat de kunstenaars en hun kunst te begrijpen (*Ghia 2005*). Pierre Bourdieu legt de nadruk op de ongelijke verdeling van culturele kapitaal in de samenleving, een gevolg van de maatschappelijke ongelijkheid. Werkelijk begrip van 'echte' kunst, 'geconsacreerde' kunst, is voorbehouden aan de dominante

klasse, niet in het minst omdat binnen deze klasse wordt uitgevochten wat nu precies tot deze kunst behoort en wat niet. En kunstbezoek verschaft niet alleen genoeg, maar benadrukt de vooraanstaande positie die de bezoeker in de samenleving inneemt of in wil nemen, toont zijn hoeveelheid cultureel kapitaal. Het genieten van echte kunst levert bovendien distinctiewinst op, en bewijst dat de kunstconsument over goede smaak beschikt, een speciale antenne heeft voor het mooie en waardevolle in de wereld (*Bourdieu 1986 en 1993*).

Wat is er in deze gebeurd met het altijd aanwezige contrapunt, de lagere kunst, de popkunst? Een artikel uit 1996 van Peterson en Kern start met de constatering dat 'high-status Americans' niet alleen meer hogere kunst consumeren, maar ook meer 'low-status' kunstuitingen bezoeken. Met andere woorden: bevoorrechte Amerikaanse burgers veranderen van snobs in culturele omnivoren. Of daardoor het prestige van de lowbrow cultuur toeneemt, of het onderscheid tussen highbrow en lowbrow daardoor verdwijnt, is nog maar de vraag. De houding van de Amerikaanse elite spoort met de informaliseringstheorie van Cas Wouters (*Wouters 2008*). In deze theorie zijn vaste etiketteregels vervangen door een verzameling gedragsregels die van situatie tot situatie verschillen. Sociale ongelijkheid wordt gemeten aan de mate van souplesse waarmee iemand zich van de ene naar de ander situatie kan begeven, naar de mate waarin iemand deze wisselende gedragsregels correct weet toe te passen. In deze zin getuigt het juist van high-status wanneer je je even gemakkelijk in de New Yorkse Cake Shop kan handhaven als in de Metropolitan Opera. De auteurs zelf leggen er de nadruk op, dat er bij cultureel omnivorisme niet op moet worden gelet wát er geconsumeerd wordt, maar hóe dat gebeurt. Een voorbeeld hiervan is het fenomeen camp. Als Willeke Alberti in Paradiso optreedt, is een aanzienlijk deel van het publiek in de woorden van John Seabrook op dat moment 'hierarchically nonhierarchical'. Zij brengen hun 'highbrow connoisseurship to lowbrow pleasures' (*Seabrook 2000*). Cultureel omnivorisme betekent dus allerminst dat de dominante klasse zijn goede smaak verliest dan wel verruilt voor de smaak van Jan Rap en zijn maat.

Deze zelfde John Seabrook gaat nog een stap verder. Het doet niet langer ter zake of er zoiets bestaat als highbrow en lowbrow cultuur. We hoeven ons als intellectuelen en als kunstvernieuwers niet meer de vraag te stellen hoe we de scheiding tussen deze beide werelden op kunnen heffen. Highbrow en lowbrow zijn volgens Seabrook niet langer relevante categorieën. We leven in een wereld waarin 'nobrow' de dienst uitmaakt, kunst die zich onttrekt aan de normen van de gevestigde smaakhiërarchie. De highbrow cultuur is veranderd in een van de vele mondiale subculturen en kan daarom geen aanspraak meer maken op bijzondere privileges. Waarden als verfijning, complexiteit, vernieuwing-binnen-de-traditie zijn inmiddels verruild voor exclusiviteit, de pendant van schaarste in de wareneconomie. Ben je een voorloper, maak je deel uit van de 'flow', herken je de 'buzz'; dat zijn de dingen die er in onze wereld toe doen. In de woorden van Seabrook: 'good equals hot, excellent means entertaining, and celebrity defines quality. It's a world where the product may be trash but the marketing may be art and no-one, not even the people who created both, can really tell the difference' (*Seabrook 2000 p. 38*).

De popcultuur, de maatschappelijk meest invloedrijke kunststroming van de afgelopen decennia, vertoont alle trekken van nobrow. Andy Warhol, een van de talrijke iconen van de popcultuur, reduceert zijn cinesthetics eenvoudigweg tot de woorden: 'if it moves, they watch'. Inmiddels zijn we veertig jaar verder en hebben we het tijdperk betreden van Big Brother en Idols, een tijdperk waarin iedereen, ongeacht afkomst of talent, van het ene op het ander moment in een celebrity kan veranderen. Maar dat de wereld van nobrow lang niet zo manipuleerbaar en beheersbaar is als velen vrezen of hopen, bewijst het feit dat

de faam van Hind nog altijd in het niet valt bij die van Usher. Of beter gezegd, de subcultuur waartoe de Usher-aanhangers behoren is aanmerkelijk hipper en omvangrijker dan die van de Hind-fans. En dat is niet alleen te wijten aan de Talpa-marketeers (Talpa: een inmiddels verdwenen Nederlands commercieel televisie-station).

Community arts

Je zou, als je even niet let op de definities en omschrijvingen die vanaf de zestiger jaren van de vorige eeuw de ronde doen, community arts in Europa kunnen laten beginnen in de 19^e eeuw, toen in verschillende landen de liberale burgerij een waar beschavingsoffensief ontketende onder het werkvolk. De gedachte hierbij was, dat een toenemend burgerlijk esthetisch besef als vanzelf tot een toenemend burgerlijk ethisch besef zou leiden. Je zou ook kunnen beweren dat de oorsprong van community arts in de 18^e eeuw gezocht moet worden, onder verwijzing naar het al eerder genoemde streven van de vaders van de Amerikaanse Revolutie om de politieke mondigheid van de burger te vertalen naar de wereld van de kunsten. Een ander vroeg voorbeeld dat je kunt aanhalen zijn de programma's die in de VS tijdens de New Deal werden ontwikkeld (WPA: Works Progress Administration). Deze hadden overigens eerder tot doel om werkloze kunstenaars te helpen in plaats van om zoveel mogelijk Amerikanen actief te betrekken bij de kunsten. De benefits voor de bevolking waren een spin-off van deze doelstelling. Maar het Federal Theater Project, een belangrijk onderdeel van deze cultuurpolitieke ingrepen, bood in ieder geval afro-amerikaanse kunstenaars een kans zich te manifesteren. (zie bijvoorbeeld: <www.wpamurals.com, <www.wgcd.org/policy/US/newdeal.html>). Niettemin, de naam community arts is dan nog niet eenmaal gevallen.

