

Culturele diversiteit in de podiumkunsten  
Een praktisch onderzoek naar initiatieven in Nederland en de Verenigde Staten

Anna Elffers

Zoetermeer  
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen  
2001

## Voorwoord

Culturele diversiteit staat de laatste jaren volop in de belangstelling. Er zijn nota's over geschreven, speeches over uitgesproken en debatten over gevoerd. Maar culturele diversiteit heeft natuurlijk allereerst te maken met de praktijk van alledag – ook bij kunst- en cultuurinstellingen. Er zijn legio voorbeelden van kunstenaars en culturele instellingen die in hun producties en programmering gebruik maken van talenten uit uiteenlopende culturele tradities. Ook wordt op veel plaatsen ingespeeld op de gevarieerde samenstelling van het publiek.

Om die voorbeelden meer voor het voetlicht te brengen heeft Anna Elffers in de laatste maanden van 2000 onderzoek gedaan in Nederland en New York. Zij heeft zich beperkt tot de podiumkunsten, omdat daar doorgaans veel belangstelling bestaat voor culturele diversiteit, op alle niveau's van de organisatie.

Misschien, zullen sommigen van u denken, had het internationale deel van het onderzoek beter kunnen plaatsvinden in Londen, Berlijn of Montreal: de Amerikaanse samenleving wijkt immers sterk af van de Nederlandse, zeker ook ten aanzien van de integratie van minderheden.

Toch heeft de omstandigheid dat in New York veel ervaring is opgebouwd met culturele diversiteit in de podiumkunsten, al in een vroeg stadium de doorslag gegeven om het onderzoek juist hier te concentreren.

In New York werd Anna Elffers bijgestaan door de staf van de culturele sectie van het Consulaat-Generaal. Vanuit Nederland heeft een klankbordgroep de rapportage begeleid. De inzet van deze mensen heeft een belangrijke bijdrage geleverd aan de totstandkoming ervan.

Dit verslag biedt een kijkje in de keuken van verschillende culturele organisaties. U kunt de geuren van al die keukens opsnuiven, en zich erdoor laten prikkelen. Het boekje kan ideeën bieden aan degenen die hun weg zoeken in de multiculturele samenleving.

Wellicht is er zelfs aanleiding contact te leggen met een van de beschreven organisaties om de handen ineen te slaan. Laat dit verhaal iedereen inspireren om, met behulp van de overvloed aan ingrediënten een smakelijke maaltijd te bereiden.

Rick van der Ploeg  
Staatssecretaris van Cultuur

## **Inhoud**

	<b>Inleiding</b>	<b>4</b>	
<b>1</b>	<b>Nederland</b>	<b>7</b>	
	1.1 Kansen en knelpunten	7	
	1.2 Acht instellingen nader belicht	12	
<b>2</b>	<b>De Verenigde Staten</b>	<b>24</b>	
	2.1 Het cultureel diverse theater	28	
	2.2 Publieksoontwikkeling		36
	2.3 Investeren in de toekomst	49	
<b>3</b>	<b>Conclusies</b>	<b>57</b>	
	<b>Meer lezen over culturele diversiteit</b>	<b>61</b>	

## Inleiding

'Het gesubsidieerde aanbod van de kunsten in Nederland kent een zeer grote diversiteit aan genres. Helaas vertoont de publieke belangstelling steeds meer trekken van een monocultuur.' Met deze zinsnede in de uitgangspuntennota *Cultuur als confrontatie* zette staatssecretaris Rick van der Ploeg in juni 1999 één van de belangrijkste thema's – zo niet het belangrijkste – op de agenda van het cultuurbeleid voor de komende jaren. Een maand later werkte hij dit thema uit in de beleidsbrief *Ruim baan voor culturele diversiteit*. Daarin constateerde hij dat de samenstelling van de Nederlandse bevolking zoals deze zich de laatste decennia ontwikkeld heeft, onvoldoende weerspiegeld wordt in het gesubsidieerde culturele aanbod en de publieke belangstelling daarvoor. Hij kwam tot de formulering van drie doelstellingen: meer ruimte voor diversiteit in het aanbod, een groter en breder publiek, en een betere toegang voor minderheden, jongeren en vrouwen tot bestuur en personeelsbestand van culturele organisaties.

Hoe deze doelstellingen te bereiken? Op praktisch niveau door wijzigingen en verschuivingen aan te brengen in het culturele bestel. Daar is dan ook in de Cultuurnota voor de jaren 2001 tot 2005 serieus werk van gemaakt. Een groot aantal organisaties met uitgesproken ambities op het gebied van culturele diversiteit zag zijn plannen voor de komende vierjarige periode met subsidie gehonoreerd. Meer gevestigde organisaties werden met financiële prikkels uitgedaagd om zich eveneens voor culturele diversiteit sterk te maken. En via breed overleg met regionale en lokale overheden werd bewerkstelligd dat de geformuleerde doelstelling op alle niveaus van het cultuurpolitieke leven wordt nagestreefd.

Maar, zo stelde de staatssecretaris in zijn beleidsbrief, het modificeren van het cultureel bestel is niet voldoende. Om alle maatregelen en acties een kans op succes te geven, is een mentaliteitsverandering nodig bij cultuurmakers, programmeurs, conservatoren, directeuren, beoordelaars, beleidsmakers en alle andere mensen op besluitvormende posities in de cultuurwereld. Dat de heersende monocultuur in grote delen van de gesubsidieerde sector onvoldoende als een urgent probleem wordt gezien, zag Van der Ploeg als een deel van het probleem. Het onderzoek dat in dit boekje is samengevat, is een uitvloeisel van deze constatering.

Om aan de ambities op het gebied van culturele diversiteit handen en voeten te geven, is het nodig een goed inzicht te hebben in de bestaande praktijk. Kennis over hoe men in andere landen met dit onderwerp omgaat, kan daarbij helpen. Vandaar dat het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen het plan opvatte om de initiatieven die in Nederland al ondernomen worden om culturele diversiteit in de podiumkunsten te bevorderen, in een publicatie te presenteren, samen met een schets van hoe men in de Verenigde Staten met dit onderwerp omgaat. Zo begon ik in september 2000 aan dit onderzoek. Een klankbordgroep die bestond uit John Leerdam (Cosmic), Nan van Houte (Nesttheaters), Hans Muiderman (Koorenhuis), Farid Shayan (Interart) en Jan Zoet (Rotterdamse Schouwburg) formuleerde de onderzoeksopdracht en gaf mij de nodige begeleiding.

Mijn onderzoek begon met gesprekken met Martin Berendse (Ministerie van OCenW), Eltje Bos (adviseur culturele diversiteit), Jan Jaap Knol (Ministerie van OCenW), Ria Lavrijsen (adviseur culturele diversiteit en werkzaam bij het Tropeninstituut Theater in Amsterdam), Alida Neslo (artistiek leider Dasarts), Jörgen Tjon-A-Fong (acteur) en Annette de Vries (adviseur/onderzoeker culturele diversiteit). Deze gesprekken leverden een beeld op van de argumenten die momenteel de discussie over culturele diversiteit in de podiumkunsten bepalen. Waar liggen de kansen? Waar zitten de knelpunten? Vervolgens stelde ik me op de hoogte van de praktische ervaringen met cultureel diverse activiteiten. Dit deed ik via gesprekken met vertegenwoordigers van acht instellingen, te weten het Chassé Theater in Breda, Stadsschouwburg/Concertgebouw Haarlem, Hal 4 in Rotterdam, Hollandia, toen nog in Zaandam, Introdans in Arnhem, Made in da Shade in Amsterdam, het Onafhankelijk Toneel en Theater Zuidplein, beide in Rotterdam. Via de leden van de klankbordgroep verzamelde ik informatie over Cosmic, de NesTheaters, de Rotterdamse Schouwburg en het Koorenhuis. Ook verdiepte ik mij in het Platform Allochtonen en Theater, dat zich in Amsterdam buigt over de culturele diversiteit.

In november 2000 vertrok ik naar New York waar ik op zoek ging naar podiumkunst-instellingen die zich uitdrukkelijk rekenschap geven van culturele diversiteit. Dit met het doel om aanknopingspunten te vinden voor de Nederlandse praktijk. Het kon gaan om speciale projecten die ook in Nederland uitgevoerd zouden kunnen worden, maar ook om meer algemene observaties die Nederlandse betrokkenen van pas zouden kunnen komen. Bij de selectie van de organisaties is gelet op vergelijkbaarheid met de Nederlandse situatie. Het gaat dus steeds om non-profit-organisaties; Broadway is buiten beschouwing gelaten. In totaal had ik gesprekken met vertegenwoordigers van zo'n dertig Amerikaanse organisaties, de meeste in New York, sommige daar in de buurt.

### *Leeswijzer*

In hoofdstuk 1 wordt kort ingegaan op de algemene thema's die uit mijn gesprekken met Nederlandse deskundigen naar voren zijn gekomen. Daarna komen de praktische ervaringen van de acht instellingen aan de orde.

Mijn bevindingen in de Verenigde Staten zijn op verschillende manieren in hoofdstuk 2 terug te vinden. Na een korte inleiding over de stand van zaken op het gebied van culturele diversiteit in Amerika, komen in drie paragrafen achtereenvolgens aan de orde hoe de instellingen functioneren, hoe ze hun publiek werven en hoe ze investeren in het publiek, het personeel en de kunstenaars van de toekomst. Het hoofdstuk wordt aangevuld met voorbeelden van Amerikaanse instellingen die op het terrein van culturele diversiteit aansprekende initiatieven hebben ondernomen.

Het derde hoofdstuk bevat conclusies en aanbevelingen voor het gebruik van de opgedane kennis. Een overzicht van Nederlandse en Amerikaanse publicaties die dieper op het onderwerp ingaan, sluit dit boekje af.

Ik hoop dat de inzichten die in dit boekje worden gepresenteerd veel Nederlandse professionals tot nieuwe initiatieven zullen inspireren – of ze er op zijn minst in zullen sterken.



## 1 Nederland

Zwart is in! Zo viel een aantal maanden geleden te lezen op de voorkant van het zaterdagse Volkskrantmagazine. Maar is zwart ook in in de podiumkunsten? Soms lijkt het van wel, soms van niet. De ene dag lees je over de voorstelling *Romeo en Juliet* in Amsterdam Zuidoost, waaraan professionele acteurs en wijkbewoners meededen en waar een zeer gemengd publiek op af kwam, dat ook nog voor een groot gedeelte erg enthousiast was. De volgende dag zie je op tv een aantal acteurs van Nederlandse toneelgezelschappen zich uitgesproken negatief uitlaten over cultureel divers beleid. Over één ding zijn de deskundigen het eens: er is iets aan het veranderen in de Nederlandse podiumkunsten. Er is een duidelijke toename van activiteiten voor 'nieuwe' doelgroepen zoals jongeren en allochtonen. Het is misschien nog maar een klein beginnetje, maar het is een begin. En het is te hopen dat het geen modegril is.

### 1.1 Kansen en knelpunten

Wat is precies culturele diversiteit? Hoe moeten Nederlandse theatergroepen, dansgezelschappen, muziekensembles, schouwburgen en culturele centra er mee omgaan? En moet echt de hele podiumkunsten-sector er aan geloven? Vooral deze laatste vraag is veel besproken. Staatssecretaris Van der Ploeg heeft de indruk gewekt dat alle rijksge subsidieerde instellingen er aan mee moeten doen. Los van het feit dat hij dit zelf ook wel eens genuanceerd heeft, leek het mijn gesprekspartners geen goed idee. 'Je kunt niet verwachten dat alle instellingen zich op allochtone groepen storten. Je moet genuanceerd kijken bij welke instellingen het past, alleen dan werkt het.' Het is nergens voor nodig dat instellingen die voor een heel specifieke doelgroep werken, bijvoorbeeld barokliefhebbers, zich in bochten gaan wringen om ook nog andere groepen naar binnen te halen. Ook is duidelijk dat aan individuele kunstenaars niet dezelfde eisen kunnen worden gesteld als aan organisaties. Een organisatie heeft een taakstelling die zich met de tijd kan ontwikkelen; een kunstenaar moet echt betrokken zijn bij het onderwerp om ermee te kunnen werken. Aan de andere kant waarschuwen deskundigen voor het 'We hebben toch Cosmic'-effect. Dit moet geen excuus zijn voor andere instellingen om dan maar niets te doen.

Ook de werkwijze is veelbesproken. Vervallen kunstinstellingen niet tot welzijnswerk als ze cultureel diverse activiteiten gaan ontplooien? Met die 'mythe' willen de geïnterviewden zo snel mogelijk afrekenen. Zulke activiteiten blijven binnen het domein van de kunst en daarbij staat kwaliteit voorop. Het probleem is alleen dat het kwaliteitsbegrip dat in Nederland wordt gehanteerd, erg op westerse kunst is gericht. Dit maakt dat bemoeienis met kunst van allochtonen in het verleden al gauw onder welzijnswerk werd geschaard. Die toestand zou doorbroken moeten worden. Zowel staatssecretaris Van der Ploeg als de Raad voor Cultuur hebben de afgelopen jaren aanzetten gegeven om het kwaliteitsbegrip in de kunsten te verruimen en aan te vullen.

Dit neemt allemaal niet weg dat nog niet alle initiatieven van allochtonen de kwaliteit hebben die men zou wensen. Met de nadruk op *nog*: allochtone groepen

moeten de tijd krijgen om hun kunst te ontwikkelen. Niet alles kan meteen van de hoogste kwaliteit zijn. Het gaat echter niet vanzelf. En daarom zijn nu extra maatregelen nodig.

Wat moeten dat voor maatregelen zijn? De Cultuurnota voor de jaren 1997 tot 2001 legde het accent bij het stimuleren van interculturele activiteiten. Veel waarde werd gehecht aan uitwisseling waarbij tenminste twee culturen zijn betrokken. Dit om te voorkomen dat allochtone kunst als iets aparts, iets anders, wordt bestempeld. De Cultuurnota voor de jaren 2001 tot 2005 legt het accent anders. Staatssecretaris Van der Ploeg staat een situatie voor ogen 'waarin om te beginnen veel meer ruimte is voor de eigen cultuur van de verschillende bevolkingsgroepen.' Bevolkingsgroepen hebben nu eenmaal behoefte aan cultuur uit hun eigen cultuur. Het succes van het Volksbuurtmuseum in Den Haag is hiervan een goed voorbeeld. De meeste geïnterviewden zien het programmeren van kunst uit één cultuur voor één cultuur echter als een overgangsfase naar een situatie waarin aanbod en afname meer gemixt zijn.

En hoe je het doet is misschien niet eens zo belangrijk. Het gaat om de houding. Een organisatie moet er in al haar geledingen achter staan om culturele diversiteit tot een belangrijk uitgangspunt te maken. De termen 'voelhorens uitsteken' en 'open gaan' werden dan ook door de geïnterviewden vaak genoemd. Het gaat om een cultuuromslag, niet om eens een keer een multicultureel festival en daarna niets meer.

### *Makers en producties*

We willen wel cultureel divers programmeren, maar er zijn geen producties. We willen wel zwarte acteurs aannemen, maar ze zijn er niet. Ziehier de redenen die veel Nederlandse instellingen geven voor het feit dat ze nog weinig cultureel divers zijn. Volgens veel allochtone theatermakers is het een zwak excuus. Zij zijn er toch en hen wordt nooit iets gevraagd. Toch zien sommige deskundigen er een grond van waarheid in. Er zijn nog maar weinig multiculturele producties en er komen inderdaad weinig allochtone theatermakers van de opleidingen. Maar, zeggen diezelfde deskundigen, met niks doen los je dat niet op.

Keer op keer werd naar voren gebracht dat scholing belangrijk is. Er moeten simpelweg meer professionele, gekleurde acteurs, dansers, regisseurs en musici komen. Op dit moment is er een aantal kunstvakopleidingen dat extra zijn best doet om allochtone studenten te trekken. Daarnaast zijn er vooropleidingen, zoals ITS DNA en de 5 O'Clock Class in Amsterdam, die studenten uit verschillende culturen opleiden. In sommige gevallen stromen die dan weer door naar het gewone kunstvakonderwijs. Andere kweekvijvers zijn multiculturele jongerentheatergroepen als Artisjok/Nultwintig, Dox en Rotterdams Lef. Toch blijft het voor acteurs uit hun producties moeilijk om tot het kunstvakonderwijs toegelaten te worden. De eisen die daar gesteld worden zijn niet op hen afgestemd: ze moeten bijvoorbeeld accentloos Nederlands spreken. Ook zou er op de opleidingen meer aandacht moeten zijn voor een andere beleving, een andere opvatting van kunst.

Toch ligt het probleem niet bij het kunstvakonderwijs alleen. In veel van de in Nederland aanwezige culturen wordt kunst niet als een beroep gezien. Op die manier kom je als jonge allochtoon niet zo gauw op het idee om naar een kunstvakopleiding te



willen. In de meeste culturen is kunst een onderdeel van het dagelijks leven. Een onderscheid tussen amateurs en professionals wordt niet gemaakt. Omdat dit verschil in Nederland vrij rigide is, is de Nederlandse kunstwereld ook om die reden moeilijk toegankelijk voor allochtone kunstenaars. Veel deskundigen pleiten dan ook voor het loslaten van de strakke scheiding tussen amateurs en professionals. Op die manier kan er veel moois ontstaan, zo bewijzen de prachtige voorstellingen die uit samenwerking tussen amateurs en professionals zijn voortgekomen. Bovendien zijn zulke producties voor het vaak onervaren publiek dat er op af komt, een prima introductie tot de podiumkunsten.

Het loslaten van het onderscheid in amateurs en professionals kan ook een goed effect hebben op de opname van nieuwe groepen in het bestel. De veelgehoorde opvatting dat die groepen er niet zijn, hangt samen met het feit dat ze door de programmerende podia in Nederland niet als professioneel worden gezien. Maar het aanbod is er wel degelijk. De producties worden gespeeld in eigen kring: Turkse producties op Turkse feesten, jongerenproducties in jongerencentra et cetera. Theaters aarzelen die producties te programmeren, ook omdat de behandelde thema's hen onbekend zijn. Gelukkig zijn er, met name in de muziek, steeds meer impresariaten die het allochtone aanbod aan de man brengen. Denk aan Kulsan, denk aan 3WF. Daarnaast blijft het scouten van nieuw talent een belangrijke opdracht. Door een aantal gemeenten wordt deze, als onderdeel van het Actieplan Cultuurbereik, serieus opgepakt.