Community arts als etiket wordt voor de eerste maal in de jaren zestig in Engeland gebruikt. De kinderen van ouders uit de betere standen verzetten zich tegen de in hun kringen heersende smaak en ondernemen een andersoortig beschavingsoffensief dan hun ouders, groot- en overgrootouders: zij willen de kunsten gebruiken om de arbeiders ideologische wapens in handen te geven waarmee ze zich succesvol kunnen verzetten tegen hun onderdrukkers. Zoals de "cultuurtroepen" die in de beginjaren van de Sovjet Unie in treinen en vrachtwagens door het land trokken om het grotendeels analfabete volk te winnen voor de politiek van Lenin, zo trokken deze jongeren de wijken in om door middel van theater en beeldende kunst, strijdkoren en filmcollectieven de kansarmen uit hun culturele en politieke lethargie te wekken. Eenvoudig was dit niet, want de arbeidersbeweging had de gevestigde oordelen over kunst vrijwel ongewijzigd overgenomen. Met de arbeidsethiek ('werken is gezond') was dit al eerder gebeurd: sinds het midden van de negentiende eeuw bestaat er nauwelijks onderscheid tussen de manier waarop de socialisten en hun aanhang over de plaats van werk in het leven van een mens denken en de manier waarop leden van de liberale en conservatieve burgerij dat doen (lees bijvoorbeeld wat Marx schreef over het lompenproletariaat). Wat betreft esthetische kwesties werden de burgerlijke opvattingen over wat mooi en wat lelijk is eveneens overgenomen door de arbeidersklasse. De 'gewone man' verklaart zich niet alleen onbevoegd om over kunst te oordelen ('daar hebben ons soort mensen nu eenmaal geen verstand van'), maar schat de eigen smaak zonder veel morren lager in dan die van de 'gestudeerde mensen' (*Bourdieu 1986*).

In Engeland werd de emancipatoire versie van community arts het eerst zichtbaar. Maar onder invloed van New Labour werd geprobeerd om van community arts een door de overheid gesanctioneerd en gesubsidieerd middel te maken om de 'underprivileged' te verleiden zonder protest binnen te treden in de wereld van de maatschappelijk geslaagden.

Of, in andere bewoordingen, New Labour gebruikt kunst om gemarginaliseerden weer bij de maatschappij te betrekken en omzeilt op deze manier een discussie over de structurele oorzaken van sociale uitsluiting: kunst als 'feel good'-project. De politiek invloedrijke community arts specialist François Matarasso leek een exponent van deze trend te zijn (Matarasso 1997). Paola Merli heeft zijn opvattingen en werkwijze stevig gekritiseerd (Merli 2002). De ogenschijnlijke poging tot ontideologisering van community arts is een gevolg van een bredere, in de westerse wereld ontstane trend waarin de ideologieën van vroeger plaats hebben moeten maken voor de ideologie dat ideologieën er niet langer toe doen. Anno 2008 bestaan er binnen de Britse community arts beweging allerlei opvattingen over doel en werkwijze. Een grondige studie naar de politieke en ideologische verschillen die er in de huidige praktijk bestaan is tot op heden uitgebleven.

In Nederland wordt de term community arts pas in beleidsstukken geïntroduceerd wanneer in de Angelsaksische landen de term al weer uit de mode is geraakt en is ingeruild voor 'community (cultural) development' of 'community-based arts'. In een vooradvies uit 2003 schrijft de Raad voor Cultuur dat community arts een vorm van kunstbeoefening is waarin gebruik wordt gemaakt van materiaal dat door de deelnemende niet-kunstenaars zelf wordt aangedragen. In de perceptie van de Raad treedt bij deze vorm van kunstbeoefening een docent of begeleider op als facilitator. De Raad is van mening, dat community arts gekarakteriseerd wordt door een "sociaal-maatschappelijke thematiek en een sterke welzijnscomponent. Deze wordt vertaald in een kunstbeoefening met een hoge artistieke doelstelling". In de samenvatting van het advies worden een aantal conclusies getrokken en een aantal aanbevelingen gedaan. Community arts zou goede mogelijkheden bieden om nieuwe doelgroepen te bereiken en om die reden steun verdienen van de overheid. En kunstvakopleidingen zouden aandacht moeten schenken aan het opleiden van 'community arts facilitators'. Maar in het uiteindelijke Cultuurnota-advies '05-'08 is geen sprake meer van de term community arts.

Er is in ons land inmiddels een zekere consensus ontstaan over de vraag wat de minimumvoorwaarden moeten zijn waaraan community arts projecten moeten voldoen om die naam te mogen dragen. Een community arts project veronderstelt de aanwezigheid van een of meerdere kunstenaars, de deelname van een groep mensen met geen of zeer weinig cultureel kapitaal en de, liefst door alle deelnemers gedeelde, wens om een zo hoog mogelijk artistiek eindniveau te bereiken. Het gaat hierbij om de actieve participatie van de niet-kunstenaars. Als de 'cultureel gedepriveerden' de kunstenaarsproducten alleen passief ondergaan, dan is er sprake van projecten die de cultuurparticipatie willen bevorderen. Het aanbod wordt meestal niet wezenlijk veranderd, terwijl het motto van de community artists is: change the content, not the standard. Dat wil zeggen: probeer aan te sluiten bij de belevingswereld van de deelnemers zonder concessies te doen aan het streven naar een zo hoog mogelijke artistieke kwaliteit.

Maar wat moet een community arts project opleveren? Is het gewoon kunst, maar dan op een ongewone plek? Moet de sociale cohesie in een buurt worden verbeterd? Is een beter begrip voor andere culturen het doel? Of een beter begrip van de schoonheid van de hogere kunst? Een beetje handige kunstenaar omzeilt deze discussie door samen met de deelnemers artistieke doelen te stellen en deze vervolgens te vertalen naar het jargon dat de subsidiënt hanteert. Immers, de buitenartistieke eisen die aan een project worden gesteld zijn in bijna alle gevallen afkomstig van een geldschieter en niet van de deelnemers zelf: die zijn gewoon met een project bezig waaraan ze plezier beleven. En zo niet, dan stappen ze er onderweg uit.

Maar op een hoger abstractieniveau is de tegenstelling autonome versus heteronome kunst, ethiek versus esthetiek wel degelijk aanwezig. En je ontkomt niet aan dit debat door te beweren dat alle esthetiek nu eenmaal een 'ability to think contradiction' impliceert (de Franse filosoof Jacques Rancière, geciteerd in *Bishop 2006*). Of door je op Schopenhauer te beroepen en te beweren dat de kunst het vergezicht opent op de wereld van de Ideeën en daarmee ook de antwoorden op ethische kwesties kan leveren. Maar wie durft na de verschrikkingen van twee toch vooral Europese wereldoorlogen nog te beweren dat kunst de mensen tot nobeler daden brengt?

Mensen die geen boodschap hebben aan wat zich binnen de gevestigde kunsten afspeelt figureren zo af en toe in high brow kunstprojecten. Van een community arts project is dan geen sprake, omdat de actieve participatie zich beperkt tot het simpelweg opvolgen van de aanwijzingen van de kunstenaar. Over vorm en inhoud hebben de deelnemers niets te zeggen; dit is het exclusieve domein van de kunstenaar. Als we het ballet 'Zooi' van Krisztina de Châtel een community arts project noemen, dan kan 'Triumph des Willens' van Leni Riefenstahl hier ook aanspraak op maken, en met meer recht als je het aantal deelnemers dat geen deel heeft aan het gevestigde kunstleven als criterium hanteert.

Projecten waarin de kunstenaar en het kunstwerk centraal staan, lijken op de negentiende-eeuwse burgerlijke pogingen om de bevolking te disciplineren en om de culturele hegemonie van de burgerij keer op keer te bevestigen. Dergelijke disciplineringsprojecten leiden een hardnekkig bestaan. Want is het door velen bejubelde project dat Simon Rattle en Royston Maldoom in 2004 in Berlijn hebben uitgevoerd niet een moderne variant van de 19^e eeuwse burgerlijke kunsteducatieve bemoeienissen? Maar liefst 250 kinderen uit Berlijnse achterstandswijken worden in korte tijd gedrild om op het ritme van Stravinsky's *Sacre du Printemps* een dansvoorstelling te realiseren. Zij ondergaan hetzelfde disciplineringsproces dat de leden van het begeleidende symfonieorkest al eerder en met succes hebben doorlopen. Orkestmusici gaan niet in discussie als de dirigent in een bepaalde passage een andere articulatie verlangt, zij laten dat wel uit hun hoofd. De kinderen die de choreografie van Maldoom uitvoerden, hebben inmiddels ook geleerd dat sommige vragen in deze omgeving taboe zijn. Je vraagt niet aan Maldoom waarom er vier passen naar links moeten worden gedaan en niet zes naar voren, en je vraagt al helemaal niet waarom er persé op de *Sacre* moet worden gedanst en niet op muziek van Kelis of Eminem. Een recensent schreef: 'In slechts 45 dagen stoomde choreograaf Royston Maldoom hen klaar voor de première. Een uitzonderlijke prestatie voor jongeren die normaliter naar hiphop en rap luisteren (*sic*)'. De enige manier waarop zij hun eigen life style nog overeind konden houden was door te kletsen en te klieren. En dat gebeurde dan ook overvloedig.

Naar een opleiding Community Arts

Wanneer we de minimale voorwaarden formuleren waaraan een community arts project moet voldoen, dan hebben we al een uitgangspunt voor de inrichting van het onderwijs in de community arts. Deze minimumvoorwaarden kun je, zoals in de vorige paragraaf, als volgt samenvatten:

- er zijn een of meer kunstenaars betrokken bij het project
- mensen die van de wereld van de officiële kunst nauwelijks of geen weet hebben, nemen niet alleen deel aan het project, maar hebben ook een actieve inbreng
- alle betrokkenen zijn er op uit om een zo mooi mogelijk product af te leveren
- dit product wordt getoond aan iedereen die het maar zien wil, maar in elk geval ook aan publiek dat geen deel heeft aan het gevestigde kunstleven.

Een community artist is dus in de eerste plaats kunstenaar. Het verdient daarom de voorkeur om een opleiding Community Artist niet op bachelorniveau aan te bieden, maar alleen op masterniveau. De student heeft dan immers al een basistraining als kunstenaar achter de rug en kan zich vervolgens de "extra's" die een community artist nodig heeft, in een vervolgopleiding eigen maken. In onderwijstermen zal het dan waarschijnlijk om een zogenaamde postinitiële opleiding gaan, een opleiding bedoeld voor mensen met enige jaren praktijkervaring, nauw verbonden met de community arts praktijk.

Wat zijn nu de extra's die een community arts student zich eigen moet maken? Ze hebben alles te maken met de omstandigheden waarin een community artist werkt. Samen met artistiek ongeschoolden een product voortbrengen dat aan de hoogst haalbare artistieke normen voldoet: dat is de stier waarmee de kunstenaars en de niet-kunstenaars oog in oog komen te staan. Op het moment dat zij daadwerkelijk aan de slag gaan wordt er van de community artist en zijn medewerkers een concreet artistiek resultaat verwacht. Zij leveren op weg daarnaartoe elk hun eigen gevecht, soms zij aan zij, soms tegenover elkaar. De kunstenaar probeert zoveel mogelijk zijn artistieke uitgangspunten overeind te houden, het door hem gewenste resultaat te bereiken. De deelnemers willen zichzelf blijven herkennen in de aanloop naar de uiteindelijke verwerking van het artistieke product en in het artistieke product zelf.