Naast de komst van nieuwe theater- en muziekgroepen, is het van belang dat bestaande instellingen meer culturele diversiteit in hun gelederen toelaten. Een zwarte acteur bij bijvoorbeeld Toneelgroep Amsterdam kan er toe leiden dat zwarte Nederlanders zich beter met TGA-voorstellingen kunnen identificeren. 'Het repertoiretoneel mag blijven doen wat het doet, maar ze moeten wel vaker schrijvers, regisseurs en acteurs uit andere culturen een kans geven.'

Het grote gevaar van meer aandacht voor culturele diversiteit bij makers en producties is dat je als allochtone maker alleen nog maar als vertegenwoordiger van je cultuur wordt gezien. Je wordt in een hokje geduwd. Bij iedere voorstelling die je maakt, verwacht men dat het over je achtergrond zal gaan. Vergeten wordt dat je met dezelfde thema's bezig zou kunnen zijn als je autochtone generatiegenoten. Vergeten wordt dat het culturele landschap in je land van herkomst niet alleen bepaald wordt door traditionele, inheemse elementen, maar ook door vreemde en niet te vergeten door westerse invloeden. 'In de herkomstlanden is ook moderne cultuur waar we aansluiting bij moeten zoeken.' Culturele diversiteit gaat over zoveel meer dan alleen een zwart, een geel en een wit iemand op het toneel te zetten.

Hieronder volgt een vrij willekeurige greep uit de initiatieven van makers die uit een oogpunt van culturele diversiteit interessant zijn.

*Samenwerkingsprojecten met amateurs* – de Nederlandse Dansdagen in Maastricht, het HaSchiBa festival in de Haagse Schilderswijk, Nes in de Bijlmer, verschillende projecten van de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam, het Cadance festival in het Korzotheter in Den Haag, Cosmic in Amsterdam, Introdans in Arnhem, Theater Zuidplein in Rotterdam.

*Buurttheater* – Rotterdams Wijktheater, Stut Theater in Utrecht, AlbA theaterhuis in Den Haag, Krater in Amsterdam Zuidoost.

*Cultuurmakelaars, cultuurscouts* – Deze worden ingezet in Delfshaven en andere Rotterdamse wijken, door het Volksbuurtmuseum in Den Haag, door de gemeentes Groningen en Alkmaar, door Cosmic in Amsterdam en de Turkse Kunststichting Sahne in Rotterdam.

*Jongeren theatergroepen en jongeren theaterfestivals* – Artisjok/Nultwintig in Amsterdam, DOX en De Opkomst in Utrecht, DNA en Danstheater Aya in Amsterdam, Rotterdams Lef, Jongeren Theater Festival ACT en Rotjong in Rotterdam.

*Gezelschappen met multiculturele invalshoek* – DNA, Made in da Shade, Cosmic, Stichting Krater en Huis aan de Amstel in Amsterdam, het Onafhankelijk Toneel, Bonheur, jeugdtheatergroep Het Waterhuis, productiehuis Bartje op Zuid en Dansgroep De Meekers in Rotterdam, het productiehuis van het Volksbuurtmuseum in Den Haag, de Turkse theatergroep RAST, Stichting Multi Arts Productions, het van oorsprong Braziliaanse Teatro Munganga, de verteltheatergroep Kalebas, de muziekgroepen Fra Fra Sound en Whesm, en niet te vergeten standup-comedians/cabaretiers als Jörgen Rayman, Nilgün Yerli en Najib Amhali.

*Opleidingen* – 5 'O Clock Class in Amsterdam Zuidoost (vooropleiding dans) en ITS DNA.

*Prijzen en wedstrijden* – Kleurrijk Talent, de prijs van het Gergiev-festival, de Cosmic Award en de Cosmic Achievement, de Judith Herzberg Schrijversprijs, de El Hizra Literatuurprijs, de wedstrijden van de Kunstbende en de Dunya Poëzieprijs.

### *Podia en programmering*

Hierboven zijn ze al even aan de orde geweest: de podia. Hun programmeurs geven vaak aan dat het ze niet goed lukt cultureel divers te programmeren, omdat er zo weinig aanbod is. Volgens veel deskundigen ligt juist bij de podia een grote verantwoordelijkheid. Wat een groeiend aantal festivals voor elkaar krijgt: een multiculturele programmering, zou in de theaters op een meer constante basis verwezenlijkt moeten én kunnen worden, vinden zij. Een aantal geïnterviewden had dan ook kritiek op de opstelling van veel podia. Hun programmeurs zouden te westers

denken en kunst van allochtonen als welzijnswerk zien. Juist zij zouden voor een meer gevarieerde programmering in de Nederlandse theaters kunnen zorgen.

Natuurlijk zijn er uitzonderingen. Met name Cosmic in Amsterdam, RASA in Utrecht, het Volksbuurtmuseum in Den Haag en Theater Zuidplein in Rotterdam werden genoemd als plekken waar volop multicultureel geprogrammeerd wordt. Enige geïnterviewden lieten uitdrukkelijk weten dit niet genoeg te vinden. Het is niet goed om alle verantwoordelijkheid op die paar theaters af te schuiven. 'Je moet allochtonen overal programmeren. Er moet verandering op alle niveaus komen. Allianties tussen impresariaten en theaters kunnen ervoor zorgen dat overal cultureel divers geprogrammeerd wordt.' Ook zouden de verschillende podia in één stad met elkaar kunnen samenwerken om de verschillende genres van allochtone kunstenaars onder elkaar te verdelen. Dat is veel zinniger dan dat alle allochtone podiumkunsten op één plek geconcentreerd worden. Dat allochtone standup-comedians op veel plaatsen al tussen de Nederlandse cabaretiers door geprogrammeerd worden, is als een goed begin te beschouwen.

Het risico bestaat dat de theaters op die manier allemaal hetzelfde gaan programmeren. 'Elke schouwburg doet dan ieder jaar twee keer iets voor iedere etnische groep. Ze bellen 3WF of Kulsan. Je krijgt dan een bepaald soort aanbod. Maar er is meer dan één soort Surinaamse muziek.' Vandaar dat het belangrijk is voor een theater om een actieve houding aan te nemen. Theater Zuidplein, dat later nog uitvoerig aan de orde zal komen, vraagt bepaalde Rotterdamse gezelschappen bijvoorbeeld om een voorstelling rond een bepaald thema te produceren. Zo kan het theater invloed uitoefenen op het aanbod. Het is een effectieve manier om breder te programmeren dan die ene soort Surinaamse muziek.

In de jaren zestig en zeventig waren schouwburgen sterker maatschappelijk georiënteerd dan in de jaren tachtig en negentig. De laatste jaren wordt een tegenbeweging zichtbaar. Sommige schouwburgen ontwikkelen zich tot een soort sociaal culturele centra nieuwe stijl. Ze starten een restaurant, gaan films draaien. Veel deskundigen moedigen deze tendens aan. 'Schouwburgen zouden vaker met hun burens moeten gaan praten.' Een podium met sterke wortels in de directe omgeving wordt vanzelf cultureel divers wanneer die omgeving dat ook is. Dan kan het ook zinvol zijn om in samenspraak met de omgeving te bepalen wat er te zien en te doen zal zijn. Het Volksbuurtmuseum en Theater Zuidplein maken al succesvol gebruik van deze methode. Ook Nes in de Bijlmer heeft de potentie van de locale aanpak laten zien. Deze podia hebben aangetoond, 'dat het niet kan zonder contact met de mensen zelf, aanpassing van het aanbod, het personeelsbeleid en de publiciteit. Het snijdt in op alle niveaus van een instelling.'

Hieronder een greep uit de voor het onderwerp van dit boekje relevante podia en aanbieders.

*Theaters met multiculturele programmering* – RASA in Utrecht, het Tropeninstituut Theater en Cosmic in Amsterdam, Korzo en het Volksbuurtmuseum in Den Haag.

*Multiculturele festivals* – in Amsterdam Crossing Border, het Amsterdam Roots Festival, Racism Beat It, het El Hizra Internationaal Festival voor Arabische Kunst en Kwakoe, in Rotterdam Dunya en Roots & Routes, onderdeel van Rotterdam Culturele Hoofdstad 2001, in Den Haag HaSchiBa en het Coloured Festival, in Dordrecht het parkfestival 'Kleurrijk in Vrijheid' en het Turks Cultureel Weekend, in Almere het Millennium Festival, het festival Hollandse Nieuwe van Cosmic in Amsterdam en Rotterdam, het Black Magic Woman Festival en het Wereld Kinderfestival.

*Aanbieders van allochtone muziek, theater en dans* – Wereldproducties, Stichting Swing, Wereldwijs, 3WF, Kulsan en Stichting Black Straight Music.

*Bureaus voor multiculturele evenementen* – Loeder Events, MIXT en Culture Coalition.

### *Publiek en intermediairs*

De gedachte dat je met de juiste publiciteitsvoering iedereen voor alles kunt interesseren is volgens veel geïnterviewden onzin. Het werven van publiek begint bij de programmering. Cultureel diverse programmering en cultureel diverse publiekswerving hangen nauw met elkaar samen. Wie zijn aanbod niet aanpast, zal ook niet gauw nieuw publiek vinden. Het is weggegooid geld om flyers bij moskeeën uit te delen en dan te gaan zitten hopen dat er Turken of Marokkanen zullen komen kijken. Steeds weer blijkt dat zulke doelgroepen direct bij de publiciteitsvoering of zelfs bij de programmering betrokken moeten worden. Het is een hele investering, maar verreweg de meest lonende, aldus degenen die er ervaring mee hebben.

Intermediairs, ambassadeurs, community workers, het zijn enkele termen voor personen die bij de publiekswerving ingeschakeld kunnen worden. Waar het om gaat is dat ze afkomstig zijn uit de groep waarvoor men programmeert, of dat nu jongeren uit verschillende culturen of Marokkaanse vrouwen zijn. Zij kunnen met kennis van zaken adviseren over wat de doelgroep interesseert en deze vervolgens mobiliseren.

Een kritiek punt bij het vinden van intermediairs is dat het om neutrale personen moet gaan. Om die reden raden sommige deskundigen af om met de zogenoemde zelf-organisaties te werken, omdat deze vaak tot een bepaalde groep binnen de betreffende gemeenschap horen. Leden van andere groepen zullen dan wegblijven. Een andere reden om niet met zelf-organisaties te werken is dat ze in de regel weinig kennis van kunst herbergen. 'Het is een misverstand dat je aan een willekeurige vrouw met een hoofddoek moet vragen hoe je je schouwburg moet runnen. Dat weet zij toch niet.' Beter is het om met allochtone kunstkenner te werken. Of met allochtone *young professionals*, die je voor hun werk betaalt.

In dat geval gaat het dus al bijna om allochtoon personeel. Dat is niet toevallig, want een cultureel divers personeelsbestand wordt algemeen als een noodzakelijke voorwaarde gezien voor een echt cultureel divers beleid. In Amsterdam is het Platform Allochtonen en Theaters daar al een aantal jaren mee bezig. Zij proberen door bijvoorbeeld op banenmarkten te gaan staan, het werken in een culturele instelling bij allochtonen onder de aandacht te brengen. In grote instellingen als het Concertgebouw of op evenementen als de Uitmarkt is het belangrijk om kleur in het personeel te hebben.

Dit maakt het makkelijker voor een divers publiek om zich met de instelling te identificeren. Maar het werkt ook andersom: de instelling heeft op slag meer affiniteit met een divers publiek. Ook op bestuursniveau zouden meer allochtonen werkzaam moeten zijn. Het project Atana, dat speciaal is opgezet om mensen met verschillende achtergronden voor te bereiden op het werk in adviesraden en besturen, krijgt om die reden veel lof.

Natuurlijk is het niet zo dat op het moment dat een Marokkaans meisje je kaartje afscheurt, de gehele Marokkaanse gemeenschap op de stoep staat. Veel geïnterviewden waarschuwen ertegen om alle allochtonen, ook die binnen één groep, op een hoop te gooien. Tenslotte is ook niet elke Nederlander in ieder genre kunst geïnteresseerd. Sommige groepen zijn makkelijker te bereiken dan andere. Eén van de moeilijkst bereikbare groepen zijn Turken en Marokkanen van de eerste generatie. Zij zijn vaak afkomstig van het platteland, waar geen theaters waren, zijn laag opgeleid en hebben zich in hun eigen gemeenschap ‘opgesloten’. Het voor vlakke vloertheater interesseren is net zo’n opgave als laag opgeleide Nederlanders interesseren voor opera. Vandaar dat de meeste organisaties in de podiumkunsten hun hoop op de Marokkaanse en Turkse jongeren hebben gevestigd. Hetgeen overigens niet wil zeggen dat alle andere groepen allochtonen maar moeten worden opgegeven. ‘Misschien zijn Marokkaanse vrouwen geïnteresseerd in de naaldvakken. Zij zouden meer steun van amateurkunstorganisaties verdienen, maar laten we niet zeggen dat het Stedelijk Museum zich daarmee moet bezig houden: dat is nu door elkaar gaan lopen.’

Ongeacht hun herkomst zijn de jongeren van vandaag door en door multicultureel. Ten eerste tref je binnen deze generatie veel meer mensen met een verschillende culturele achtergrond aan dan in alle vorige. Ten tweede zijn ze allemaal opgegroeid in een multiculturele samenleving, zijn ze vertrouwd met de verschillende in Nederland levende culturen. Ten derde zijn jongeren bijna zonder uitzondering intens met de geglobaliseerde jongerencultuur bezig die via een breed scala aan subculturen een enorme diversiteit vertoont.

Bij al deze meer recente ontwikkelingen gaat de oude gemeenplaats nog steeds op: jongeren vormen het publiek van de toekomst. De inspanningen die de Nederlandse podiumkunsten-sector de laatste jaren voor educatie pleegt, is wat dat betreft veelzeggend. Men wil deze generatie niet mislopen, zeker niet nu van onderwijszijde via het nieuwe vak Culturele en Kunstzinnige Vorming een stevige impuls wordt gegeven om scholieren met kunst en cultuur in aanraking te brengen. Wil deze confrontatie kans van slagen hebben, dan moeten de leerlingen zich met het gebodene kunnen identificeren. Vandaar dat de instellingen voor kunsteducatie in de vier grote steden proberen om hun aanbod zo cultureel divers te maken als maar mogelijk is. Ook geven ze jongeren een stem in de keuze van de voorstellingen. Deze beslissen in speciale panels welk aanbod de scholen krijgen. Dat multiculturele voorstellingen daarbij populair zijn, is eigenlijk niet meer dan logisch.

Hieronder noemen we enkele organisaties die interessante initiatieven hebben lopen met als doel om een cultureel divers publiek aan te boren.

*Werken met intermediairs, ambassadeurs, communityworkers of panels* – Toneelschuur Haarlem, de Rotterdamse Schouwburg, Theater Zuidplein en Het Waterhuis in Rotterdam, het Volksbuurtmuseum in Den Haag, Cosmic en het Tropeninstituut Theater in Amsterdam, het Chassé Theater in Breda en tot slot Vier grote steden kunsteducatie.

*Projecten ter bevordering van een cultureel divers personeelsbestand* – Concertgebouw Amsterdam, de Uitmarkt, Platform Allochtonen en Theaters.

*Bestuursproject* – Stichting Atana.

## **1.2 Acht instellingen nader belicht**

Acht Nederlandse instellingen op het gebied van de podiumkunsten vroeg ik naar hun ambities en ervaringen met culturele diversiteit. Natuurlijk gebeurt er op dit gebied nog veel meer in Nederland, maar deze acht geven met elkaar een goede indruk van de verschillende strategieën.

Het Chassé Theater in Breda heeft in zijn publieksbenadering een belangrijke rol toebedacht aan jongeren en scholieren. De Stadsschouwburg en het Concertgebouw in Haarlem staan voor een grote omslag in hun beleid; culturele diversiteit is daarbij een speerpunt. Hal 4 in Rotterdam programmeert al jaren cultureel divers, heeft een eigen multiculturele jongerentheatergroep, Rotterdams Lef, en leidt jongeren op tot theatertechicus. Hollandia uit Zaandam is intussen gefuseerd met het Zuidelijk Toneel, maar heeft zijn faam te danken aan locatievoorstellingen waarbij per voorstelling bekeken wordt welke nieuwe doelgroepen ervoor te interesseren zijn. Introdans uit Arnhem heeft in het Ensemble voor de Jeugd een speciale voorziening voor jongeren. Made in da Shade uit Amsterdam maakt voorstellingen die sterk aansluiten op de cultuur van jongeren. Het Onafhankelijk Toneel uit Rotterdam maakt sinds een paar jaar producties met Marokkaanse acteurs, die zowel in Nederland als Marokko gespeeld werden. En Theater Zuidplein in Rotterdam is het eerste theater in Nederland dat voor honderd procent werkt vanuit de vraag van het publiek.

### *Chassé Theater, Breda*

Het Chassé Theater in Breda bestaat nu vijf jaar. Daarvoor was er in Breda een stadsschouwburg die vooral een wat ouder publiek trok. Het nieuwe theater is gebouwd met het uitdrukkelijke idee er een theater voor iedereen van te maken. Dit komt naar voren in de architectuur van het gebouw, die toegankelijkheid uitstraalt, in de programmering, die alle genres omvat, inclusief film en popmuziek, en in een intensief beleid gericht op scholieren en jongeren. ‘Het Chassé Theater moet ook hun plek zijn,’ zegt programmeur Joy Arpots.

Sinds twee jaar verschijnt naast de gewone seizoenbrochure van het Chassé Theater een speciale jongerenbrochure, onder de naam Cultuurfreak. Hierin zijn zestig voorstellingen opgenomen die het Chassé geschikt acht voor scholieren. Bij het

samenstellen van dit aanbod wordt apart gelet op culturele diversiteit. Naast voorstellingen van Scapino of Het Toneel Speelt, presenteert de Cultuurfreak producties als Accrorap en de rollerskate/hiphop/breakdance van ISH – en niet te vergeten cabaretiërs als Najib Amhali en Nilgün Yerli, die echte trekkers blijken te zijn.