Wat eist dat van een community artist? Hij moet vaardigheden hebben ontwikkeld op het gebied van overdracht en hij moet in staat zijn over te schakelen van de ene overdrachtsmethode naar de ander (oraal, genoteerd, holistisch, ervaringsgericht, analytisch), hij moet inzicht hebben in de manier waarop mensen zich in groepen gedragen, hij moet de bereidheid op kunnen brengen om zich te verdiepen in de artistieke en culturele achtergronden van de mensen waarmee hij werkt. En daarnaast moet hij in staat zijn om projecten te bedenken, te ontwikkelen en te beheren, ervaring hebben in fund raising, curriculum planning en kunstmanagement. De community artist moet geen hekel hebben aan activiteiten die niet als artistiek te bestempelen zijn, maar die wel absoluut noodzakelijk zijn om het eindproduct te realiseren. Zoals de fagottist zijn eigen riet snijdt en de aquarellist het papier prepareert zo zal de community artist moeten onderhandelen met podia en met subsidiegevers, deelnemers achter de broek zitten en wat al niet. Flexibiliteit is daarbij een belangrijke vereiste, want de community artist moet snel en probleemloos van sociale rol kunnen wisselen. De community artist moet zich niet laten leiden door de angst dat het eindproduct artistiek niet aan zijn verwachtingen voldoet. En wanneer dat wel zo is, moet hij zich niet uit het veld laten slaan: hij moet bestand zijn tegen artistieke teleurstellingen. En, naarmate de community artist zijn zaken, van strikt artistiek tot projectondersteunend, beter heeft geregeld, moet hij zich realiseren dat er in de planning en in het design van zijn projecten plaats genoeg over blijft voor het ongeregelde.

De community artist werkt in een gebied waarin niet alleen op het artistieke gehalte van het eindproduct gelet wordt. Ook educatieve en/of emancipatoire doelen spelen een rol. Spanningen tussen ethiek en esthetiek, tussen autonoom en heteronoom zijn onvermijdelijk (de gevestigde kunst vormt hier trouwens geen uitzondering op). Teveel overhellen naar de ene kant gaat ten koste van het artistieke niveau van het eindproduct en teveel overhellen naar de andere zijde brengt de community artist voor hij het weet in het gezelschap van kunstenaars die niet-kunstenaars alleen maar zien als het materiaal waarmee zij hun dromen kunnen realiseren.

Is Codarts in staat om tijdens de looptijd van het lectoraat Community Arts een studieprogramma te ontwikkelen waarin al deze vaardigheden ontwikkeld worden? Binnen de masteropleidingen Education in the Arts, Choreography en Music worden studieonderdelen aangeboden die raakvlakken vertonen met de onderdelen waaruit een Community Arts opleiding zal moeten bestaan. Naar verwachting levert de uitvoering van de wijkprojecten die in het kader van het lectoraat Community Arts van start gaan, een schat aan gegevens op die Codarts kan gebruiken bij de inrichting van het curriculum. De vraag kan naar mijn mening dan ook bevestigend worden beantwoord.

Maar hoe kunnen we kunstenaars verleiden om te kiezen (voor altijd of zo nu en dan) voor community arts? Hoe trekken we studenten voor een masteropleiding Community Arts? Misschien door te wijzen op de inspiratie die er te halen is op onvermoede plekken in de samenleving. Of door een appèl te doen op de ijdelheid die bijna elke kunstenaar eigen is: de wens om gehoord en gezien te worden. Want de publieksaantallen blijven al jaren ongeveer gelijk terwijl de bevolking groeit, net als het aantal kunstenaars trouwens. De meeste kunstenaars blijven in dezelfde vijver vissen en houden niet op om met elkaar te strijden om de gunst van steeds dezelfde groep culturele kapitalisten, terwijl een groot aantal potentiële kunstliefhebbers erop wacht om door hen wakker gekust te worden.

Geraadpleegde literatuur:

- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1986). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Bourdieu, P. (1992). *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Edited and Introduced by Randal Johnson. New York: Columbia University Press.
- Bishop, C. (2006). "The Social Turn: Collaboration and its Discontents." In: *Artforum, February 2006*.
- Doorman, M. (2004). *De Romantische Orde*. Amsterdam: Bakker.
- Ghia, F. (2005). *Max Weber und die Kunst. Versuch einer Rekonstruktion der Weberschen Ästhetik*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac.
- Heinich, N. (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.
- Levine, L.W. (1988). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press.
- Matarasso, F. (1997). *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. London: Comedia.
- Merli, P. (2002). "Evaluating the social impact of participation in arts activities – a critical review on François Matarasso's Use or Ornament?" In: *International Journal of Cultural Policy*, 2002 Vol. 8 (1), pp. 107-118.
- Nietzsche, F. (2004). *Nietzsche contra Wagner*. Amsterdam: Arbeiderspers Privé-domein.
- Peterson, R. A. and R. M. Kern (1996). "Changing Highbrow Taste: from Snob to Omnivore." In: *American Sociological Review* 61, 900-7.
- Seabrook, J. (2000). *Nobrow: the Culture of Marketing - the Marketing of Culture*. New York: Alfred A. Knopf.
- Sennett, R. (2003). *Respect. The Formation of Character in an Age of Inequality*. New York: Norton.
- Swaan, A. de (1986). *Kwaliteit is Klasse. De Sociale Wording en Werking van het Cultureel Smaakverschil*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Wouters, C. (2008). *Informalisering. Manieren en emoties sinds 1890*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.

Leven Met Verschillen, of hoe vier jonge kunstenaars community artist pogen te worden

door Eugène van Erven

Met het oog op het Mastercurriculum dat het lectoraat community arts aan de Codarts Hogeschool voor Muziek en Dans momenteel aan het ontwikkelen is, is het wellicht leerzaam te kijken naar andere professionaliseringsactiviteiten voor pas afgestudeerde kunstenaars die geïnteresseerd zijn in een carrière in community art. Een van de meer gestructureerde initiatieven op dat gebied is het project 'Leven Met Verschillen', waarin vier jonge makers onder begeleiding van een artistieke en een zakelijke coach gedurende drie jaar toewerken naar een onafhankelijk community art kunstenaarschap. Is zo'n relatief flexibel pad buiten de bestaande tertiaire instellingen niet te prefereren boven een geformaliseerde Master? Of hebben jonge, zoekende kunstenaars juist baat bij een gestructureerde training en een officieel keurmerk in de vorm van een Master of Arts titel?

Tot voor een jaar of drie geleden bestond eigenlijk alleen de optie om via stage-achtige constructies praktijkervaring op te doen bij wijktheatergroepen als het Utrechtse Stut en het Rotterdams Wijktheater. Je zou kunnen zeggen dat een tweede generatie wijktheaterregisseurs (zoals Donna Risa in Utrecht en Stefan van Hees in Rotterdam) via dit soort trajecten en onder intensieve begeleiding van veteranen als Marlies Hautvast, Jos Bours, Peter van den Hurk en Annelies Spliethof het vak al doende hebben geleerd. Maar er was ook uitval, vooral onder stagiaires met een niet-westerse culturele achtergrond. Met dat gegeven in het achterhoofd ontstond medio 2005 het idee om een drie jaar durend post-academisch traject te construeren voor pas afgestudeerde jonge theatermakers. Directe aanleiding was de Theater Vierdaagse in dat jaar, waarin theaterstudenten van kunstvakopleidingen werk op bijzondere locaties lieten zien. Jos van Dijk, die namens Theaterwerk (het latere Kunstfactor) deze Vierdaagse had georganiseerd, riep daarop de toekomstige partners van Leven Met Verschillen bij elkaar om zijn plan verder uit te werken. Naast Kunstfactor waren dat theatergroep Stut, de Utrechtse stedelijke en provinciale amateurkunstkoepel Zimihc en de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (HKU). Samen formuleerden zij het meervoudige doel jonge makers in de praktijk ervaring op te laten doen met wijktheater, ze uit te dagen een nieuw theateridoom te ontwikkelen (dat naast het gangbare op interviews en improvisaties gebaseerde teksttheater ook beeldende en dansante theatervormen zou kunnen bevatten), en zich te verhouden tot het centrale thema van interculturaliteit in de Nederlandse samenleving.

Op basis van deze gegevens werd in de tweede helft van 2006 een stuurgroep geformeerd bestaande uit een vertegenwoordiger van de HKU (Paul de Vries), de directeur van Zimihc (Appie Alfrink), een medewerker van Kunstfactor (eerst Jos van Dijk en Ingrid Docter, later Nicole Stellingwerf) en de nieuwe zakelijk leider van Stut (Jan Rijnierse). Op verzoek van het Codarts Lectoraat en van de Vrede van Utrecht, ben ik vanaf begin januari 2007 aan deze stuurgroep toegevoegd en ging ik op de werkvloer als onderzoeker ook de leerprocessen van de makers vastleggen. De dagelijkse begeleiding van de jonge makers was in handen van Paul de Vries (artistiek-inhoudelijk) en Jolanda Kamphuis van Zimihc (zakelijk). Oorspronkelijk hadden zich elf jonge kunstenaars voor Leven Met Verschillen aangemeld. Van die elf dienden er zeven concrete plannen in, die zij in een sollicitatiegesprek mondeling kwamen toelichten. Op basis van deze interviews werden uiteindelijk vier makers geselecteerd.

De vier in kwestie waren in de loop van 2006 afgestudeerd als docerend theatermaker. Drie van hen, Tessa van Gent, Anouk de Bruijn en Güner Güven, kwamen van de HKU. De vierde kandidaat, Erik Dekker, was afgestudeerd aan de toneelschool Maastricht. Toen deze kunstenaars op 22 januari 2007 voor het eerst bij elkaar kwamen, waren Anouk en Güner intussen al onder de paraplu van Stut aan de slag gegaan met reeds eerder in gang gezette projecten: Anouk als schrijfster van een stuk over tienermoeders en Güner als regisseur van een Marokkaanse jongerenproductie. Tessa en Erik kregen de gelegenheid om los van een bestaande organisatie zelf een idee thematisch uit te werken en daar vervolgens een werkplan bij te ontwikkelen. Mede omdat zij in dat proces nogal autonoom te werk gingen, eerder beeldend dan tekstgericht waren en daarnaast specifieke competenties ontbeerden om gemakkelijk informele contacten in wijken te smeden, bleken hun plannen lastig te koppelen aan specifieke communities.

Leven Met Verschillen bood vanaf het begin zakelijke en artistieke ondersteuning. Gedurende de eerste twee jaar kwamen de makers voor twintig uur per week onder contract bij Zimihc en kregen een aanvullend budgetje voor productiekosten en voor het sporadisch inhuren van coaches naar keuze. Vanuit Leven Met Verschillen beschouwd, stonden de makers niet onder supervisie, maar hadden ze een relatief grote mate van vrijheid. In het geval van Tessa en Erik was die beduidend groter dan voor Anouk en Güner, die binnen de Stut structuur wel binnen een bestaand kader moesten opereren. Voor alle vier was het echter de bedoeling dat ze in het derde, afsluitende jaar van het traject in staat moesten zijn om een eigen projectplan te schrijven, financiering te verzorgen, en het plan vervolgens ook uit te voeren.

Omdat de financiering van Leven Met Verschillen bij aanvang van het project slechts ten dele rond was en er jaarlijks op ad hoc basis middelen aangevraagd moesten worden, kon het project slechts een minimale garantie aan de makers bieden en ieder keer alleen voor een kalenderjaar. Dit veroorzaakte bij tijd en wijle economische onzekerheid bij de makers. In het geval van Erik Dekker was dit eind 2007 mede aanleiding voor zijn voortijdig vertrek. Hij werd in het voorjaar van 2008 vervangen door Suzanne Reindersma, die in 2006 furore had gemaakt met haar voorstelling 'NL: Naima en Latifa', over twee Marokkaanse meiden. Omdat zij op het moment van dit schrijven nog aan het opstarten is, neem ik haar ervaringen niet verder in deze beschouwing mee.

Artistiek-inhoudelijk bestond de Leven Met Verschillen-begeleiding uit interviews bijeenkomsten onder leiding van Paul de Vries. Later begonnen Donna Risa en ik ook bijdragen aan deze sessies te leveren. Jolanda Kamphuis verzorgde daarbij iedere keer een zakelijke/ organisatorische update. Gemiddeld kwamen de makers om de twee weken bijeen om elkaar feedback te geven, reflecterende vragen van de begeleiders te beantwoorden, te brainstormen of om over aan het werk gerelateerde thema's of concepten te discussiëren. Soms waren er gastdocenten (o.a. over interviewtechnieken, praktisch werken met video), participeerden ze in studiedagen en festivals over community art (o.a. bij Artez, Vrede van Utrecht, de theatervierdaagse, Noordelijke Hogeschool in Leeuwarden en ICAF-Rotterdam), of deden de makers mee aan door buitenlandse community artists verzorgde workshops (o.a. van Free Street Theatre uit Chicago, Jana Sanskriti uit India, Ernie Cloma uit de Filippijnen en Teatro Pasmí uit Chili). Gevoed door dit soort input werkten de makers gedurende de eerste twee jaar ook regelmatig toe naar openbare toonmomenten, waarbij dan vanuit Leven Met Verschillen publicitaire en productionele ondersteuning verleend werd. Zo presenteerden alle vier de makers zich tijdens een speciale community art culturele zondag op 23 september 2007 op diverse wijklocaties in Utrecht en voerde Tessa van Gent een experimentele versie van haar project 'Groepsfoto: ik

heb mezelf op zak' uit tijdens het Amateur Theater Festival Utrecht in juni 2008. Het werk van Anouk en Güner was vaker te zien, omdat het meegenomen werd in de productiemachine van Stut. Tessa en Erik – en later ook Suzanne – waren veel meer op zichzelf aangewezen.