Het is niet voldoende om pakken met Cultuurfreaks bij de scholen af te leveren. Daarom heeft het Chassé Theater een educatief medewerker die de scholen intensief begeleidt. Aan het eind van het schooljaar is er een speciale bijeenkomst voor de contactdocenten, waarop het aanbod van het volgend seizoen wordt gepresenteerd. Behalve contactdocenten zijn er ook contactstudenten, die voor de verspreiding van de brochures zorgen en eventueel ook van extra materiaal. Zij lezen vooraf de teksten van de brochure, opdat deze jongeren aanspreken. Sommige voorstellingen gaan ze vantevoren zien. Hun oordeel helpt het theater om de reacties op de voorstelling goed in te schatten. Soms leidt het tot een besluit om een extra inleiding of een workshop te verzorgen.

Steeds vaker hebben ook de gezelschappen zelf een educatief programma. Of dit zo is wordt vermeld in de brochure, naast het e-mail- en webadres. Het zijn nuttige gegevens wanneer leerlingen voor het vak Culturele en Kunstzinnige Vorming informatie willen verzamelen.

Behalve de Cultuurfreak geeft het Chassé Theater een speciale wereldmuziekbroschure uit. Helaas trekt dit aanbod over het algemeen nog een vrij traditioneel publiek. Bij concerten van Marokkaanse muziek wordt een folder in het Arabisch gedrukt die via Marokkaanse verenigingen wordt verspreid. Langs deze weg lukt het om nieuw publiek uit de Marokkaanse gemeenschap binnen te halen. Iets dergelijks gebeurt overigens ook met voorstellingen als het skate-event van ISH, dat bij uitstek interessant is voor jongeren. Hiervoor werden folders in buurthuizen en vestigingen van McDonald's verspreid.

Het Chassé Theater streeft ernaar om voor allochtone voorstellingen niet alleen allochtoon publiek te werven, voor opera alleen 55-plussers of voor Tapdogs alleen jongeren. Het is een lange weg, maar uiteindelijk gaat het er om mensen te verleiden eens iets anders te bezoeken dan wat voor hen voor de hand ligt. Kruisbestuiving tussen de verschillende genres is het ideaal. Het liefst zou het Chassé geen specifiek jongerentheater of allochtonentheater meer willen programmeren. Hopelijk is er steeds minder inspanning voor nodig om de verschillende doelgroepen aan te spreken.

Het Chassé Theater heeft steeds minder moeite om multicultureel te programmeren. Toch is er in Breda waarschijnlijk wel minder dan in bijvoorbeeld Amsterdam of Rotterdam. De verschillende etnische gemeenschappen in Breda en omgeving zijn dan ook een stuk kleiner dan in de grote steden. En omdat het Chassé Theater een echte schouwburg is, programmeert het iets behoudender dan een vlakke vloertheater. Het Chassé heeft weinig concurrentie en moet dus alle genres programmeren.

De openheid van het Chassé Theater gaat echter verder dan de programmering. Er wordt bijvoorbeeld ook gelet op de muziek in de foyer, die tegenwoordig vaker wereldmuziek is. Of op de herkomst en de outfit van het horecapersoneel. Het

inschakelen van jong en cultureel divers personeel helpt mee aan een jong en cultureel divers imago voor het Chassé.

Een probleem is dat het aanbod nog niet divers genoeg is. Veel allochtoon theater zit bijvoorbeeld nog opgesloten in de eigen gemeenschap. Het is ook niet altijd geschikt voor programmering door een schouwburg, bijvoorbeeld omdat het puur volkstoneel betreft. Bovendien is de eigen vertrouwde omgeving vaak makkelijker te bezoeken, met name voor de oudere generatie. Om allochtone kunstenaars te helpen uit dit circuit te breken, ziet het Chassé Theater vooral een taak voor de productiehuizen.

[www.chasse.nl](http://www.chasse.nl)

### *Stadsschouwburg en Concertgebouw, Haarlem*

De Stadsschouwburg en het Concertgebouw in Haarlem willen proberen om in de komende jaren, waarin ook een grootse verbouwing van beide gebouwen op stapel staat, een cultuuromslag te maken naar een meer cultureel diverse werkwijze. Daarmee is onlangs een begin gemaakt door contacten te leggen met multiculturele organen in de stad. Er is in Haarlem een vrij stabiel multicultureel platform, waarin alle bevolkingsgroepen zijn vertegenwoordigd. Met hen zijn gesprekken geopend over het gebruik van de ruimtes van Stadsschouwburg en Concertgebouw. Langs deze weg zal het draagvlak voor de Stadsschouwburg en het Concertgebouw in de stad verbreed worden.

Een tweede stap is de benoeming van een allochtoon bestuurslid voor Stadsschouwburg en Concertgebouw. Bovendien wil de directie als uitvloeisel van het Actieplan Cultuurbereik een programmeur in opleiding aannemen uit de Marokkaanse of Turkse gemeenschap in Haarlem. Allochtone makers en publiek zijn gekozen als het kernpunt van het Haarlemse Actieplan. Directeur Neil Wallace ziet in een allochtone programmeur een doorbraakmiddel dat voor Haarlem heel uitdagend is.

Een laatste actie die de Stadsschouwburg en het Concertgebouw willen ondernemen is de organisatie van een grote manifestatie. Daarin willen ze graag onderdelen opnemen die voor heel Haarlem interessant zijn en niet slechts voor een elite. Neil Wallace denkt bijvoorbeeld aan een productie met honderd mensen uit de wijk Schalkwijk. In juni 2001 werden aan de Internationale Koorbiënnale twee openluchtuitvoeringen gekoppeld met honderden zangers uit alle Haarlemse bevolkingsgroepen, The Shouting Fence genaamd.

Vaak maken de in Nederland geldende kwaliteitseisen dit soort dingen onmogelijk. Als schouwburg zou je op dit punt flexibeler moeten zijn, vindt Wallace. Om zulke dingen in de Stadsschouwburg of het Concertgebouw voor elkaar te krijgen is veel geld nodig. Ook vraagt het een omslag in het denken binnen de instelling. Daarnaast zou volgens directeur Wallace de Nederlandse kunstwereld in zijn geheel opener moeten worden. Het uitdagen van gezelschappen tot het spelen van een ander soort stukken ziet hij dan ook als een van zijn taken.

[www.theater-haarlem.nl](http://www.theater-haarlem.nl)



### *Hal 4, Rotterdam*

Vroeg in de jaren tachtig begon Hal 4 met het programmeren van popconcerten. Het waren vooral concerten van wat tegenwoordig wereldmuziek heet. Youssou N'dour trad op en er was veel reggae. De focus op wereldcultuur heeft dus een traditie in Hal 4. In de loop der tijd kwam er steeds meer theater in Hal 4 terecht, met name vanwege de inspirerende, industriële locatie. Vijf jaar geleden begon Hal 4 zich geheel op jongeren te concentreren. Aanleiding tot dit besluit was een optreden van Made in da Shade. Hal 4 programmeerde hun productie Booyaka Booyaka! maar liefst tien keer en was elke keer volledig uitverkocht. De voorstelling sloeg vooral aan bij leerlingen van het Vmbo – vanouds een categorie waarvoor heel weinig te doen was. Daarom besloot Hal 4 zich op deze jongeren te gaan richten.

Nu was het niet zo dat deze jongeren allemaal spontaan naar Hal 4 kwamen. Daar werd en wordt door Hal 4 veel energie in gestoken. Er wordt geworven via het onderwijs, het jongerenwerk en migrantenorganisaties. Langs deze weg komen de jongeren vaak in groepen naar Hal 4. Inmiddels komen er ook steeds meer individuele bezoekers.

Enquêtes wijzen uit dat het publiek voor zestig procent allochtoon is. Hal 4 denkt dat de voorstellingen vooral succesvol zijn, omdat ze over jongeren van verschillende herkomst gaan. De hiphopcultuur, die hen allemaal aanspreekt, wordt serieus genomen. In de zaal is een gevoel van trots en eigenwaarde te voelen. Het publiek reageert veel en heftig. Geluidsversterking is een vanzelfsprekendheid. Na de voorstellingen zijn er vaak afterparties met bekende dj's. Ook die zijn heel populair.

Inmiddels heeft Hal 4 zijn eigen jongerengroep opgericht, Rotterdams Lef. Deze is voortgekomen uit een opdracht van de Rotterdamse GGD aan de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam om een voorstelling te maken over de grens tussen versieren en lastig vallen. Deze voorstelling werd een grote hit. Door het hele land is zij gespeeld op scholen, in buurthuizen en theaters. Vanwege de enorme vraag kon op zeker moment niet meer gewerkt worden met jongeren die nog op school zaten. Daarop kregen de spelers een arbeidscontract als jongerenpoolers. Dit bleek geen succes. De jongeren die meededen wisten weinig van theater en haakten daarom af. Toen is besloten om de voorstelling een paar weken uit productie te nemen en met een aantal studenten van toneelscholen te gaan werken, aangevuld met streetwise talenten.

Dat verliep gelukkig prima en Rotterdams Lef loopt nu als een trein. De groep is inmiddels op tournee naar Aruba geweest. Een coproductie met het Ro Theater staat op het programma. En Rotterdams Lef is deelnemer in Transatlanta, een samenwerkingsproject met Made in da Shade, het Onafhankelijk Toneel en het Freddie Hendrix Youth Ensemble uit Atlanta.

Rotterdams Lef is gebaseerd op het succesvolle concept van de 'peer education'. De spelers, allemaal tussen de 19 en 25 jaar oud, werken onder leiding van leeftijdsgenoten die al professioneel in de podiumkunsten werkzaam zijn. Daarnaast zijn de spelers zelf ook weer 'peer educators', die na voorstellingen workshops geven aan leeftijdsgenoten. Ook voor deze taak moeten de spelers opgeleid worden.

Een ander activiteit van Hal 4 is de Digital Playground, een multimedia-evenement voor jongeren van 14 tot 19 jaar. Scholen kunnen zich voor dit project

opgeven, waarbij de leerlingen zelf in gebouw Las Palmas met multimedia aan de slag kunnen. Hal 4 is zich bewust van de grote rol die multimedia in de toekomst gaat spelen. Directeur Evan van der Most van Hal 4 sluit dan ook niet uit dat dans, theater en multimedia in de toekomst steeds meer zullen samengaan.

Een ander project van Hal 4 is de opleiding tot theatertechicus. Deze verloopt via de jongerenpool, in samenwerking met het Instituut voor Audio- en Belichtingstechniek.

Het kost veel energie om jongeren-spelers te vinden en te begeleiden. Vaak is Hal 4 aangewezen op spelers van buiten Rotterdam, bijvoorbeeld van de opleiding van DNA in Amsterdam. Het liefst zou Hal 4 met Rotterdammers werken. Er zijn nu in alle vier de grote steden jongerentheatergroepen: Rotterdams Lef in Rotterdam, Dox in Utrecht, Artisjok/Nultwintig in Amsterdam en ook Den Haag is bezig met een groep. Hal 4 ziet het liefst de verschillen tussen die groepen bewaard. Als ze allemaal met elkaar gaan samenwerken, bestaat het risico van eenvormigheid.

Behalve dat het veel energie kost om met jongeren te werken, moet je er ook van uitgaan dat het veel tijd kost om iets op te bouwen. Topkwaliteit is niet op afroep leverbaar. Er zijn in het circuit waarin Hal 4 zich beweegt nog onvoldoende professionele mensen te vinden, dus ben je gedwongen om met amateurs te beginnen – ook om financiële redenen. Dit wordt nog niet altijd erkend door subsidiegevers. ‘Heel leuk, maar het heeft nog niet genoeg kwaliteit’, zo krijgt Hal 4 dan te horen.

Een ander probleem waar Hal 4 tegenaan loopt, is dat hun projecten slecht in een hokje passen. Komen ze in aanmerking voor subsidie op het gebied van amateurkunst, multimedia, theater, dans of muziek?

[www.hal4.nl](http://www.hal4.nl)

### *Hollandia, Zaandam*

Johan Simons en Paul Koek, de oprichters van theatergroep Hollandia, vertellen altijd dat ze er ten tijde van de oprichting van Hollandia schoon genoeg van hadden om bij hun voorstellingen altijd maar een publiek van vrienden en kenners te zien. Daarom trokken zij zich terug op het platteland met de bedoeling om locatie-voorstellingen te gaan maken die ook voor de mensen in de directe omgeving interessant waren. De Amsterdamse kenners zouden hun weg daarheen vanzelf wel vinden. En zo is het ook gegaan. Vanaf het begin had Hollandia een afdeling publiekswerving, die op een onorthodoxe manier te werk ging. Het werven van publiek uit de buurt van de locatie nam daarbij een belangrijke plaats in. Als Hollandia begon een voorstelling op te bouwen kwamen er meestal meteen al mensen uit de omgeving kijken wat er aan de hand was. Hierop haakte de afdeling publiekswerving in door brieven te verspreiden waarin een en ander werd uitgelegd. Meestal was er een mogelijkheid om gratis een repetitie bij te wonen.

De diversiteit in het publiek was een logisch uitvloeisel van deze aanpak. Bij iedere locatie en ook bij zaalvoorstellingen werd apart bekeken voor welke doelgroepen de voorstelling interessant zou kunnen zijn. Dat kon de lokale Rotary Club zijn, maar ook groepen plattelandsvrouwen. In Delfshaven, bij de voorstelling over de laatste werknemer van de Akzo-fabriek, werd bijvoorbeeld geprobeerd oud-werknemers als

publiek te werven. Dat bleek heel moeilijk. Ze kwamen overdag wel eens kijken, maar slechts een klein aantal bezocht de voorstelling. Bij de productie in de hangars van KLM-Cargo werkten de werknemers tijdens de voorstelling gewoon door, maar kwamen ze regelmatig even kijken. Later wilden ze graag ook naar andere voorstellingen van Hollandia.

De keuze van de artistieke leiding bleef evenwel bij Hollandia het uitgangspunt. Het betekende dat sommige voorstellingen toegankelijker waren dan andere. Maar de artistieke leiding was altijd aanspreekbaar op de marketing en de publiciteit voor een nieuwe productie. Repetities waren toegankelijk. Zo kon de afdeling publiekswerving tijdig inschatten wat voor soort stuk er in de maak was. De opbouw van het publiek was binnen Hollandia een terugkerend onderwerp van gesprek. Zo werd het seizoenaanbod zorgvuldig bekeken op diversiteit. In dat opzicht was Hollandia net een soort mini-bestel. De groep wilde het publiek de mogelijkheid geven van het ene naar het andere stuk te groeien. Maar door de grote verschillen in producties en speelplekken bleek het moeilijk om mensen van het ene naar het ander project vast te houden. 'Soms waren we net zendelingen', zegt zakelijk leidster Annet Lekkerkerker.

Bij de voorstelling *Tazlit* met de zanger Najib Cherradi werd geprobeerd Marokkaanse vrouwen en Nederlandse plattelandsvrouwen in de zaal te krijgen. Een kaartje kostte vijf gulden, er was gratis kinderopvang en het was 's middags. Het Volksbuurtmuseum in Den Haag, waarmee bij *Tazlit* werd samengewerkt, merkte op dat Hollandia meteen voor de allermoeilijkste doelgroep ging, maar dat was uitdrukkelijk de bedoeling. Met het Volksbuurtmuseum als partner durfde Hollandia zoiets wel aan.

Ook in het personeelsbeleid streefde Hollandia naar diversiteit, voorzover de geringe omvang van de organisatie dit toeliet. Het ging Hollandia dan ook niet zozeer om zwart en wit, maar net zo goed om man en vrouw, en om verschillen in expertise en karakter. Wel probeerde Hollandia niet te zwaar te tillen aan de factor opleiding. In sommige gevallen werden mensen binnen de groep opgeleid. Ook gaven ze jonge makers een kans. Die werden met name via netwerken van 'bevriende' theatermakers gescout.

[www.zuidelijktoneelhollandia.nl](http://www.zuidelijktoneelhollandia.nl)

### *Introdans, Arnhem*

Introdans heeft al dertig jaar als missie om zoveel mogelijk mensen voor dans te interesseren. Daarom koos Introdans bewust voor vestiging in Oost-Nederland en voor veel aandacht voor educatie. In 1989 leidde dat tot de oprichting van een speciaal Ensemble voor de Jeugd, dat overdag voorstellingen voor scholieren kon geven, terwijl het gewone ensemble 's avonds optrad. Daarnaast zijn er speciaal opgeleide educatieve medewerkers die workshops op scholen geven.

Het Ensemble voor de Jeugd brengt geen echte kindervoorstellingen, maar wel ander repertoire dan het gewone ensemble. Het Ensemble danst met name Hans van Maanen en Jiri Kylian. Hun stukken blijken namelijk heel geschikt voor kinderen. Eigen choreografieën acht men niet nodig, omdat er genoeg mooie choreografieën bestaan, waarmee jongeren nog nooit in contact zijn geweest. Met het gewone ensemble worden Van Maanen en Kylian niet gedaan omdat dat elders al genoeg gebeurt. Wel is het

repertoire steeds toegankelijk. Meestal gebruikt Introdans de sandwichformule, waarbij drie verschillende soorten stukken worden gedanst. Iedereen vindt dan wel iets van zijn gading. Introdans trekt daarmee een relatief breed publiek, dat helaas nog niet zo erg multicultureel is. Met het Ensemble voor de Jeugd wordt dit publiek wel bereikt – via de scholen.

In het kader van de Gelderse Dansweek heeft Introdans onlangs een hele week besteed aan doelgroepactiviteiten. Het gezelschap zocht contact met het bureau dat inburgeringscursussen voor nieuwe Nederlanders organiseert. Cursisten konden als onderdeel van zo'n cursus een voorstelling van Introdans bezoeken. Veertig cursisten hebben dat gedaan en het ligt in de lijn der verwachting dat deze samenwerking voortgezet zal worden. Introdans past bij zo'n gelegenheid het programma niet aan, omdat dans van alle culturen is en alle programma's geschikt worden geacht voor iedereen.

Tijdens de Gelderse dansweek werd de productie *Midzomernachtsdroom* op TVGelderland uitgezonden. Ook dit is als een doelgroepactiviteit te beschouwen. Introdans gaf daarmee invulling aan zijn verantwoordelijkheid voor de regio.

Als Introdans met speciale doelgroepen werkt, gebeurt dat op een kleinschalige manier. Dat werkt meestal het beste. Het inburgeringsproject was daar een voorbeeld van en ook een choreografie die Introdans maakte met rolstoelers. 'Je kunt dat niet het hele jaar door doen, maar zo geef je wel invulling aan je filosofie dat het wel moet,' zegt Jeannette Eygenraam, hoofd marketing van Introdans.