Anouk trok voor haar eerste project samen op met Stut regisseur Donna Risa en werd qua schrijven gecoached door Jos Bours, die al sinds 1977 de vaste huisschrijver van dit Utrechtse gezelschap is. Zij en Donna deden samen interviews met meisjes en oudere vrouwen die allemaal ooit in aanraking waren gekomen met 'Meisjesstad', een door Augustinnesser nonnen gerunde tijdelijke huisvesting voor tienermoeders in de binnenstad van Utrecht, dat al zo'n zeventig jaar bestaat. Hoewel er ook in dit proces de voor community art zo gebruikelijke uitval van deelnemers plaatsvond, nam Donna het gros van de organisatorische verantwoording op zich en kon Anouk zich vooral richten op het schrijfproces. Haar voornaamste uitdaging was ruimte voor haar eigen schrijfstijl te bedingen in de samenwerking met Jos Bours, waar ze overigens goed in slaagde. 'Meisjesstad' ging in april 2008 in première en intussen is Anouk begonnen aan twee nieuwe ondernemingen, een locatieproject – wederom onder auspiciën van Stut - in een volkswijk van het Oost-Brabantse stadje Cuyk (haar geboorteplaats) en een geheel onafhankelijke productie met bezoekers van het vrouwen-ontmoetingsproject in de Utrechtse wijk Lombok. Vooral dit laatste project zal een meesterproeve voor haar worden, omdat ze dit keer zelf het projectplan schrijft, subsidie aanvraagt, vrouwen recruteert en interviewt (rondom taal- en zwemlessen voor Moslimvrouwen), het eerder beeldende dan tekstueel georiënteerde script schrijft en regisseert en het in zwembad Den Hommel voor een exclusief vrouwenpubliek gaat produceren. Ze heeft voor dit afsluitende project, dat na het zwembadonderdeel ook verder de wijken Lombok en Oog in Al in zal trekken, ook de kans aangegrepen om buiten de inmiddels vertrouwde omgeving van Stut artistiek advies te zoeken bij documentair theatermaakster Renate Zentschnig.

Net als Anouk, kreeg Güner Güven tijdens zijn eerste semi-onafhankelijke schreden regie-coaching en organisatorische en technische ondersteuning vanuit Stut. Zijn eerste eigen project was zijn afstudeervoorstelling, 'Vriend' (najaar 2006), een dialoog tussen twee Turkse vrienden die onder zware sociale druk van familie en vrienden staan. Vriendschap (en liefde) was ook het thema van zijn eerste Leven Met Verschillen productie, 'Klik!', dat over de gespannen relatie tussen vier jonge Marokkanen gaat. Bij de ontwikkeling van deze productie bleek dat Güner vooral sterk is in het leggen en onderhouden van contacten met deelnemers, waarbij zijn deeltijdbaan als jongerenwerker bij het Overvechtse jongerencentrum Transit goed van pas kwam. Ook bij de interviews en improvisaties speelde hij al een belangrijke rol. Het schrijfwerk bleef echter volledig in handen van Bours en bij de eindregie boden de ervaren Stutregisseurs Marlies Hautvast en Jan van Sas regelmatig de helpende hand. 'Klik!' ging half 2007 in première.

Onmiddellijk na de zomer van 2007 ging Güner aan de slag met een nieuw project over spanningen tussen verschillende generaties Turken in Overvecht, een thema dat hem als tweede generatie Turk, die zelf tussen twee culturen gevangen zit, na aan het hart lag. Het resulteerde in de zeer succesvolle productie 'Familie à la Turca', die in maart 2008 in première ging en nog tot medio 2009 door het land zal toeren. Hoewel ook hier de Stutorganisatie net als bij 'Klik!' weer zorg droeg voor techniek, productie, p.r. en acquisitie, was de toegenomen artistieke verantwoordelijkheid van Güner duidelijk zichtbaar in het hele ontwikkelingsproces. Alle deelnemers kwamen via zijn persoonlijke netwerk uit Overvecht, waar hij zelf was opgegroeid. Ook was hij nadrukkelijker dan tevoren betrokken bij de interviews, de improvisaties en – toen het script

eenmaal af was en door de spelers was goedgekeurd – bij de repetities, waarbij Marlies Hautvast (nu meer als coach dan als supervisor) hem nog wel over lastige mise-en-scène hobbels heen hielp.

Evenals Anouk staat ook Güner momenteel voor zijn meesterproeve. Hij zit midden in de repetitiefase van een nieuw project met plattelandjongeren in Maartensdijk, een dorp zeven kilometer ten oosten van Utrecht-Overvecht. Hij draagt nu de vrijwel volledige verantwoording voor het project, dat in maart 2009 af moet zijn. Het wederom door Jos Bours geschreven stuk is inmiddels af en ongetwijfeld zal de Stut machine straks weer wel gaan draaien om de voorstelling productioneel te coördineren. Maar in principe zou dat proces door Güner moeten worden aangestuurd en niet andersom, zoals tot nu toe het geval is geweest. Ook de regie-coaching is tot een minimum teruggebracht: Güner werkt nu vooral samen met zijn Marokkaanse kameraad Hassan Oumhamed, met wie hij ooit in Dox speelde, en die deelrepetities voor zijn rekening neemt. Slechts sporadisch houdt hij nog regietechnische ruggespraak met Donna Risa, net zoals andere professionals dat met collega's doen.