Op de voorstelling *Midzomernachtsdroom* kwamen ineens veel homo's af, omdat er twee verliefde mannen op de poster stonden. Ondanks dat de voorstelling niets met homo's te maken had, waren ze toch heel enthousiast. Je moet echter oppassen om dat soort dingen bewust toe te passen, vindt Jeannette Eygenraam. Het wordt namelijk snel stigmatiserend. Wel streeft ze ernaar dat de publiciteitsuitingen van Introdans een afspiegeling van de maatschappij zijn, 'dus niet alleen maar jong en wit'.

De artistieke directie is van plan in 2004 een stuk te maken voor allochtone Nederlanders, maar is nog op zoek naar de aanpak hiervoor. Het liefst zou Introdans werken met dansers en choreografen uit de verschillende culturen in Nederland. 'Als je nou kon putten uit een arsenaal kunstenaars, maar ze zijn er niet,' stelt Jeanette Eygenraam. Introdans werkt vaak met thema's, maar etnische thema's zijn nog niet aan de orde geweest.

De groep heeft voorstellingen gegeven in Marokko, maar dit heeft nog niet tot een vertaling naar Nederland geleid. In Marokko was er publiek uit de hoogste lagen van de bevolking. De Marokkanen in Nederland hebben merendeels een andere achtergrond en zijn moeilijker in cultuurdeelname te interesseren. Ook zou men bij Introdans niet graag zeggen: dit programma is speciaal voor Marokkanen. Zoiets wordt snel stigmatiserend en belerend.

[www.introdans.nl](http://www.introdans.nl)

### *Made in da Shade, Amsterdam*

Made in da Shade is een theatergezelschap dat multicultureel theater maakt voor maar ook over jongeren. Direct vanaf de oprichting sloegen de voorstellingen aan bij jongeren

met verschillende culturele achtergronden. Artistiek leiders Marjorie Boston en Maarten van Hinte hebben affiniteit met die verschillende culturen en maken daar theater over. Het gebruik van dj's en de toonzetting van de hiphop-cultuur zijn haast vanzelfsprekend. Made in da Shade heeft zich de laatste jaren dan ook een unieke plaats veroverd in het Nederlandse theaterlandschap.

Naast voorstellingen in theaters in met name de grote steden in Nederland, heeft Made in da Shade ook in Suriname en de Verenigde Staten opgetreden. De Surinaamse optredens waren een groot succes. Omdat daar op het gebied van theater weinig gebeurt, trok een voorstelling als *Booyaka Booyaka!* meteen de aandacht. Van die aandacht kon de groep bovendien in Nederland weer profiteren. Surinamers die Made in da Shade in Suriname zagen en later naar Nederland kwamen, komen nu nog steeds. Maar ook vertellen Surinaamse bezoekers het door aan hun Nederlandse familie en vrienden, die dan ook weer tot de bezoekers gaan behoren. In zekere zin is het makkelijker om in Suriname publiek op te bouwen dan in Nederland, omdat Nederlandse jongeren de theaters veel moeilijker weten te vinden. 'Hier hebben mensen het idee dat er niks voor hen is,' zegt Sasha Dees, die voor Made in da Shade productie en management doet.

Vandaar dat Made in da Shade de publiciteit niet op de standaardmanier aanpakt. Een advertentie in de Volkskrant of in de theaterladder heeft voor hun doelgroepen weinig zin. Vooral Surinamers reageren veel beter op mond-tot-mondreclame en een directe benadering. Made in da Shade heeft een eigen mailingbestand en komt op speelplekken waar toch al veel jongeren komen, zoals Paradiso of Nighttown. Daar is in groeiende mate plaats voor theater. Naast voorstellingen verzorgt Made in da Shade workshops en events – het laatste onder het motto *Right About Now*.

Made in da Shade merkt nog steeds hoe huiverig theaters zijn om hun voorstellingen te programmeren. Omdat veel programmeurs van een oudere generatie zijn, spreken de stukken hen persoonlijk weinig aan. Daarom valt het ze moeilijk om de kwaliteiten van Made in da Shade op waarde te schatten. Dit is volgens Made in da Shade dan ook de reden dat de groep nog steeds vrij uniek is. Er zijn meer groepen die zo werken, maar die staan nog helemaal aan de zijlijn van het Nederlandse systeem. Waar zijn de theaters? Hoe kom je aan geld? En ondertussen weten de theaters niet goed hoe ze nieuw publiek moeten aanboren. Een bredere blik van programmeurs zou een hoop ten goede kunnen veranderen.

Volgens Sasha Dees wordt Made in da Shade meer dan andere theatergroepen afgerekend op de hoeveelheid binnengehaald publiek. Van veel groepen wordt geaccepteerd dat ze geen volle zalen trekken, omdat het experimenteel theater betreft, terwijl Made in da Shade het direct te horen krijgt als er 'te weinig' jongeren of zwarte jongeren zijn gekomen. Het lijkt of de theaters de groep alleen programmeren om die categorie publiek binnen te halen. Terwijl Made in da Shade van mening is dat ze net zo goed vernieuwend theater maken als die andere groepen.

[www.shade.nl](http://www.shade.nl)

### *Onafhankelijk Toneel, Rotterdam*

Het Onafhankelijk Toneel is al jarenlang geïnteresseerd in internationale samenwerking. Vijf jaar lang speelde de groep in New Yorkse theaters, in de zomer van 2001 werkt het Onafhankelijk Toneel, net als Rotterdams Lef en Made in da Shade, samen met het Freddie Hendrix Youth Ensemble uit Atlanta en al een aantal jaar loopt er een succesvolle samenwerking met Marokko.

Al deze internationale projecten kwamen min of meer bij toeval tot stand. 'We willen geen groep worden die alleen buiten Nederland speelt, het is meer dat als het op ons pad komt, dat we het dan niet uit de weg gaan,' vertelt de zakelijk leider van het OT, Corry Prinsen. De Marokkaanse samenwerking komt bijvoorbeeld voort uit een uitwisseling tussen Marokko en Rotterdam, waarbij de nadruk lag op wegenbouw en telecommunicatie. Op een gegeven moment werd er cultuur aan toegevoegd en kwam een aantal Marokkanen naar het OT kijken. Het resulteerde in drie Arabischtalige producties van het OT, met Marokkaanse acteurs. Producties die ook in Marokko gespeeld werden.

Natuurlijk was dat niet alleen maar toevallig. Gerrit Timmers, één van de artistiek leiders van het OT, was al langer geïnteresseerd in de Arabische wereld. Bovendien leefde er bij het OT interesse in de cultuur van Marokko, omdat die in Rotterdam alomtegenwoordig is. Het nieuwsfeit dat binnenkort zestig procent van de Nederlanders in de grote steden van allochtone herkomst zal zijn, ging ook aan het OT niet voorbij. 'Als je theater wilt blijven maken, moet je zorgen dat je een gemengd publiek binnen krijgt,' zegt Corry Prinsen. Toch vindt zij niet dat dit verplicht zou moeten zijn. 'Je moet het ook respecteren als groepen daar geen mogelijkheid in zien.'

Tot nu toe is het OT succesvol geweest in het binnenhalen van een gemengd publiek voor zijn Arabischtalige voorstellingen. Maar makkelijk bleek het niet. Het contact met de Marokkaanse gemeenschap vergt veel tijd en moeite. De eerste productie trok een erg gemengd publiek, bij de tweede was dit echter een stuk minder. Het bleek niet zo te zijn dat de opgebouwde relaties automatisch een vaste hoeveelheid Marokkaans publiek opleverden. Bij het OT vroeg men zich af of het onderwerp van de voorstelling voor Marokkanen misschien minder aantrekkelijk was, maar van Marokkaanse zijde is dit nooit bevestigd. Bij de derde voorstelling, *Othello*, liep het weer prima. Er kwam ook veel Nederlands publiek, omdat het dit keer geen stuk van een Arabische schrijver, maar van Shakespeare in het Arabisch was.

Bij het volgende project, *Aïjsa en de vrouwen van Medina*, ging het, zoals we allemaal in de pers hebben kunnen volgen, mis. Op het laatste moment trokken de Marokkaanse acteurs zich terug, nadat hen van verschillende kanten te verstaan was gegeven dat het volgens de islamitische religie niet geoorloofd is om Aïjsa, de vrouw van Mohammed, op het toneel te laten zien. Het was een grote schok voor het OT, ook omdat de productie groots was aangepakt. Een discussiebijeenkomst over de affaire in het Rotterdamse Theater Zuidplein gaf goede hoop voor volgende initiatieven. Aan Marokkaanse zijde bleek men over de kwestie verdeeld en alle aanwezigen waren het er over eens dat regisseur Gerrit Timmers in het algemeen op de goede weg was. In de Nederlandse theaterwereld is de afgelasting van *Aïjsa* heftig betreurd. Timmers heeft laten weten dat hij met Arabischtalige producties zal doorgaan.

De kwestie rond Aïjsa bewijst het eens te meer: er moet niet te licht gedacht worden over het uitbrengen van Arabischtalige voorstellingen zoals het OT dat doet. Soms bereiken het OT vragen als: kunnen jullie niet ook met Turkije en Egypte zoiets gaan doen? Dat kan zeker niet. Eén zo'n productie per jaar is echt het maximum wat OT aankan. En het concept is niet klakkeloos kopieerbaar. De directe contacten en het wederzijds enthousiasme zijn van levensbelang. 'Als je zoiets alleen gaat doen omdat het politiek correct is, denk ik niet dat het lukt', zegt Corry Prinsen.

[www.ot-rotterdam.nl](http://www.ot-rotterdam.nl)

### *Theater Zuidplein, Rotterdam*

Theater Zuidplein in Rotterdam is het eerste vraagtheater van Nederland. Niet het Nederlandse podiumkunst-aanbod staat centraal, maar de vraag van het publiek. Wat willen Rotterdammers uit alle groepen van de bevolking in hun theater zien? Juist dat programmeert Zuidplein. Het voornaamste middel om er achter te komen wat het publiek wil, was de instelling van programmaraden. Zuidplein heeft er daarvan twee: één voor jongeren en één voor volwassenen. Zij doen wat in andere theaters de programmeur doet. Ze bekijken het gehele aanbod en kiezen daaruit wat hen interesseert.

De programmaraden zijn heel divers samengesteld. Uit tachtig reacties op een advertentie zijn programmaraden samengesteld die de Rotterdamse bevolking in al haar diversiteit weerspiegelen. Het heeft ook een mix opgeleverd van mensen die zelden of nooit naar theater gingen en mensen die dat heel regelmatig doen. Allen hebben ze een spoedcursus gekregen over de Nederlandse theaterwereld en functioneren ze inmiddels als volwaardige programmeurs. Ze kunnen gratis naar alle voorstellingen. Een probleem is dat er vooral in de jongerenraad veel verloop is. Het kost veel inspanning om de jongeren bij de raad betrokken te houden.

De publiekswerving voor het Zuidplein-programma wordt afgestemd op de cultureel zeer diverse doelgroepen in Rotterdam-Zuid. In het geval van Theater Zuidplein blijkt het veel tijd te kosten het vertrouwen van een nieuw publiek te winnen. Een tijdelijk inzakken van de bezoekersaantallen moet daarom op de koop toe worden genomen.

Een van de andere middelen die Theater Zuidplein gaat uitbouwen is het organiseren van 'cultuurspecials'. Op een Marokkaanse week in Rotterdam volgde een Turkse week in Theater Zuidplein. Zulke evenementen leiden tot samenwerkingsverbanden tussen verschillende podiumkunst-organisaties en organisaties uit de etnische groepen. Het zijn verbanden die zich ook voor andere zaken lenen, zoals het scouten van nieuw talent of het werven van publiek of personeel. De komende jaren wil Theater Zuidplein cultuurspecials organiseren rond Kaap-Verdië, de Nederlandse Antillen en Aruba, Suriname, China en Afrika. Uiteindelijk moeten die specials echter overbodig worden, vindt Ruud Breteler, directeur van Theater Zuidplein.

Productie en coproductie vormen het derde punt waarop Theater Zuidplein zich profileert. Het theater geeft opdrachten tot eigen producties, maar daagt ook bestaande gezelschappen uit om voorstellingen te maken die in Zuidplein passen. Die producties hoeven trouwens niet altijd in het theater zelf gespeeld te worden, ze kunnen ook in wijkcentra in de buurt geprogrammeerd worden, als ze daar beter passen. Een onderscheid tussen amateurs en professionals maakt Theater Zuidplein niet meer.

Theater Zuidplein probeert op nog meer manieren cultureel divers te zijn. Er zijn open podia waarop iedereen kan laten zien wat hij kan. Culturele verenigingen kunnen Theater Zuidplein voor hun eigen programmering gebruiken. En bij het aantrekken van personeel voert het theater een voorkeursbeleid voor minderheden. Een cultureel divers personeelsbestand blijkt echter geen eenvoudige zaak. Een theater is nu eenmaal niet de eerste plek waar leden van culturele minderheden op zoek gaan naar een baan. Het kost dus nogal wat moeite om mensen over te halen te solliciteren.

Al met al is het een groot experiment, aldus Breteler. 'Misschien dat tegen de tijd van het volgende cultuurplan iedereen denkt: nou dat was niks.' Het beste resultaat zou zijn dat er een meer divers publiek voor de podiumkunsten komt en dat het blijft komen. 'Als wij daar aantoonbaar een rol in hebben gespeeld, dan is dat fijn.'

[www.theaterzuidplein.nl](http://www.theaterzuidplein.nl)



## Vragen voor het onderzoek in de Verenigde Staten

Ten slotte heb ik aan mijn gesprekspartners gevraagd of zij nog vragen hadden die ik mee zou kunnen nemen bij mijn onderzoek in Amerika. Opvallend waren de grote tegenstellingen in hun beeld van de Verenigde Staten. Aan de ene kant wezen velen op de gemixtheid van Amerika. Doordat allerlei bevolkingsgroepen al veel langer door elkaar wonen, is culturele diversiteit in het publiek er veel vanzelfsprekender dan in Nederland. Aan de andere kant werd veelvuldig gerefereerd aan de Amerikaanse versie van de verzuiling: er wordt daar veel zwart theater gemaakt voor zwarten, Aziatisch voor Aziaten en Latijns-Amerikaans voor Latijns-Amerikanen. In hoeverre deze factoren invloed hebben op de Amerikaanse podiumkunsten, zal in het volgende hoofdstuk aan de orde komen.

Veel Nederlandse gesprekspartners toonden zich geïnteresseerd in Amerikaanse ervaringen met interculturele projecten en met het theater als 'sociaal-cultureel centrum nieuwe stijl'. Ook in Nederland is er veel interesse voor het verbreden van de opdracht van theaters en het creëren van extra draagvlak, bijvoorbeeld in de buurt. Het idee bestaat dat in de Verenigde Staten veel tijd besteed wordt aan dit soort community-projecten, met ruimte voor deelname aan voorstellingen door mensen uit de buurt.

Daarnaast was er interesse in de manier waarop de financieringsstructuur van theaters ingrijpt op culturele diversiteit. Ook vroeg iemand zich af hoe je cultureel diverse activiteiten commercieel interessant houdt. Bij een ander leefde de vraag waar het idee van maatschappelijke verantwoordelijkheid in Amerika vandaan komt. Hoe creëer je draagvlak in de samenleving? Een laatste vraag betrof het personeelsbeleid: hebben Amerikaanse theaters een voorkeursbeleid om een diverse personeelssamenstelling te bewerkstelligen? Al deze thema's komen in het tweede hoofdstuk van dit boekje aan de orde.

## 2 De Verenigde Staten

De Verenigde Staten is een land van immigranten. Veel van hen zijn al zoveel generaties in het land dat hun integratie in de jonge Amerikaanse samenleving als voltooid beschouwd kan worden. Mensen van Nederlandse herkomst in Michigan, van Joods-Galicische in New York, van Ierse in Massachusetts of van Tsjechische in Ohio voelen zich in alle opzichten Amerikaan en worden door hun omgeving ook als zodanig behandeld. Afgezien van de oorspronkelijk bewoners, worden minderheden in de Verenigde Staten in het algemeen gevormd door mensen die van buiten Europa afkomstig zijn.

New York is, als metropool met een bevolkingsomvang die maar weinig kleiner is dan die van Nederland, de smeltkroes bij uitstek. Je vindt er een multiculturele samenleving die verder in zijn ontwikkeling is dan die in Nederland. De grootste minderheidsgroepen in New York zijn de African-Americans, de Hispanics en de Aziaten. De African-Americans zijn in wezen geen immigranten, omdat zij afstammen van slaven die onvrijwillig naar Amerika zijn gekomen. Dit maakt in hun beleving veel verschil: zij hebben niet zelf gekozen om Amerikaan te zijn. Aan de andere kant zijn zij van de drie groepen het meest Amerikaans. Zij spreken Engels en zijn al vele generaties in het land. Hispanics komen in New York met name uit Puerto Rico, de Dominicaanse Republiek, Cuba en andere Caribische landen, maar ook uit de rest van Zuid-Amerika. Veel van hen zijn al heel lang in de Verenigde Staten, maar er blijven nog steeds nieuwe immigranten komen. Ook met de Aziaten is dit het geval. De immigratie uit China, Korea en Vietnam blijft doorgaan.

Elke culturele groep in New York heeft zijn eigen theaters en theatergroepen. Meestal betrekken ze de meerderheid van hun publiek uit de eigen achterban. Zulke instellingen worden in Amerika 'culturally specific' genoemd. Opvallend is echter dat de cultureel specifieke theaters door de bank genomen al een respectabele leeftijd hebben. De meeste werden opgericht in de jaren zestig en zeventig. Het was de tijd waarin, onder invloed van de 'civil rights movement', de zogenoemde 'empowerment of minorities' op de agenda kwam. In die zelfde tijd werd in de wereld van kunst en wetenschap het eurocentrisme ter discussie gesteld en kwam het 'cultureel pluralisme' op. Ondertussen bleven veel bestaande theaters in de Europese traditie werken. Zo ontstond een enigszins verkokerde theaterpraktijk, met voor iedere culturele groep eigen theatergroepen en theaters.

Pas sinds vijftien à twintig jaar is er ook in de traditionele theaterwereld een zekere interesse voor culturele diversiteit gegroeid. Steeds meer theaters proberen verschillende etnische groepen voor hun aanbod te interesseren. Voor deze ontwikkeling is een aantal verklaringen te geven. De eerste is dat maatschappelijke verantwoordelijkheid een grotere rol is gaan spelen bij de bedrijven en fondsen die geld voor kunst en cultuur beschikbaar stellen. De tweede is dat deze partijen steeds meer oog hebben voor de meetbaarheid van de resultaten van hun investering. Een opdracht als het verbreden van het publiek met mensen van verschillende afkomst laat zich goed evalueren: in hoeverre is het doel bereikt? 'Wij houden ons niet bezig met het helpen van kunstinstellingen om te overleven, het gaat om het bevorderen van de culturele ervaring',

aldus Rory Macpherson, program manager van de Lila Wallace-Reader's Digest Foundation, een privaat kunstfonds.

[www.wallacefunds.org](http://www.wallacefunds.org)

Deze accentverschuiving naar maatschappelijke verantwoordelijkheid heeft zich in sterke mate voorgedaan bij de enige nationale kunstsubsidiegever van de Amerikaanse overheid, de National Endowment for the Arts (NEA). In het begin van de jaren negentig kwam deze instantie zwaar onder vuur te liggen. Onder andere naar aanleiding van een controversiële fototentoonstelling van Robert Mapplethorpe braken de zogenoemde 'culture wars' uit, waarbij het conservatieve deel van Amerika zich sterk maakte voor opheffing van de NEA, omdat die voor de verspreiding van obscene kunst verantwoordelijk werd gehouden. De totale eliminatie van de NEA kon voorkomen worden, maar het budget werd verlaagd van \$163 naar \$ 100 miljoen, de staf werd gehalveerd en de subsidies voor individuele kunstenaars werden opgeheven. Daarvoor in de plaats kwam een grotere nadruk op het publieke belang van de te ondersteunen kunst. Voor een theater of theatergroep die voor subsidie van de NEA in aanmerking wil komen is het zaak om aandacht te besteden aan zijn functie binnen de samenleving – en daarvan maakt culturele diversiteit een belangrijk deel uit. Voor veel andere cultuurfondsen geldt inmiddels hetzelfde. Volgens een aantal geïnterviewden heeft dit veelvuldig geleid tot lippendienst of op zijn best halfslachtige betrokkenheid van organisaties bij culturele diversiteit.

Toch heeft de opstelling van de geldgevers ook voor goede initiatieven gezorgd en hebben veel kunstinstellingen in de Verenigde Staten de smaak van culturele diversiteit te pakken gekregen. Wat soms aarzelend begon als een project waarmee aan de eisen van de fondsen kon worden voldaan, is tot een volwassen cultuuromslag uitgegroeid. Veel kunstinstellingen zijn tot het inzicht gekomen dat ze leden van etnische minderheden lange tijd slecht bediend hebben. Ze willen daar serieus iets aan veranderen en hebben er ook belang bij. Veel theaters zien hun publiek vergrijzen en in omvang afnemen. In zo'n situatie wordt het aanboren van jongeren of minderheden levensnoodzaak. Temeer omdat Amerikaanse theaters meer dan Nederlandse afhankelijk zijn van inkomsten uit kaartverkoop.

Intussen concentreren de meeste fondsen zich niet meer bewust op culturele diversiteit. Het gaat ze er nu vooral om dat de instellingen een nieuw publiek bereiken en de community aan zich weten te binden. Onder 'community' verstaan de Amerikanen de bevolking van de directe omgeving van een theater, of dit nu een provincieplaats is of een stadswijk. Bij community gaat het om een doorsnee van die bevolking, dus niet om bepaalde subgroepen.

Of het nu gaat om nieuw publiek of om die community, in beide gevallen is culturele diversiteit het resultaat. 'Het is vaak belangrijk om je bewust te zijn van de verschillende culturele groepen als je probeert je publiek te verbreden', aldus Rory Macpherson. 'Wij hebben echter nooit geëist dat kunstinstellingen bepaalde culturele groepen zouden bereiken. We lieten het altijd aan hen over hun potentiële publiek uit te kiezen, maar dat waren toevallig vaak deze culturele groepen.'

Het verbreden van het theaterpubliek is samengegaan met de ontwikkeling van een bredere opvatting over wat kunst is. Tegenwoordig subsidieert de NEA ook

amateurkunst en zelfs kunstprojecten binnen niet-kunstinstellingen, zoals jongerencentra. Traditioneel gingen de meeste subsidies naar stedelijke gebieden en dan ook nog naar grotere instellingen. Inmiddels erkent de NEA dat veel van de kleinere, niet-stedelijke en cultureel diverse organisaties het zich niet kunnen veroorloven om alleen met professionals te werken. Professionaliteit heeft dus een minder belangrijke rol gekregen, zodat ook deze organisaties voor subsidie in aanmerking kunnen komen. Vooral bij de in de Europese traditie gewortelde theaters heeft de afgelopen vijftien jaar een grote omslag plaatsgehad. Gigi Bolt, bij de NEA verantwoordelijk voor de theatersector, zegt: 'het is een ommekeer van 180 graden, bijna iedereen werkt nu wel met de community. De grootste verandering is bovendien dat het geen secundaire activiteit meer is. De hoofden educatie en community outreach zitten tegenwoordig in het managementteam' .

<http://arts.endow.gov>

Toch waren de meeste geïnterviewden het er over eens dat er nog een lange weg te gaan is. Veel theaters zijn qua personeelssamenstelling nog lang niet zo gemengd als ze zouden willen en ook het publiek is nog geen afspiegeling van de bevolking. Volgens een onderzoek van de American Association of Arts Presenters is 89% van het off-Broadwaypubliek in New York blank, terwijl in Manhattan maar 41% van de bevolking blank is. Jim Nicola, artistiek leider van de New York Theatre Workshop, zegt het als volgt: 'het is hier al veel langer een belangrijk onderwerp, maar we hebben geen echte wijsheid. Heel veel mensen doen heel veel verschillende dingen en dat moeten ze vooral blijven doen. Maar er is niet één antwoord.'

De volgende bladzijden willen een indruk geven van al die verschillende initiatieven, niet met de illusie het ene antwoord te vinden, maar met het oogmerk om verschillende manieren te presenteren waarop de Nederlandse theaterwereld cultureel diverser zou kunnen worden.

## 2.1 Het cultureel diverse theater

Wat is een cultureel divers theater? Is dat een theater dat wel eens een Spaans festival op touw zet? Of is het een groep die slechts African-American repertoire speelt, met African-American acteurs, voor een African-American publiek? Sharon Jensen, directeur van het Non-Traditional Casting Project ([www.ntcp.org](http://www.ntcp.org)), ziet het liefst een theaterlandschap waarin er ruimte is voor cultureel specifieke theaters, maar ook voor mainstream-theaters die ruimte geven aan culturele diversiteit. Kritiek is er echter op theaters die af en toe een stuk van een zwarte schrijver spelen en er dan weer voor een tijd van af denken te zijn. Zo geef je het niet-witte gedeelte van de bevolking niet echt het idee dat het welkom is.

'Natuurlijk is het het goed recht van een artistiek leider om geïnteresseerd te zijn in dingen die geen verband houden met de verschillende etnische gemeenschappen', zegt Gigi Bolt van de NEA, 'het wordt alleen een probleem als er geen ander theater in de regio is.' En Jim Nicola van de New York Theatre Workshop zegt: 'mensen gaan in het algemeen naar theaters waarvan ze vinden dat ze daar gerepresenteerd worden.

Het is dus heel belangrijk dat er voor iedereen iets is.' Of dat gebeurt in de vorm van een eigen theater voor elke groep of van theaters die open staan voor diversiteit, maakt volgens de meeste geïnterviewden niet uit. Volgens directeur Maurine Knighton van 651Arts vinden mensen die tot een minderheidsgroep behoren het niet prettig om alleen terecht te kunnen bij een soort getto van organisaties die zich speciaal op hen richten. Daarom vindt zij het belangrijk om beide te doen. Echte interculturaliteit, datgene wat in Nederland wordt nagestreefd onder de noemer van kruisbestuivingen, confrontaties en mengvormen, staat in de Verenigde Staten minder hoog op de agenda.

Hoe wordt een theater cultureel divers? Volgens directeur Laurie Uprichard van het Danspace Project in New York ([www.danceinsider.com/ds/danspace.html](http://www.danceinsider.com/ds/danspace.html)) laat het cultureel specifieke karakter van een theater zich in elk geval niet van boven opleggen. Het moet uit de gemeenschappen zelf ontstaan. Main-stream theaters die gewaardeerd worden als cultureel divers hebben meestal door de tijd heen die naam opgebouwd. Sommige theaters, zoals Aaron Davis Hall (» Box 2), liggen in een buurt waar de opdracht om de community te bedienen automatisch culturele diversiteit meebrengt. Andere, bijvoorbeeld het Public Theater, dat verderop uitgebreid aan de orde zal komen, hebben zorgvuldig een traditie van diversiteit opgebouwd. Op het moment dat theaters de naam hebben cultureel divers te zijn, zijn ze dat ook, lijkt het wel. Beide laatste theaters ondervinden weinig moeite met het aantrekken van theatermakers van verschillende culturele achtergronden.

Maar dat is niet het enige. Iedereen in een theater moet achter de keuze voor culturele diversiteit staan, niet alleen de paar medewerkers die zich direct met het onderwerp bezighouden. Ook een artistiek leider met visie en een bestuur dat volledig achter die visie staat, zijn belangrijke factoren. Het is vaak op initiatief van de artistiek leider dat een organisatie een cultureel diverse koers gaat varen.

Maar dat is nog niet voldoende. Culturele diversiteit van een theater of groep is pas geloofwaardig wanneer het personeelsbestand die diversiteit weerspiegelt. Dit heeft veel te maken met het gevaar om als paternalistisch gezien te worden: het idee dat een honderd procent witte organisatie wel even iets voor andere culturen gaat doen valt hier vaak niet in goede aarde. Ook Jeremy Johnson, de adjunct-directeur van het gloednieuwe New Jersey Performing Arts Center in Newark geeft aan hoe belangrijk het is om op alle fronten tegelijk in culturele diversiteit te investeren. 'We praten er niet alleen over, we doen ook echt wat. Het thema culturele diversiteit vind je terug in alles wat wij doen'

Het theaterlandschap in de Verenigde Staten bestaat momenteel dus zowel uit cultureel specifieke theaters en theatergroepen als uit gediversificeerde reguliere theaters. Toch achten de deskundigen slechts een minderheid van de theaters op het punt van diversiteit succesvol. De rest probeert wel wat, maar staat niet volledig achter die keuze. Zo werd theatergroep Pregones uit New York eens in een theater geprogrammeerd, waar de technici er een probleem van maakten om met zwarten te werken. De verheugde interesse van de mainstream-theaters voor een diverse programmering heeft zelfs tot een concurrentieslag om 'gekleurde' voorstellingen geleid.

Om het nieuwste stuk van een beroemde African-American schrijver als August Wilson wordt tegenwoordig gevochten.

Ondertussen hebben veel traditioneel cultureel specifieke theaters het moeilijk. Over de oorzaak daarvan zijn de geïnterviewden het niet eens. Gigi Bolt van de NEA wijt het vooral aan het feit dat alle middelgrote theaters het momenteel moeilijk hebben wegens gebrek aan subsidies. De meeste cultureel specifieke theaters zijn middelgroot. Maurine Knighton van 651Arts wijst er op dat het cultureel specifieke theaters vaak aan management-expertise ontbreekt. Het feit dat meer en meer mainstream-theaters theater uit verschillende culturen programmeren, zou volgens Gigi Bolt echter ook invloed kunnen hebben. Ook uit het NEA-rapport *Cultural Centers of Color* blijkt dat men zich in die centra zorgen maakt om het 'multiculturalisme' in de mainstream-theaters. Hoe zullen de schaarse subsidies verdeeld worden? Of de schaarse competente medewerkers?

Nog een mogelijke verklaring voor de crisis bij veel cultureel specifieke theaters is gelegen in de opkomst van een nieuwe generatie theatermakers. Laurie Uprichard van het Danspace Project ziet cultureel specifieke theaters als iets van een voorbije generatie. In het levenspatroon van jongere mensen zit de culturele diversiteit als het ware ingebakken; bovendien hebben ze minder met repertoiretoneel of ballet. In theatercafés als het Nuyorican Poets Café staan alle culturen op het podium en 'spoken word' is er het meest populaire genre, een mengvorm van poëzie en hiphop. Het is misschien nog te vroeg om zulke theatercafés als een derde categorie te benoemen, maar ze tonen een ontwikkeling om in de gaten te houden. Wie weet kunnen zij zorgen voor de interculturaliteit die nu nog veel ontbreekt. Daarom pleit Rosalba Rolón, de artistiek leider van het Hispanic Pregones Theater, er voor dat mainstream-theaters divers blijven programmeren. Zij kunnen immers publiek uit verschillende etnische groepen bereiken, terwijl cultureel specifieke theaters vooral de eigen groep bedienen.

[Box 1]

### ***Spaanstalige klassiekers***

**Wie?** Repertorio Español

**Wat?** Latijns-Amerikaans repertoire-toneel

**Hoe?** Door klassiekers uit het Spaanstalige repertoire te spelen en door nieuwe stukken over de moderne Hispanic-ervaring uit te brengen. In beide gevallen gaat het om stukken die nergens anders gespeeld worden.

**Successen** Repertorio Español heeft vele prijzen gewonnen en heeft een breed publiek, afkomstig uit alle Latijns-Amerikaanse landen, voor Spaanstalig toneel kunnen interesseren. Sinds 1991 zijn de stukken via een infrarood vertaalsysteem in het Engels te volgen.

**Probleem** Het blijkt niet eenvoudig om de verschillende Hispanic subgroepen voor elkaars theater te interesseren.

**Conclusie** Er is nog steeds vraag naar cultureel-specifiek theater. Repertorio Español beantwoordt aan die vraag ten behoeve van de Spaanstalige gemeenschap. Kwaliteit staat daarbij voorop.

[www.repertorio.org](http://www.repertorio.org)

[Box 2]

***Moderne dans in Harlem***

**Wie?** Aaron Davis Hall, Harlem, New York

**Wat?** Een theater

**Hoe?** Aaron Davis Hall heeft al twintig jaar tot taak om de omringende buurt, waar vooral Hispanics en African-Americans wonen, te ondersteunen en te bedienen. Gedurende de eerste tien jaar was het theater één van de zeer weinigen die voorstellingen voor en door die groepen presenteerde.

**Successen** Het publiek komt voor het merendeel uit Harlem, is meest 25-44 jaar oud, redelijk hoog opgeleid en is voor 53% African-American, 22% blank en 9% Hispanic.

**Probleem** Het blijft moeilijk om als gekleurde organisatie aandacht van de media te krijgen.

**Conclusie** Met een aantrekkelijke programmering van onder meer jazz en buurtgroepen heeft Aaron Davis Hall een loyaal publiek opgebouwd dat de buurt vrij goed representeert. Intussen is het mogelijk gebleken om meer vernieuwende artiesten van African-American of Hispanic afkomst, vaak uit de moderne dans, te introduceren. Aaron Davis Hall geeft die artiesten de mogelijkheid om hun werk te ontwikkelen en voor een meer gemengd publiek op te treden dan ze gewend zijn.

***Personeel***

Keer op keer werd het benadrukt door haast iedereen met wie ik heb gesproken: voor een cultureel divers theater is een divers vast personeelsbestand een noodzaak. Je bent niet geloofwaardig wanneer je pretendeert cultureel divers te werken terwijl je personeelsbestand niet divers is. Het lijkt in verdubbelde mate te gelden voor organisaties die op het punt staan de omslag naar een meer diverse manier van werken te maken.

Eerste stap in de goede richting is het aantrekken van personeel met verschillende culturele achtergronden – en dan niet alleen als garderobejuffrouw of parkeerwachter. Je bent pas echt geloofwaardig wanneer de macht in de organisatie eerlijk verdeeld is. Daarmee vermijd je het gevaar van paternalisme beschuldigd te worden. Vooral het imago is dus heel belangrijk, want, zo benadrukt bijvoorbeeld Gabri Christa, op zich zegt kleur of leeftijd natuurlijk niet alles: 'David White van Dance Theater Workshop is ook een blanke man van in de vijftig en toch slaagt hij er perfect in open te staan voor cultureel divers talent en dat op waarde te schatten.' Om diezelfde reden lijken organisaties met een cultureel divers imago vaak een minder uitgesproken voorkeur voor divers personeel. 651Arts, een organisatie die Afrikaanse en African-American producties presenteert, liet weten gewoon met de meest geschikte en betrokken kandidaat in zee te gaan, maar 'als we met alleen witte mensen zouden zitten, zouden we ons wel afvragen of dit is wat we voor ogen hebben.' 651Arts lijkt dus 'voorbij kleur' te zijn. Organisaties die dat nog niet zijn, wordt echter keer op keer op het hart gedrukt om via hun personeelssamenstelling hun toewijding aan de zaak van de diversiteit over het voetlicht te brengen.

Los hiervan kan een divers personeelsbestand helpen om met verschillende etnische groepen in contact te komen. Bij het Public Theater werken op de community outreach-afdeling twee medewerkers van Hispanic en Aziatische afkomst onder een African-American afdelingshoofd. De drie medewerkers zijn elk verantwoordelijk voor het contact met de groep waaruit ze afkomstig zijn. Zulke medewerkers brengen meestal hun eigen contacten mee wanneer ze in dienst komen ([www.publictheater.org](http://www.publictheater.org)).

Het werven van divers personeel is echter niet zo makkelijk als het lijkt. Ook in de Verenigde Staten geven theaters toe dat ze er regelmatig moeite mee hebben. Met name bij immigrantengemeenschappen staat een baan waarmee goed geld verdiend kan worden hoger op het verlanglijstje dan een onzeker bestaan als medewerker van een theater. En niet alleen bij immigranten leeft deze gedachte. Voor veel Amerikanen is werken in de kunstsector geen optie vanwege de slechte verdiensten en de onzekerheid. Zelfs mensen in de theaterwereld, zoals zakelijk leider Carol Ochs van het 52nd Street Project, dat theaterprojecten voor kinderen uit een achterstandswijk in New York organiseert (» Box 15), geven soms aan de keuze voor een beroep in de theaterwereld om die reden niet aan te moedigen.