In vergelijking met Tessa van Gent en Erik Dekker, hebben Anouk en Güner dus tot nu toe ogenschijnlijk een dubbel voordeel genoten: ze zijn van nature al geïnteresseerd relatief conceptloos met door theateraal onervaren deelnemers aangedragen materiaal te werken én kunnen gebruik maken van bestaande professionele wijktheater productiemachines, die in ieder geval de voortgang van hun werk kunnen waarborgen: er zijn deadlines voor premières en er is ondersteuning van technici, acquisitie en publiciteitsmedewerkers, en ervaren regisseurs. Aan de andere kant is het echter juist daarom ook lastig voor deze twee jonge makers om los van de nadrukkelijke eigen theaterstijl en methodiek van Stut aan de ontwikkeling van een eigen wijktheatersignatuur te werken. Anouk, die zelf toneelstukken schrijft en regisseert en haar afsluitende vrouwen-zwembadproject nu niet bij Stut maar bij Het Wilde Westen in de wijk Lombok heeft ondergebracht, lijkt daar vooralsnog makkelijker in te slagen dan Güner. Maar ook hij is de afgelopen twee jaar ontegenzeggelijk als wijktheaterregisseur gegroeid en je zou kunnen zeggen dat iemand als hij blijkbaar baat heeft bij het werken binnen een bestaande structuur.

Dat totale vrijheid in dit soort trajecten ook niet alles is, bewijzen de ervaringen van Tessa van Gent en Erik Dekker. Van alle vier de makers had Erik misschien nog wel de gloedvolste motivatie geschreven. Hij gaf er blijk van zich in de theorie van community theater verdiept te hebben en bleek ook tijdens een door mij verzorgd gastcollege - over het complexe concept 'community' - zeer geboeid door de antropologische en filosofische aspecten van dit onderwerp. Deze intellectuele houding voedde ook zijn artistiek-inhoudelijke speurtocht naar het nachtleven en de rol van de portier daarin. Zijn beoogde community bestond uit uitsmijters en horecaportiers, maar voor hij de eerste directe ontmoeting met een vertegenwoordiger van deze doelgroep had, was hij vele maanden verder. Zijn uitgangspunt was een sociologische doctoraalscriptie over portiers van de UvA. Verder trok hij in de eerste fase van zijn speurtocht op pad met een videocamera, waarmee hij van een afstand de activiteiten aan de deur van uitgaansgelegenheden filmde, had hij een lang interview met iemand die trainingen voor horecaportiers verzorgde en werkte hij relatief autonoom aan een regie-concept voor een voorstelling die 'het nachtleven vanuit de blik van de horecaportier' moest verbeelden. Het project kreeg de werktitel 'Deurpost'.

De noodzaak om gedurende een aantal maanden ander theaterwerk (buiten Leven Met Verschillen om) te doen om aan extra inkomen te komen, droeg bij tot een vertraging van Eriks project. Halverwege het jaar raakte hij wel regelmatig in gesprek met potentiële deelnemers en was verrast door hun enthousiasme: 'De

grote verbazing die de portiers bij mij zagen maakte dat ze zelf ook anders naar hun eigen verhaal gingen luisteren. Zaken die ze als vanzelfsprekend zagen begonnen ze ineens te bevragen.' En: 'Het was niet zelden dat een portier aan het eind van een gesprek wat hints gaf over dat hij misschien wel bereid was mee te doen.'

Uiteindelijk is Erik nooit daadwerkelijk op de werkvloer met portiers aan de slag gegaan. Eind december 2007 besloot hij vanwege de voortdurende inkomensonzekerheid bij Leven Met Verschillen en omdat zich andere werkmogelijkheden aandienden, het project vaarwel te zeggen. In een schriftelijke terugblik gaf hij wel inzicht in wat voor hem binnen community art het grootste struikelblok was geweest. Hij was vooral aangelopen, zo schreef hij, tegen de enorme arbeidsintensiviteit die het in contact komen en onderhouden van relaties met deelnemers met zich meebracht en waarvan hij ook wel beseftte dat het essentieel is voor deze manier van kunst maken. Zou Erik binnen een gestructureerde Masteropleiding, die economisch anders georganiseerd is, beter tot zijn recht zijn gekomen? Of is zijn kunstenaars-temperament überhaupt te autonoom voor dit werk?

Tessa van Gent, die zeker zo onafhankelijk opereert als Erik, heeft inmiddels wel haar draai gevonden binnen Leven Met Verschillen, al blijft bij haar de betrokkenheid (participatie) van wijkbewoners uit Zuilen vooralsnog relatief beperkt. Qua kunstvorm is zij in de loop van de afgelopen twee jaar steeds meer van theater/performance richting fotografie en film opgeschoven. Haar voornaamste doel is 'de schoonheid van het alledaagse' middels kunst te laten zien. In feite heeft haar onderzoek geleid tot het ontwikkelen van beeldend gerichte artistieke werkwijzes met ingebouwde participatieve ruimtes.

Tessa's eerste idee was om 'iets' kunstzinnigs te doen met de verschillende perspectieven die Zuilenaren vanuit hun woonkamer op een zelfde speeltuintje hebben. Na een bezoek aan de wijk en de eerste schuchtere gesprekken met bewoners, verschoof dat idee voor de zomer van 2007 naar een audioroute langs bijzondere vensterbanken die kenmerkend zijn voor de microcultuur van een paar Zuilense straten. Op MP3-spelers konden bezoekers een mix van instructies en fragmenten van interviews met de vensterbankeigenaren horen. Deze route werd éénmalig geproduceerd voor de Culture Zondag 'Kunst In Mijn Buurt' op 23 september 2007. De vorm werd door bezoekers (die zowel van binnen als buiten de wijk kwamen) als vernieuwend en spannend ervaren; de betrokkenheid van de buurtbewoners (los van de geïnterviewden) kon beter, vond Tessa ook zelf.

Na de vensterbanken bedacht Tessa een nieuwe artistieke communicatiemethode, die ze tijdens het Utrechtse Amateur Theater Festival in juni 2008 in de binnenstad (dus niet in Zuilen) uitprobeerde. Onder het motto 'Groepsfoto: ik heb mezelf op zak', konden groepjes bezoekers een route langs verschillende computers met webcam lopen, waar ze foto's van persoonlijke bezittingen als schoenen, portemonnees of sleutelbossen konden maken om op deze manier collectief een fotocollage tot stand te brengen. In de marge kwamen gesprekken op gang: interactief belevingstheater dat op wijkniveau ingezet zou kunnen worden. Ook 'Groepsfoto' slaagde in technische zin, maar leverde ook weer éénmalige, kortstondige interactie met toevallige bezoekers op.