Schaarste aan goed personeel is het gevolg. De angst van cultureel specifieke theaters om hun beste mensen te zien vertrekken naar mainstream-theaters die diverser willen worden, komt ook voort uit deze schaarste.

Toch is er de laatste jaren het nodige bereikt. Volgens Sharon Jensen van het Non-Traditional Casting Project doet men bij de meeste theaters meer dan vroeger zijn best om personeel te vinden dat afkomstig is uit verschillende etnische groepen. De meeste theaters waarvan ik medewerkers heb geïnterviewd, hebben er echter geen vaste gedragslijn voor. Meestal zoeken ze via netwerken naar de juiste kandidaat. Dankzij de community outreach programma's bestaat er contact met sleutelfiguren binnen de verschillende gemeenschappen. Als enige van de geïnterviewde theaters heeft Arena Stage in Washington DC (» Box 3) een beleid geformuleerd dat erop gericht is nieuw en cultureel divers personeel te vinden en op te leiden.

Behalve personeel hebben Amerikaanse theaters ook een bestuur, dat vaak vrij omvangrijk is. Het bestuur heeft de financiële verantwoordelijkheid en bestaat vooral bij prestigieuze instellingen uit rijke, maatschappelijk geslaagde mensen. Blanke mannen zijn er in de meerderheid. Voor zulke besturen blijkt het des te moeilijker om een meer gemengde samenstelling te realiseren. Volgens Linda Chapman, assistent-artistiek leider van de New York Theatre Workshop, is er schaarste aan goede bestuursleden met een meer gevarieerde achtergrond. Leden van etnische minderheden of mensen uit de homogemeenschap die er voor in aanmerking komen, hebben vaak al bestuursfuncties in organisaties voor de eigen groep. Ze houden dan geen tijd meer over voor besturen van instellingen die culturele diversiteit op de agenda hebben gezet. Iedereen wil hen hebben, ook omdat voor sommige fondsen een diverse bestuurssamenstelling een voorwaarde voor subsidieverlening is.

Sommige prestigieuze instellingen, zoals het John F. Kennedy Center for the Performing Arts in Washington DC, werken met een community-bestuur, dat slechts adviezen geeft, naast het gewone bestuur dat de verantwoordelijkheid draagt. Dit kan goed werken, maar is erg afhankelijk van de ruimte die het gewone bestuur aan het



community-bestuur laat. En wanneer het lukt om een regulier bestuur divers samen te stellen, doemt er een nieuw probleem op, zo vertelt James Bau Graves, co-directeur van het Center for Cultural Exchange in Portland, Maine. Dan kost het moeite de leden te overtuigen om beslissingen te nemen in het belang van de instelling en niet in het belang van de gemeenschap die zij vertegenwoordigen.

[Box 3]

### **Stages voor minderheden**

**Wie?** Arena Stage, een zelf-producerend theater in Washington DC

**Wat?** Een stageprogramma.

**Hoe?** Arena Stage kent speciale 'fellowships', die alleen bedoeld zijn voor kandidaten uit verschillende etnische groepen. De stages zijn uitdrukkelijk opgezet om langs die weg personeel te werven en op te leiden. Arena Stage biedt full-time stages aan in educatie, marketing, publieksonwikkeling, kostuums, fondsenwerving, regie, belichting, systeembeheer et cetera. Stagiaires kunnen seminars bijwonen, geleid door Arena's regisseurs, ontwerpers of managers.

**Successen** Verschillende stagiaires zijn in vaste dienst van Arena Stage gekomen.

**Probleem** Het duurt lang om tot een divers personeelsbestand te komen. Nog steeds worden veel van de belangrijkste functies door blanke personeelsleden bezet.

[www.arenastage.org](http://www.arenastage.org)

### *Op het podium*

Met alleen goede marketing red je het niet: het begint bij de programmering; geen geïnterviewde liet na dit inzicht te noemen. Als je een bepaald publiek wilt bereiken, moet je iets laten zien wat voor hen interessant is. Natuurlijk, daarna zijn publiciteit en outreach ook heel belangrijk, maar wat er op het podium gebeurt, blijft essentieel. Er zijn varianten aan te geven in hoe theaters met dit inzicht omgaan. Het Center for Cultural Exchange (» Box 4) is één uiterste. Het heeft besloten om de programmering uit handen te geven aan de verschillende etnische gemeenschappen zelf. Zij mogen voor het grootste gedeelte bepalen wat er op het podium gebeurt. Niet vanuit het bestaande aanbod, maar echt vanuit hun eigen ideeën. Een andere methode, gebruikt door het American Composer's Orchestra in New York ([www.americancomposers.org](http://www.americancomposers.org)) en het New Jersey Performing Arts Center, is het samenstellen van een programma rond een bepaalde cultuur. Een Latijns-Amerikaans themaprogramma, een Portugese maand. Het Public Theater blijft de keuze van de artistieke leiding als uitgangspunt gebruiken en zoekt bij elke productie een geschikt 'nieuw' publiek. Nadat de mensen die tot deze speciale doelgroep behoren een keer binnen zijn geweest, stelt het theater alles in het werk om ze ook een keer te mogen verwelkomen bij een voorstelling die niet direct relevant voor hen is.

Theaters in Amerika zijn grofweg te verdelen in 'presenters' en 'producers'. De eerste presenteren slechts en zijn dus te vergelijken met onze schouwburgen, de tweede produceren en zijn dus te vergelijken met onze theater-, dans- en muziekgezelschappen, met het verschil dat ze, op grote orkesten en dansgezelschappen na, niet zo veel reizen.

De meeste producers produceren in een eigen gebouw, vaak met wisselende theatermakers. Daarnaast is er een aantal organisaties dat tegelijk presenteert en produceert. Volgens veel geïnterviewden hebben 'presenters' het makkelijker dan 'producers' als het gaat om culturele diversiteit. In theorie kunnen zij uit de hele wereld voorstellingen halen; hun programma kan zo divers zijn als je maar wilt. Ze kunnen makkelijker op safe spelen, omdat ze vaak voorstellingen vantevoren kunnen zien. 'Producers' hebben daarentegen te maken met een creatief proces waarvan het eindresultaat nog niet zichtbaar is. Artistiek leiders dienen vrij gelaten te worden in hun visie, zo vindt Laurie Uprichard van Danspace Project, en die visie mag best een beetje vertekend zijn. Neil Archer Roan, hoofd externe betrekkingen van Arena Stage, is daarentegen kritisch over de houding van artistiek leiders. 'Zij begrijpen vaak niet dat wat zij interessant vinden niet voor iedereen interessant is.'

Ook kan het zijn dat een producerend theater een bepaalde 'stijl' heeft die weinig ruimte laat voor culturele diversiteit. Dit is de reden dat het Pregones Theater naast productie tegenwoordig ook presentatie doet. Op die manier komt hun publiek in contact met cultuurvormen die Pregones zelf niet in huis heeft. Om dezelfde reden doet Aaron Davis Hall binnenkort voor het eerst een eigen productie. 'Het leek belangrijk voor onze community, dus hebben we het gedaan,' zegt programmeur Brad Learmonth.

In Nederland geven schouwburgen nog wel eens aan dat er gebrek is aan geschikt aanbod uit andere culturen, maar mijn gesprekspartners in Amerika hebben daar geen moeite mee. Ook een rondje over de jaarlijkse beurs van de Association of Performing Arts Presenters leert dat het merendeel van de zich daar presenterende groepen als cultureel divers beschouwd kan worden. Toch is niet iedereen even tevreden. Volgens James Bau Graves van het Center for Cultural Exchange zijn het altijd de 'usual suspects' die de meeste 'presenters' programmeren. 'Ze komen allemaal met Urban Bush Women of Bill T. Jones, maar die zijn inmiddels net zo gevestigd als veel traditionele moderne dansgroepen.' Ook Tia Howell, manager community partnerships van het John F. Kennedy Center for the Performing Arts valt dat op. 'Dan doen ze maar weer eens een van de drie klassieke zwarte toneelstukken, want dat is lekker veilig.' Volgens haar, en dit wordt bevestigd door Gigi Bolt van de NEA, is het voor gekleurde kunstenaars nog steeds moeilijk om een echt artistiek thuis te vinden, zeker als ze wat experimenteler te werk gaan.

Ook binnen het cultureel diverse aanbod bestaat de vertrouwde tegenstelling tussen traditionele en vernieuwende producties. De groepen die op de beurs van de Association of Performing Arts Presenters te zien waren, waren traditioneel: Afrikaanse drummers of Indiaanse dansgroepen. Dansgroepen als de Urban Bush Women en Bill T. Jones zijn meer avant-garde. Binnen het toneel vind je klassiekers uit de Spaanstalige literatuur of stukken van beroemde zwarte schrijvers, maar ook nieuwe stukken over hoe het is om als African-American, Puerto Ricaan of Chinees in het New York van vandaag te leven. Bij beide typen kan men zich afvragen welke doelgroep erdoor wordt aangesproken. Volgens James Bau Graves zitten verse immigranten niet te wachten op moderne dans als die van de Urban Bush Women. Deze mensen vragen om kunstenaars uit hun eigen land die de traditionele kunst levend houden. Ook is er kritiek op het slechts een maal per seizoen spelen van de klassieke zwarte stukken, daar maak

je de African-American gemeenschap niet echt blij mee. Toch voorzien die klassiekers in een behoefte, zo bewijst het Repertorio Español, dat deze stukken al 33 jaar met veel succes in het Spaans speelt. Repertorio Español doet iets wat elders niet gebeurt en verrijkt daarmee het aanbod.

De meeste theaters proberen binnen hun missie een evenwicht in de programmering te vinden. 'We serveren geen twee heel zwaar op de maag liggende gerechten achter elkaar, maar wisselen iets zwaars af met iets lichters', zegt Donna Walker-Kuhne, hoofd community affairs van het Public Theater in New York, 'je moet een bepaalde balans in stand houden door bijvoorbeeld niet vijf stukken van blanke mannen in één seizoen te programmeren.' Coherentie binnen het seizoenprogramma en een duidelijke missie zijn echter ook wat waard, vinden de meeste theaterdirecteuren.

In Nederland heerst vaak de opvatting dat, als je een bepaalde doelgroep eenmaal hebt binnengehaald, die groep de weg naar het theater heeft gevonden en, onafhankelijk van het aanbod, makkelijk valt over te halen om terug te komen. In de Verenigde Staten is men inmiddels tot de conclusie gekomen dat dit óf heel langzaam óf helemaal niet lukt. De meeste doelgroepen blijven eenzijdig geïnteresseerd in wat speciaal voor hen bestemd is; cross-over van publieksgroepen blijkt een illusie. Volgens Jayme Koszyn, hoofd educatie van de Brooklyn Academy of Music vindt zo'n cross-over alleen plaats bij een voorstelling die er als het ware toe uitnodigt. Zij geeft het voorbeeld van een Griekse tragedie waarin een gospelkoor een belangrijke rol speelt.

The Kitchen in New York realiseert cross-over van publiek via avonden waarop drie verschillende genres worden gepresenteerd. Vaak blijft het publiek van het ene genre voor het volgende zitten. Het New Jersey Performing Arts Center koos er voor om een groep uit Mozambique te halen. Omdat Mozambique een Portugees sprekend Afrikaans land is, was deze voorstelling interessant voor de Portugeese, maar ook voor de Afrikaanse, African-American en zelfs Braziliaanse gemeenschap in Newark. 'Maar', voegt Jeremy Johnson van het NJPAC er aan toe, 'het blijft een grote uitdaging om mensen voor iets buiten hun eigen cultuur te interesseren.' Jim Nicola van de New York Theater Workshop stelt zich dan ook met minder tevreden. 'Als in één theater in verschillende zalen verschillende dingen gebeuren, komen de verschillende publieksgroepen elkaar tegen in de foyer. Je creëert dan toch een cultureel kruispunt.' Ook Paul Collard, de directeur van het International Festival of Arts and Ideas in New Haven, Connecticut, heeft de ervaring dat het voor één publieksgroep belangrijk kan zijn als er voor verschillende groepen iets te doen is, ook al bezoeken ze zelf alleen hun 'eigen' activiteiten.

Een andere vorm van het mixen van verschillende culturen op één toneel, is het zogenoemde blind-casting. Het is ontstaan als reactie op het automatisme van casting directors om rollen met witte acteurs te bezetten. Het doel van blind-casting is om acteurs van verschillende culturele achtergrond een gelijke kans op een rol te geven. De kleur en het uiterlijk van een acteur worden niet in alle gevallen door een toneeltekst of een script gedicteerd. Een zwarte vader kan een blanke zoon hebben zonder dat er een verhaal aan vast zit. Intussen vindt het casten van gekleurde acteurs in traditioneel blanke rollen al een flink aantal jaren toepassing.

Toch wordt zowel vanuit de verschillende etnische groepen als vanuit de theaterwereld aangegeven dat er ook altijd behoefte zal zijn om iemands huidskleur juist wél te contextualiseren. Linda Chapman van de New York Theater Workshop vraagt zich zelfs af of echt 'color-blind' werken wel bestaat. Iemands kleur is altijd een statement, vindt zij. En juist de stukken die door de cultureel specifieke theaters op het repertoire worden genomen, gaan nog al eens over wat het betekent om van Aziatische, Hispanic of African-American afkomst te zijn. Uiteraard worden de rollen in deze stukken bijna zonder uitzondering door acteurs van deze zelfde afkomst gespeeld.

Een stap verder dan blind-casting gaat het Exchange Project van het Pregones Theater (» Box 5). Het probeert de verhalen van Hispanics, African-Americans en blanke mensen uit het berggebied van de Appalachen met elkaar te mengen. Volgens Rosalba Rolón, artistiek leidster van Pregones, is dit het moeilijkste wat ze ooit gedaan heeft, maar het is ontzettend de moeite waard. 'Het is heel makkelijk om een "We are the World"-achtig stuk te maken waarin alle culturen hand in hand roepen dat ze zo gelukkig met elkaar zijn. Amerikanen hebben de neiging om dat ontzettend te romantiseren. Wij wilden iets doen dat echt gebaseerd was op de realiteit. De realiteit is dat we heel weinig van elkaar weten. Wij wilden juist ook de conflicten laten zien.' Een ander theater met interculturele ambities is het New World Theater in Amherst, Massachusetts (» Box 6). Daar richt men zich op jongerenproducties als die van de interculturele theatergroep Universes. Hun huidige project *2050* gaat over het jaar waarin blanke Amerikanen een minderheid zullen zijn geworden.

[Box 4]

### ***Etnische groepen programmeren zelf***

**Wie?** Het Center for Cultural Exchange in Portland, Maine

**Wat?** Het Center veranderde van een 'presenter' waar de directie programmeert in een plek waar etnische gemeenschappen zelf beslissen wat er te zien zal zijn.

**Hoe?** Door contacten te leggen met de etnische gemeenschappen in Portland. Het Center begon met vier: de Cambodjaanse, de Ierse, de African-American en de Frans-Canadese gemeenschappen. Door veelvuldig rond te vragen, ontstonden er al snel contacten met de sleutelfiguren in deze betrekkelijk kleine gemeenschappen. Zij werden uitgenodigd om met ideeën komen, terwijl het Center de praktische know-how leverde. Inmiddels zijn dertien gemeenschappen bij de programmering betrokken.

**Successen** Een groot succes is de samenwerking met de Cambodjaanse gemeenschap. Die vroeg om traditionele dans uit Cambodja. De vrees bestond dat die in Portland verloren zou gaan. Het Center stelde voor subsidie aan te vragen om de beste danseres uit Cambodja over te laten komen en haar met de gemeenschap te laten werken. De gemeenschap reageerde aanvankelijk huiverig, er bestond schaamte om met de beste danseres te werken. Maar voor het Center en de subsidiegever was het belangrijk om met hoogwaardige artiesten te werken. De gemeenschap overwon haar angst door voor de aankomst van Chan Moly Sam alvast flink te oefenen. Inmiddels is zij een vaste gast van het Center en heeft zij een stuk gemaakt met de Britse moderne

choreograaf Jonathan Lunn. Een aantal Cambodjaanse meisjes uit Portland beheerst de dans inmiddels zo goed, dat zij er les in kunnen geven.

**Probleem** Zo succesvol als de samenwerking met sommige gemeenschappen is, zo moeilijk komt die op gang met andere. Pas gearriveerde immigranten hebben voorlopig meer behoefte aan taallessen of inburgeringscursussen dan aan culturele activiteiten. En bepaalde gemeenschappen zijn sowieso minder gefocust op kunst maar meer op godsdienst. Het Center probeert ook op die andere interesses in te haken, maar dit blijft moeilijk.

**Conclusie** Of immigranten nu kort of lang in het land zijn, toegang tot hun eigen cultuur is voor hen belangrijk. Het Center for Cultural Exchange kan immigranten in contact brengen met kunstenaars uit hun eigen cultuur, omdat het over voldoende kennis en gewicht beschikt om fondsen te werven en de plannen tot uitvoering te brengen. Continuïteit is daarbij van groot belang. De gemeenschappen hebben liever iets kleinschaligs dat doorloopt, dan één groots evenement en dan vijf jaar niks. Ook herhaling blijkt goed te werken. Zo leren de kunstenaar en de gemeenschap elkaar kennen en waarderen. Daarnaast is de interactie tussen verschillende culturen van belang. Ook hierin speelt het Center een belangrijke rol: het is in de positie om de verschillende culturen aan elkaar voor te stellen.

[www.centerforculturalexchange.org](http://www.centerforculturalexchange.org)

[Box 5]

### ***Van de Bronx naar de Appalachian Mountains***

**Wie?** Pregones Theater, The Bronx, New York, een theater met een voor 85% Hispanic publiek, met een gemiddeld tot laag inkomen

**Wat?** Het Exchange Project

**Hoe?** Het Hispanic Pregones heeft een vijfjarig samenwerkingsverband met het African-American Junebug Productions en het Appalachian Roadside Theater. Aanvankelijk presenteerden ze elkaars stukken. In het derde jaar ontstond het idee om een gemeenschappelijke productie te maken, die de drie culturen echt zou verbinden.

**Successen** Het leidde tot *Promise of a Love Song*, één van Pregones' sterkste stukken. Het is gelukt om drie verhalen tot één te smeden. Voor alle drie de theatergroepen was het een belangrijk avontuur dat veel vooroordelen en opvattingen op hun kop heeft gezet. Het is voor elk van de drie essentieel geworden om ermee door te gaan.

**Probleem** Het kostte veel tijd en moeite om elkaar te leren begrijpen en vertrouwen, en zo samen een stuk te creëren.

**Conclusie** Vanwege de geïnvesteerde tijd en moeite kiest Pregones er voor de relatie met de twee andere groepen te verdiepen, liever dan nu met weer nieuwe partners in zee te gaan.

[www.pregones.org](http://www.pregones.org)

[Box 6]

### ***New World doorbreekt barrières***

**Wie?** New World Theater, University of Massachusetts, Amherst

**Wat?** Project 2050

**Hoe?** Het New World Theater is een universiteitstheater dat iets anders wil brengen dan standaardrepertoire als *Cabaret* en *Sweet Charity*. Sinds de oprichting in 1979 speelt het stukken van 'anderen', vooral uit andere culturen dan de Anglo-Amerikaanse. In Project 2050 gaat het theater zich een aantal jaren lang met 'de toekomst' bezighouden. Het jaar 2050 staat centraal, omdat dat het jaar is waarin blanke Amerikanen een minderheid in hun eigen land zullen worden. De jeugd krijgt in dit project een grote rol. Drieënveertig jongeren tussen de twaalf en negentien, door verschillende organisaties in de omgeving voorgedragen, kwamen in de zomer van 2000 een week samen met wetenschappers, theatermakers en studentenbegeleiders om workshops te volgen, te discussiëren en te brainstormen. De week werd afgesloten met een presentatie. Gedurende het jaar werd er met verschillende theatermakers aan het thema verder gewerkt. In de zomer van 2001 moet dit tot een volledig nieuw stuk leiden.

**Successen** Omdat het New World Theater al veel krediet bij allerlei community organisaties had, was het werven van mensen voor *2050* niet moeilijk meer.

**Probleem** Soms is het moeilijk niet verstrikt te raken in de bureaucratie van de organisaties waarmee je samenwerkt. Ook het werken met kinderen uit sociaal zwakkere milieus is niet altijd eenvoudig. Bij een project met Vietnamese jongeren kwam één ouder kijken, de anderen moesten allemaal werken. Het is een uitdaging voor New World om mensen uit verschillende klassen in een project samen te brengen, terwijl de maatschappij ze heel erg apart houdt.

**Conclusie** Het is New World gelukt om barrières te doorbreken en kunst van hoge kwaliteit en de community met elkaar te verbinden. Amateurs en professionals werken steeds op succesvolle manier met elkaar samen.

[www.newworldtheater.org](http://www.newworldtheater.org)

## 2.2 Publieksoontwikkeling

In de Verenigde Staten is 'audience development' de laatste jaren een begrip geworden. Men is gaan inzien dat het wat anders is dan marketing, waarbij het er vooral om gaat om veel mogelijk kaartjes te verkopen. Dat laatste is, zo zegt Rory Macpherson van de Lila Wallace Reader's Digest Foundation, de makkelijke methode. Je schrijft gewoon de postcodegebieden aan waar je de meest waarschijnlijke bezoekers vermoedt, gebieden dus waar veel rijkere, hoog opgeleide en veelal blanke Amerikanen wonen. Men probeert je vervolgens zo veel mogelijk seizoensabonnementen te verkopen. De sociale verantwoordelijkheid van fondsen en theaters vraagt echter om meer, om inspanningen om ook de moeilijk bereikbare groepen aan te spreken. Dat heet in Amerika publieksoontwikkeling, is moeilijker en arbeidsintensiever dan marketing, kost heel veel tijd, maar kan zeer bevredigend en ook succesvol zijn.

In de vorige paragraaf kwam al naar voren dat het bereiken van nieuw publiek nauw samenhangt met het aanbod. Eerst zul je moeten evalueren wat je in de aanbieding hebt en voor wie dat aantrekkelijk zou kunnen zijn. Op basis daarvan kun je nieuw publiek voor dat aanbod gaan ontwikkelen. Veel theaters die aan publieksoontwikkeling doen spreken over 'points of entry' voor nieuw publiek, een

instappunt in het theater. Dit is, als het om etnische groepen gaat, vaak een voorstelling uit de eigen cultuur.

Op het gebied van publieksoontwikkeling geldt het Public Theater in New York als het schoolvoorbeeld, ook omdat het een betrekkelijk avant-garde aanbod brengt. Het Public Theater zag een instappunt in de productie *Bring in da Noise, Bring in da Funk*, een voorstelling die veel op had met de African-American cultuur van drummen, tapdansen en rappen. Door het persoonlijk benaderen van een flink aantal African-American organisaties als buurtclubs en kerken werd een groot African-American publiek binnengehaald. De contacten werden vervolgens warm gehouden, zodat ze een volgende keer weer gebruikt konden worden.

Aangespoord door het succes van *Bring in da Noise*, is het Public Theater met de andere grote etnische groepen in New York op dezelfde manier contact gaan leggen. Zo ontstonden 'partnerships' met honderden organisaties, van buurtcentra tot sportclubs, van kerken tot jongerenorganisaties en bejaardenhuizen. De community-afdeling van het Public Theater heeft bij elke organisatie een contactpersoon of groepsleider, waarmee een hecht persoonlijk contact wordt opgebouwd. Zij bestellen de kaartjes voor hun groep rechtstreeks bij de community-afdeling, waar ze ook met vragen terecht kunnen. Het is de taak van de community-afdeling hen in het theater uit te nodigen, hen welkom te heten, altijd voor hen klaar te staan en het hen zo veel mogelijk naar de zin te maken. En dat is ook waarom het gaat, zegt Donna Walker-Kuhne, hoofd van de afdeling. 'De voorstellingen kan ik niet beïnvloeden, maar wat eromheen gebeurt wel. Daarom zorg ik dat dat in ieder geval perfect in orde is.'

'Maar', zo geeft Donna Walker-Kuhne toe, 'je hebt wel een instappunt nodig.' Dat kan een voorstelling zijn die aansluit op de cultuur van de community of een gratis evenement in het café van het theater. De Hispanic community is tot nu toe nog weinig bereikt, omdat er de laatste jaren geen stukken zijn gespeeld die op die cultuur aansloten. Walker-Kuhne is dan ook blij met een stuk van een Puerto-Ricaanse schrijver in het komende seizoen. Ook geeft ze aan dat eenmaal binnengehaald publiek niet altijd alles leuk zal vinden. Om teleurstellingen te voorkomen, nodigt ze bepaalde partners dan ook niet uit voor voorstellingen waarvan ze zeker weet dat ze er niks aan zullen vinden. Zo werden de kerken niet uitgenodigd voor *Christopher Marlowe*, een stuk waarin een naakte man op het toneel verscheen.

Arena Stage's Neill Archer Roan noemt dit: je belofte houden. Volgens hem gaat het om de verwachtingen die je wekt. Je kunt nog zo veel prachtige outreach-projecten bedenken, maar als de voorstelling vervolgens onbegrijpelijk is voor de doelgroep, ben je verder van huis. Laurie Uprichard van Danspace Project vertelt het verhaal van een postmoderne tangovoorstelling waar ook wat gewone tangoliefhebbers op af waren gekomen. Ze waren zwaar teleurgesteld. Heldere en eerlijke informatie vooraf is dan ook uiterst belangrijk, daar zijn beiden het over eens. Dit geldt zowel voor de gewone publicaties van een instelling als voor de benadering van speciale publieksgroepen.

Dit betekent overigens niet dat de theaters geen ambitie hebben om het publiek met nieuwe dingen in contact te brengen. Graag zelfs. Maar zoiets moet langzaam opgebouwd worden. Het valt op dat theaters met een trouw cultureel divers publiek als Aaron Davis Hall in Harlem, Pregones Theater in de Bronx en 651Arts in Brooklyn hun

publiek steevast met nieuwe dingen confronteren. Dit kunnen ze doen, omdat hun bezoekers al veel gezien hebben dat op hun belevingswereld aansluit; juist daarom zijn ze vaste klant geworden. Die enkele keer dat iets nieuws ze niet zo goed bevalt, is dat niet meer zo'n punt, er is immers genoeg wat ze wel aanspreekt. Opvallend genoeg geven deze theaters aan dat teleurstellingen maar weinig voorkomen. Zo presenteerde Pregones een strijkkwartet aan zijn Hispanic publiek dat voor het grootste gedeelte nog nooit naar klassieke muziek was geweest. Ondanks dat er regelmatig op verkeerde momenten werd geklapt – hier waren de musici op voorbereid – was het een groot succes.

Deze zelfde loyaliteit proberen instellingen als het Public Theater en ook het prestigieuze Lincoln Center for the Performing Arts in New York nu te creëren. Goede relaties met verschillende organisaties in de community zijn daarbij van groot belang. Die organisaties moeten de mogelijkheid krijgen het theater als hun plek te zien. Zij moeten het dus ook voor bijeenkomsten kunnen gebruiken, ze moeten even langs kunnen wippen. En daarnaast zijn simpele dingen van belang. Ze moeten goed uitgelegd krijgen hoe de kaartverkoop in zijn werk gaat en de kaarten moeten niet te duur zijn. Veel theaters geven groepen daarom flinke kortingen.

Een gedecentraliseerde kaartverkoop, zoals het Public Theater en de Chamber Music Society in New York in het verleden met veel succes hebben geïntroduceerd, valt ook zeker te overwegen. Kaarten zijn dan niet alleen bij het theater zelf te koop, maar ook in de buurt. En dan zijn er nog technieken als publiciteit voeren via etnische radiostations, faxen naar community centra en scholen – faxen worden beter gelezen dan mailings – gratis kaartjes voor kinderen die met school naar een voorstelling zijn geweest om nog eens terug te komen met hun ouders, of een receptie na afloop van de voorstelling. Zoals Maurine Knighton van 651Arts het zegt: 'het zijn allemaal geen wondermiddelen, het is de toewijding waar het om gaat.'

### *Het open theater*

Veel theaters zijn niet tevreden over hun imago: een instelling voor de elite, niet zomaar toegankelijk voor iedereen. Ook gebouwen zijn imago-bepalend. Imposante operagebouwen uit het begin van de vorige eeuw of zelfs nog uit de jaren zeventig kunnen afschrikwekkend werken. Degenen die het geluk hebben een nieuw gebouw te openen, grijpen de kans om via de architectuur een indruk van toegankelijkheid te vestigen. Het New Jersey Performing Arts Center had dat geluk. Het gebouw kwam in het verpauperde Newark te staan, waar rassenrellen in de jaren zestig grote groepen mensen uit het centrum hadden verjaagd. De directie van het theater vatte de ambitie op nieuw leven in downtown Newark te blazen. Hiervoor was een 'open' gebouw noodzakelijk. Er werd gezorgd voor bouwvakkers uit alle etnische groepen in de stad, schoolkinderen mochten de schotten rond de bouwplaats beschilderen, er werden presentaties gegeven in alle wijken en mensen kregen de gelegenheid de bouwplaats te bezoeken. In het gebouw werden elementen uit verschillende culturen verwerkt. Bestuursleden pleitten voor een ondergrondse parkeergarage van waaruit je met een lift naar binnen zou kunnen, maar dit wees de directie af. 'Er was nog steeds een angst om



door de stad Newark te lopen, die wilden wij doorbreken,' vertelt adjunct-directeur Jeremy Johnson. Juist het feit dat mensen nu over straat naar binnen lopen, geeft het centrum een levendig aanzien. Donna Walker-Kuhne van het Public Theater ging nog een stapje verder en liet de weg van het metrostation naar het theater met ballonnen en vlaggen versieren.

Het La Guardia Performing Arts Center bevindt zich in een New Yorkse wijk waar veel industrie is gevestigd. Het is er 's avonds stil en verlaten. Omdat het publiek zich onveilig voelt, overweegt het theater nu een shuttlebus tussen het metrostation en het theater te laten rijden. Vervoer is vaak een probleem voor mensen met lagere inkomens en die groep vertoont een grote overlap met etnische groepen. Sommige theaters gaan om die reden de wijk in. Zo programmeert de Brooklyn Academy of Music jeugdvoorstellingen in gymzalen. Het International Festival of Arts and Ideas doet veel van zijn projecten in de wijken van New Haven, Connecticut.

Ook in theaters in oude gebouwen denkt men na over een open uiterlijk. De instappunt-gedachte, die hierboven al aan de orde kwam, gaat ook hier op. Een café heeft een lagere drempel dan een grote theaterzaal. Dus hebben veel theaters een café geopend. De Brooklyn Academy of Music (» Box 8) kwam met het BAMcafé en het Public Theater met Joe's Pub. In deze cafés wordt vooral gegeten en gedronken, maar er zijn ook opvoeringen te zien. Die zijn goedkoop en er heerst een lossere sfeer. Bovendien kunnen er allerlei soorten artiesten geprogrammeerd worden, ook lokale mensen die nog niet klaar zijn voor de grotere zalen.

Een ander instappunt is de filmzaal. Film is laagdrempeliger dan theater; veel theaters hebben dan ook een filmzaal geopend. Ook een meer multifunctionele indeling van het theater, met zalen die op verschillende manieren gebruikt kunnen worden, lijkt in opkomst te zijn. Het Center for Cultural Exchange heeft één zaal met steeds een andere opstelling. 'Elke cultuur wil het weer op een andere manier,' zegt co-directeur James Bau Graves, 'velen willen niet stil op een stoeltje zitten, dus dan laten we de stoelen weg. Ze kunnen dansen of we serveren er eten. Alles kan.'

Naast fysieke ingrepen om een theater een open uitstraling mee te geven, ondernemen veel theaters met hetzelfde oogmerk ook speciale activiteiten. Zo is het in Amerika heel normaal om een voorstelling af te sluiten met een vraag- en antwoordsessie met de makers. Ook worden lezingen of andere kleine manifestaties georganiseerd die over een voorstelling informeren. Wat belangrijk is, vindt Brad Learmonth van de Aaron Davis Hall, is dat het publiek begrijpt dat het prima is als je niet meteen alles begrijpt, dat dat juist de point van kunst is. Maurine Knighton van 651Arts gaat zelfs zo ver dat ze bereikbaar wil zijn voor ieder lid van het publiek: 'Iedereen mag mij bellen.'

De afgelopen jaren hebben de meeste kunstinstellingen in Amerika meer belangstelling gekregen voor de buurt waarin ze gevestigd zijn. De opvatting dat theaters een rol dienen te spelen in hun eigen 'community', wordt nu vrij algemeen gedeeld. Om het theater ook echt als ruimte voor de buurt open te stellen, worden er veel 'open' activiteiten georganiseerd, vaak overdag. Danspace Project verzorgt gratis danslessen voor kinderen uit de buurt. The Kitchen, een experimenteel theater in New York, geeft workshops acrobatiek voor tieners. En vele theaters houden open dagen voor mensen

die er nog nooit binnen zijn geweest. De Open Dress Rehearsals van The Kitchen dienen hetzelfde doel. Voor vijf dollar kan de buurt naar een repetitie komen kijken, daarna is er gelegenheid om vragen te stellen. Ook organiseert The Kitchen al een aantal jaren een braderie voor de buurt, een uitgelezen manier om met andere buurtorganisaties contacten te leggen. Die organisaties krijgen dan weer de mogelijkheid om ruimten in het theater te gebruiken.

[www.thekitchen.org](http://www.thekitchen.org)

Gigi Bolt van de NEA ziet de ontwikkeling naar een open theater waar je gewoon even binnen kunt lopen als een blijvende. 'Je ziet dat theaters hun rol in de samenleving serieus nemen en daarbij hoort een taakverbreding. De foyer is nu al een theater. Het wordt een plek waar mensen samen kunnen komen, een uitweg uit het isolement. De voorstelling is niet meer het enige wat wordt aangeboden: er zijn educatieprogramma's, outreach-projecten et cetera. Naast speciale avonden voor bijvoorbeeld homo's of singles, komen er steeds meer programma's en activiteiten die los staan van de traditionele theateravond.' Volgens Bolt zijn de theaters met deze aanpak succesvol. De mensen vinden het geweldig en maken graag van de nieuwe mogelijkheden gebruik. Het enige probleem is volgens haar dat de theaters helemaal niet zijn toegerust om zoveel verschillende taken op zich te nemen. Het is een enorme belasting voor het personeel. 'They have big hearts, but they are real tired.'

[Box 7]

### ***Gospel-brunch***

**Wie?** The Brooklyn Academy of Music (BAM), New York

**Wat?** Meer openheid

**Hoe?** De afgelopen jaren heeft BAM veel veranderingen aangebracht om extra instappunten te creëren. Terwijl vroeger de grootte van de zalen het uitgangspunt vormde, zijn dat nu de behoeftes van het publiek en de artiesten. In het theater werd het BAMcafé geopend, waar concerten en dansavonden worden gehouden. Eén zondag in de maand is er een Gospel-brunch. Dit evenement is zo populair, met name bij de African-American gemeenschap, dat het vaak weken van tevoren is uitverkocht. Ook is er tegenwoordig een BAM-filmtheater.

**Successen** BAM is er in geslaagd zoveel mogelijk instappunten te creëren, niet alleen voor zijn bezoekers maar ook voor de optredende kunstenaars. De verhoogde toegankelijkheid heeft tot een verdriedubbeling van de subsidies geleid.

**Probleem** Cross-marketing blijft moeilijk. Natuurlijk bestaat de hoop dat de bezoekers van het Gospelcafé ook eens naar de opera zullen gaan, maar de kaartjes voor de opera zijn nu eenmaal duur. Veel mensen kunnen zich die domweg niet veroorloven.

**Conclusie** BAM zorgt voor hoog- en laagdrempelige activiteiten, van gratis tot prijzig en voor verschillende doelgroepen. Op die manier is er voor iedereen iets te beleven.

[www.bam.org](http://www.bam.org)

*Gratis!*

Het is in de kunstwereld een veelgehoorde opvatting: als het gratis is, willen de mensen wel komen. Toch is daar het nodige tegenin te brengen. Veel marketingliteratuur houdt datgene wat gratis is voor waardeloos. Zodra je iets gratis maakt, verwachten de mensen er niet veel meer van en voelen ze zich niet gewaardeerd. Toch werken met name de grotere, klassieke muziekinstellingen en festivals regelmatig met gratis aanbiedingen – en niet zonder resultaat. Het Lincoln Center for the Performing Arts organiseert al sinds 25 jaar in de zomer het Lincoln Center Out of Doors Festival. Op drie podia op het plein voor het Lincoln Center vinden concerten plaats. Er kunnen zesduizend mensen zitten, maar met staanplaatsen loopt hun aantal soms wel op tot tienduizend. Ook het New Jersey Performing Arts Center is begonnen met buitenconcerten in het plantsoen voor het gebouw. Het John F. Kennedy Center for the Performing Arts in de federale hoofdstad Washington ziet zichzelf als nationaal theater. Gedurende het jaar 2000 had het als millenniumcadeautje voor alle burgers elke week gratis concerten op het millenniumpodium in de lobby.