Net als voor de drie andere makers gold voor het derde jaar van Leven Met Verschillen dat Tessa zich bij een organisatie moest aansluiten (Güner bij Stut en jongerencentrum Sojos in Maartensdijk; Anouk bij Het Wilde Westen, een wijkgerichte kunstorganisatie in Lombok en Oog in Al; en Suzanne bij haar eigen stichting Vida) en het ontwikkelde materiaal, repetities en uitvoering op wijkniveau moest plaatsen. Tessa heeft intussen de laatste hand gelegd aan het

werkplan voor haar afsluitende project voor 2009: een videodocumentaire met zes bewoners uit eenzelfde straat in Zuilen over herinneringen uit hun kindertijd, die vervolgens ook in die straat geprojecteerd wordt. Ze heeft ook een samenwerkingspartner gevonden in Stichting Zuilen en Vecht, een organisatie die culturele infrastructuur voor en door bewoners wil laten beheren en daar kunstzinnige en sociaal-culturele projecten in wil ontwikkelen. Daarnaast heeft ze Titia Bouwmeester benaderd om haar artistiek te adviseren.

Al met al blijft Tessa sterk vasthouden aan haar eigen autonoom ontwikkelde concepten, waarin vooral haar persoonlijke fascinatie voor wat zij als de schoonheid van het alledaagse beschouwt centraal staat. In haar eerste en laatste project worden daar wel de perspectieven en verhalen van Zuilenaren bij betrokken, maar in de conceptontwikkeling en vormgeving en uitvoering vindt tot nu toe weinig participatie plaats. Daar is natuurlijk niets mis mee en het levert ongetwijfeld zinnige, door een 'community' geïnspireerde kunst op, die daarnaast wel degelijk identificatiemogelijkheden biedt voor buurtbewoners en bezoekers van buiten de wijk. Maar is het daarmee ook innovatieve community art? Het hangt ervan af of je actieve deelname in het maakproces door mensen die normaliter niet met kunst en cultuur in aanraking komen als essentieel voor community art beschouwt, of dat je genoeg neemt met kunstproducten die voor deze mensen voldoende prikkelende identificatiemogelijkheden bieden, ongeacht hoe ze tot stand gekomen zijn. Het lijkt er in ieder geval op dat nadruk op innoveren van vorm in combinatie met een autonome conceptgestuurde instelling en een natuurlijke schuchterheid van karakter in de uitvoerende kunstenaar onvermijdelijk tot projecten met een lagere participatiegraad leidt. En het is maar de vraag in hoeverre een formelere trainingsopzet dan Leven Met Verschillen daar wat aan kan (of zou moeten) veranderen.

Terugblikkend op twee jaar Leven Met Verschillen kun je concluderen dat dit informele traject ongetwijfeld een bijdrage heeft geleverd aan de ontwikkeling van de vier betrokken jonge kunstenaars. Eén deelnemer kwam na een klein jaar tot de conclusie dat community art toch meer sociale energie van hem vergt dan hij bereid was te investeren. Hij is nu bewust een andere artistieke weg ingeslagen. Een tweede relatief autonoom georiënteerde kunstenaar komt mede door sturing van de Leven Met Verschillenbegeleiders steeds dichter bij wijkbewoners en bij de implementatie van innovatieve artistieke media op plekken en met mensen voor wie ze eigenlijk bedoeld zijn. Een derde kunstenaar heeft zich langzaam tot een steeds zelfstandiger wordende wijktheaterregisseur kunnen ontwikkelen, maar het is wel de vraag of hij daar ook zonder Leven Met Verschillen niet in geslaagd zou zijn, puur met de steun van de ervaren wijktheaterorganisatie waar hij zijn projecten heeft ondergebracht. Ik vermoed dat de andersoortige coaching en intervisie van Leven Met Verschillen hem toch een rijkere kijk op community art hebben verschaft. Resteren de vierde kunstenaar, die ook eerst in de luwte van dezelfde wijktheaterorganisatie haar vaardigheden als schrijfster heeft kunnen trainen en de professionele organisatie van dit soort projecten aan den lijve kon meemaken en nu, duidelijk gestimuleerd door Leven Met Verschillen, in staat is een nieuw project volledig in eigen beheer tot uitvoering te brengen.

Projectleider Paul de Vries is ook gematigd positief: 'Het is ongetwijfeld waar dat het verwerven van broodnodige inkomsten afleidt. De jonge makers zijn moeilijk in staat zich – ook met onze steun en stimulans – op dat vlak te organiseren. De meerwaarde van Leven Met Verschillen is gezamenlijk lering trekken: door inhouden steeds te relateren aan een omgeving en omgekeerd omgevingen inspireren tot inhoud, voor en met de omgeving, niet alleen maar uitdragen maar ook uitdagen, confronteren en zo een andere kijk op je eigen en andermans werk ontwikkelen. De makers hebben daar zeker in geleerd.

En ze hebben zich ook ten dele leren verbinden met elkaar en met hun respectievelijke omgevingen. Voor de toekomst denk ik dat inspiratie vanuit andere kunstdisciplines zeker nodig is, maar ook vanuit antropologie, sociologie, kunsttheorie'. En met die uitspraak raakt hij al aan de contouren van een formeler community artscurriculum.

Een voordeel van een traject als Leven Met Verschillen vergeleken met een post-initieel curriculum aan een kunstvakschool is de grote mate van flexibiliteit en de financiële steun, die makers in staat stelt in ieder geval 20 uur per week met hun community art praktijk bezig te zijn. Drie jaar in plaats van één of twee, geeft de kunstenaars daarbij ook de gelegenheid de tijd te nemen die voor dit soort werk nu eenmaal onontbeerlijk is, zonder druk van verplichte modules, eindtermen en jaarroosters. Maar zonder rigoureuze selectie aan de poort en zonder formele verplichtingen is het ook lastig bijsturen gebleken. De grote mate van zelfsturing, waarbij de maker zijn of haar eigen weg uitstippelt, nodigt namelijk ook uit tot zwalken en procrastinatie voor wie daartoe geneigd is en die zonder dwingende instrumenten en reglementen moeilijk in te dammen zijn.

Leven Met Verschillen is ooit in het leven geroepen mede omdat er in Nederland geen formele post-initiële kunstvakopleidingen voor community art bestonden, maar ook vanuit de gedachte dat de professionalisering van een jonge kunstenaar binnen een flexibel en op maat gemaakt traject beter tot zijn recht zou komen dan binnen een Mastercurriculum dat aan allerlei nationale en internationale academische en institutionele voorwaarden dient te voldoen. De uitdaging voor Codarts is nu om het tegendeel van die stelling te bewijzen.