Steeds opnieuw blijken zulke voorstellingen – in de openlucht, in de zomer, in de lobby en gratis – een veel breder en meer cultureel divers publiek te trekken dan de voorstellingen door het jaar heen binnen dezelfde instellingen. Wel wordt er voor deze speciale gelegenheden iets breder geprogrammeerd, krijgt lokaal talent een kans en is er meer wereld- en popmuziek te beluisteren. Maar verder doen de theaters weinig aan publiekswerving. Het feit dat het gratis is en vaak buiten, maakt het simpelweg makkelijker om het te bezoeken.

Bij het Lincoln Center vindt men het jammer dat het brede publiek van de gratis concerten door het jaar heen nauwelijks komt opdagen. Uit eigen onderzoek is bij herhaling gebleken dat mensen die het Lincoln Center niet bezoeken zich er niet op hun gemak voelen. Toch wordt daar nog maar weinig aan gedaan. De besturen van instellingen als het Lincoln Center en het John F. Kennedy Center zijn vrij conservatief, spelen graag op safe en houden niet van experimenten met gratis voorstellingen midden in het seizoen. Bovendien spelen de musici op de Out of Doors concerten meestal voor niets; dit doen ze niet vaker dan een keer per jaar. Een derde reden ligt in het streven om het traditionele publiek te vriend te houden. Op instigatie van de nieuwe directeur, voor het eerst een African-American, wil het Lincoln Center nu gaan experimenteren met regelingen die het ook voor 'buitenstaanders' makkelijker moeten maken de gewone concerten te bezoeken.

De simpele formule van het gratis buitenconcert is door sommige instellingen verbreed. Het Lincoln Center heeft inmiddels ook een zomerprogramma, Midsummernight Swing. Het bestaat uit dansavonden op het plein voor het theater, die steeds aan een andere stijl zijn gewijd, zoals mambo, salsa, lers, swing, blues en Argentijnse tango. Eerst is er een dansles, gevolgd door vrij dansen. De avonden zijn niet gratis maar wel vrij goedkoop. Er komen duizenden bezoekers op af, waaronder veel toeristen. Midsummernight Swing trekt zelfs nog een breder publiek dan het Out of Doors Festival, slechts 52% is blank.

[www.lincolncenter.org](http://www.lincolncenter.org)

De Chamber Music Society (» Box 8) is de enige bewoner van het Lincoln Center die ook binnen gratis concerten heeft verzorgd. Bij het project *Beethoven 2000* werkte de Chamber Music Society samen met zes community-organisaties die iets doen met kinderen en muziek. Maria Watson, hoofd marketing van de Chamber Music Society, vertelt dat de andere instellingen in het Lincoln Center jaloers waren op hun *Beethoven 2000*-project, zij konden voor zoiets geen steun van hun bestuur krijgen. Ze hoopt dat er in de toekomst meer personeel kan worden aangenomen om dit soort activiteiten in de gewone activiteiten van de Chamber Music Society te integreren. Donna Walker-Kuhne van het Public Theater waarschuwt echter tegen te veel gratis activiteiten. Zij gebruikt die alleen als eerste instappunt. Het zal interessant zijn te zien of de meer traditionele instellingen in staat zijn wat van het extra aangetrokken publiek vast te houden voor hun normale seizoensvoorstellingen.

[Box 8]

### ***Beethoven en de kinderen***

**Wie?** Chamber Music Society, New York

**Wat?** Beethoven 2000

**Hoe?** De Chamber Music Society, een bewoner van het Lincoln Center, wilde voor het millennium iets speciaals doen. Besloten werd dat het huiskwartet Orion alle strijkkwartetten van Beethoven gratis zou opvoeren. Daarna kwam het idee op om deze concerten te gebruiken om geld op te halen voor zes organisaties die iets doen met muziek en kinderen. Voorafgaand aan de concerten ging het Orion kwartet minstens twee keer bij elke organisatie langs voor workshops en concerten en elk Beethovenconcert stond in het teken van één van hen. Elke organisatie kreeg 200 kaartjes om onder relaties te verspreiden. Voorafgaand aan het concert werd een filmpje vertoond dat liet zien hoe het bezoek van Orion aan de organisatie in kwestie was verlopen.

**Successen** Binnen een uur waren alle kaartjes geclaimd. Veel kaartjes werden opgehaald in Harlem, de Bronx, Queens of Brooklyn, waar de community-organisaties als distributiepunt fungeerden. Van het publiek bleek negentig procent nog niet in het mailing-bestand van de Chamber Music Society te staan.

**Probleem** Later kregen de bezoekers van de concerten een uitnodiging voor een gratis repetitie en een kortings-aanbod voor een gewoon concert. De eerste actie was succesvol, de tweede minder. Het bleek moeilijk om de nieuwe klanten tot kaartkopers te maken. Een ander probleem was de extreem hoge werkdruk die het project opleverde.

**Conclusie** Het zal moeite kosten om het bestuur te overtuigen dat voor dit type projecten extra mensen nodig zijn. Lukt dit, dan wil de Chamber Music Society de projecten meer in het algehele programma integreren.

[www.chamberlinc.org](http://www.chamberlinc.org)

### *Werken met de community*

Uit het voorgaande blijkt dat Amerikaanse theaters zich steeds vaker maatschappelijk verantwoordelijk voelen. Om publiek te werven, nemen theaters contact op met

buurtorganisaties, bejaardenhuizen, kantoren, jeugdhonken of kleinere kunstinstellingen, alles om via hen in contact te komen met groepen die niet of nauwelijks van het theater gebruik maken. Veel verder gaat het wanneer er gedurende een aantal weken, maanden of zelfs jaren diepgaand wordt samengewerkt tussen een presenterend theater, een theatermaker en community-organisaties. En dat gebeurt steeds meer. Het ArtsPartners programma van de Association of Performing Arts Presenters, dat dit soort samenwerking subsidieert, wordt door velen genoemd als instrumenteel in die ontwikkeling. Maar in dezelfde periode was men ook bij het National Performance Network bezig om na te denken over hoe toerende theatergroepen meer betekenis te geven in de plaatsen waar ze optreden. En die vraag werd door vele anderen opgeworpen.

[www.artspresenters.org](http://www.artspresenters.org)

ArtsPartners en het National Performance Network gaven alle twee hetzelfde antwoord: 'artist residencies' in samenwerking met community-organisaties. Het ArtsPartners-programma bestaat inmiddels twaalf jaar en heeft een grote impact in de gehele Verenigde Staten. Het programma is er geheel en al op gericht om mensen bij de podiumkunsten te betrekken die daar tot nu toe niet of nauwelijks mee in aanraking waren gekomen. Steeds opnieuw bleek dat presenterende theaters die taak niet in hun eentje aankonden. Tegelijkertijd bleken samenwerkingsverbanden met organisaties die al met die mensen in contact stonden effectief. Het leek veelbelovend om daar een 'artist in residence' aan toe te voegen, van hem werd een katalyserende rol verwacht. Volgens Huong Vu, subsidiemanager van het ArtsPartners-programma, gaan voor een kunstenaar vaak deuren open die voor kunstinstellingen gesloten blijven.

Als een project slaagt, hebben alle deelnemers baat bij hun samenwerking. De community-organisatie krijgt een kans heel intensief met kunst bezig te zijn, iets waar anders geen geld of mogelijkheid voor zou zijn. De kunstenaar – dit kan een musicus zijn maar ook een heel orkest – krijgt de mogelijkheid om voor langere tijd direct met het publiek te werken, in plaats van steeds van plek naar plek te gaan en niet eens te merken wie het publiek eigenlijk is. Het theater tot slot verbreedt en verstevigt de contacten met de community. Al met al een investering die in de toekomst vruchten af kan werpen.

ArtsPartners kent plannings- en uitvoeringssubsidies. Niet ieder project komt voor beide in aanmerking. Aan de hand van de resultaten die met een planningssubsidie zijn behaald, wordt een organisatie al of niet een uitvoeringssubsidie toegekend. De planningsperiode is vooral bedoeld om de contacten te leggen. Ook als geen uitvoeringssubsidie wordt verleend, is de planningssubsidie niet weggegooid. De contacten zijn dan gelegd en vaak wordt er met ander geld toch een project uitgevoerd.

De projecten in het ArtsPartners-programma zijn merendeels gericht op mensen uit een bepaalde bevolkingsgroep, zoals Hispanic's of Vietnamezen, of een bepaalde buurt, zoals een achterstandsbuurt. Ook kunnen ze een bepaalde beroepsgroep betreffen, zoals voormalige werknemers van een staalfabriek of verpleegsters, of mensen in een bepaalde situatie, zoals terminale zieken of asielzoekers. Meestal leidt het project tot een voorstelling over de situatie van de groep waarmee gewerkt wordt. Een methode die daarbij veel gebruikt wordt is 'storytelling'. De 'artist in residence'

spreekt uitgebreid met leden van de gemeenschap en maakt op basis daarvan een voorstelling. Leden van die gemeenschap kunnen daarin meespelen, maar noodzakelijk is dit niet. Keer op keer blijken de geschiedenis van de buurt of ervaringen van de bevolkingsgroep als onderwerp van een voorstelling erg aan te slaan. De beroemdste theatergroep die al jaren op deze manier werkt is Cornerstone Theater (» Box 9). Steeds meer theatermakers raken in deze manier van werken geïnteresseerd. Ook Dancing in the Streets (» Box 10) zoekt steeds directer de samenwerking op met leden van de community in Red Hook, Brooklyn, waar de groep al een aantal jaren projecten uitvoert.

Iedereen die in de community werkt benadrukt het belang van een langdurige, serieuze relatie. Even langskomen voor een projectje en daarna de mensen weer aan hun lot overlaten werkt niet alleen slecht, het werkt soms zelfs averechts. Veel community-organisaties hebben zo'n slechte ervaring achter de rug en staan dan minder positief tegenover een nieuw project. Dancing in the Streets had die ervaring ook in de Red Hook-buurt in Brooklyn, waar zij al een aantal jaren verblijven. Eerst vond de buurt dat Dancing in the Streets niets van hen wist en dus ook geen project met hen kon doen. Toch zijn ze de uitdaging aangegaan en langzamerhand groeiden het respect en de betrokkenheid. Aviva Davidson, directeur van Dancing in the Streets, krijgt vaak de vraag wanneer ze hetzelfde in andere buurten gaan doen. Zij antwoordt dan dat ze juist het liefst met deze buurt blijft werken, omdat het elk jaar beter gaat en de samenwerking alleen maar waardevoller wordt.

Hetzelfde gebeurt bij veel ArtsPartners-projecten: na het einde van de subsidieperiode wordt de samenwerking voortgezet, juist omdat er al veel in geïnvesteerd is. Het is ook belangrijk om je te realiseren dat outreach altijd doorgaat, zegt Laurie Uprichard van Danspace Project, je kunt niet verwachten dat het binnen de kortste keren overbodig wordt omdat iedereen de weg naar het theater heeft gevonden. Dat niet iedereen op je zit te wachten als je een project met een bepaalde community komt doen, is belangrijk om rekening mee te houden. De ervaring leert dat het gaat om heel veel praten en heel erg open staan voor de ideeën uit de community zelf. David White van het National Performance Network ([www.npnweb.org](http://www.npnweb.org)) zegt: 'Je moet echt bereid zijn een gedeelte van jouw controle over het project op te geven.' Dit ook om te voorkomen dat de mensen zich door een grotere kunstorganisatie gebruikt voelen. Dit laatste komt namelijk regelmatig voor; ook veel cultureel specifieke theaters klagen erover. Zij worden heel vaak gebeld door grotere, traditionele kunstorganisaties die ook iets willen gaan doen met de bevolkingsgroep waar het theater mee werkt. Vaak hebben zulke avances maar één motief: het aftroggelen van de mailinglist. Rosalba Rolón van Pregones is dan ook heel selectief als het gaat om samenwerking. Gelijkwaardigheid is voor haar een voorwaarde. Voor samenwerking tussen een theater en een community-organisatie geldt uiteraard hetzelfde.

Maurine Knighton van 651Arts geeft aan dat je realistisch moet zijn over wat een community-organisatie aankan. Probeer niet meteen te veel van ze te vragen, is haar advies. Ook Huong Vu van het ArtsPartners-project en Paul Collard van het International Festival of Arts and Ideas (» Box 11) benadrukken dat je rekening moet houden met het kennisniveau van de mensen waarmee je gaat werken. Je moet praten over wat kunst

voor hen betekent, wat voor beeld ze ervan hebben. Van daaruit kun je gaan werken aan wat Huong Vu noemt het demystificeren van de kunst. Door hen inzicht te geven in het artistieke proces en het ze zelf te laten uitproberen, kunnen ze een beeld krijgen van wat kunst voor hen kan betekenen.

Volgens Aviva Davidson zijn bij het werken met de community twee houdingen ongewenst: arrogantie en naïviteit. Beide kunnen een samenwerking om zeep helpen. Voor alles is openheid geboden. 'Ik werkte ooit met een groep African-American jongeren en dacht dus: we doen een zwart stuk. Achteraf bleek dit een stuk te zijn dat bij hen helemaal niet in goede aarde viel. Door mijn naïviteit lukte het project niet goed. Als ik eerst aan de groep had gevraagd om zelf met dingen te komen, was het waarschijnlijk beter uitgekapt. Tegenover een groep Indianen waarmee ik later ging werken heb ik me als totaal onwetend opgesteld. De groep nam toen de taak op zich om mij alles uit te leggen. Op die manier werd het project een succes.'

Minder arbeidsintensief dan voorstellingen maken met een 'artist-in-residence' en een community, maar vaak ook erg effectief, is het programmeren van voorstellingen van bestaande community-groepen. Een groot voordeel hiervan is dat via deze groepen ook vrienden, familie en burens gemobiliseerd worden om te komen kijken. Het La Guardia Center for the Performing Arts gebruikt deze tactiek met veel succes. Zelf is het La Guardia Center een klein buurttheater dat maar zo'n acht voorstellingen per seizoen kan programmeren. Daarom vormen amateurgroepen een welkome aanvulling op het programma. En het doet een hoop voor de culturele diversiteit: elke bevolkingsgroep is gerepresenteerd. Ook als het niet lukt om een professionele groep uit een bepaalde cultuur te programmeren, zorgt de community voor een voorstelling.

Het New Jersey Performing Arts Center gaat nog een stap verder. Het heeft zelf het NJPAC amateur-gospelkoor opgericht, dat voor volle zalen optreedt. Voor andere amateurgroepen is subsidie beschikbaar, zodat ook zij het zich kunnen veroorloven om in het theater op te treden.

Wel hebben beide centra een grens gesteld aan wat wel en niet kan. Zo heeft La Guardia een groep afgewezen die bewapende beveiliging wilde meenemen. Ook kiest het theater bewust voor welke opvoeringen ze publiciteit verzorgen. De Chinese Missverkiezing kreeg geen publiciteit, de opvoering van een Indiase theatergroep wel. Het Public Theater verzorgt bij verhuur van het theater aan groepen altijd een korte speech over het theater, nooit zonder een uitnodiging aan het publiek om nog eens terug te komen.

In Nederland wordt als het om dit soort initiatieven gaat al gauw naar de kwaliteit gevraagd. Ben je nog een kunstinstelling als je amateurkunst gaat programmeren? Is het geen welzijnswerk als je met jongeren uit een achterstandswijk een project gaat doen? Wat moeten niet-acteurs in een toneelstuk? Verloochen je je missie om het beste te programmeren niet? Ook in de Verenigde Staten wordt hierover nagedacht. Zoals al eerder naar voren kwam, raadden veel geïnterviewden dit soort dingen af als de affiniteit ontbreekt. Ook in de VS zijn er kunstenaars die graag met 'storytelling' werken en anderen die daar niets in zien. En een buurttheater programmeert nu eenmaal makkelijker amateurgroepen dan een prestigieus theater. Toch wordt daar vaak een bredere definitie van kwaliteit gehanteerd. Wat er op het podium gebeurt is niet het enige

dat beoordeeld wordt. Het proces kan belangrijker zijn dan het eindresultaat, met name bij community projecten. ArtsPartners zegt in één van haar publicaties: ‘De voorstelling is maar één van de vele interacties die op een betekenisvolle manier een kunstenaar met een publiek in contact kunnen brengen.’ Ook is men er in de VS minder op gericht om mensen die nog nooit met kunst in aanraking zijn geweest als bij toverslag in geoefend theaterpubliek te veranderen. Volgens Huong Vu van ArtsPartners wordt dit lang niet altijd door een samenwerkingsproject bewerkstelligd. Zij trekt in twijfel of je het wel zou moeten willen: misschien is het project wel net zo belangrijk.

Er zijn dus grote verschillen tussen theaters en dat vinden de meeste deskundigen alleen maar goed. Er zijn theaters die het beste van het beste aan een geconcentreerd en geïnteresseerd publiek brengen. Artistieke kwaliteit en een zo groot mogelijk publiek staan bij hen voorop. Daarnaast zijn er theaters die graag samenwerken met community-organisaties in residencies. Zij gaan uit van wat de community wil en besteden veel tijd aan overleg. Voor hen is de kwaliteit van het proces van samenwerking heel belangrijk.

Het International Festival of Arts and Ideas is één van de weinige organisaties die beide doet. Het festival heeft de ambitie om ieders cultuur te respecteren en iedereen in New Haven te representeren. Het programmeert dus de Royal Shakespeare Company en Kool & the Gang, maar ook lokale groepen en een speciaal gecomponeerd stuk voor twintig harmonie-orkesten uit de omgeving. Iedere voorstelling en ieder project in het festival heeft een andere doelgroep. Dat is prima, zolang iedereen maar weet dat ook aan zijn voorkeur is gedacht. ‘Outreach gaat over meer dan alleen kaartjes verkopen’, zegt festivaldirecteur Paul Collard.’ Veel etnische groepen die hier wonen hebben hun kunstenaars niet hier. Het naar de VS halen van een theatergroep uit hun land is duur en er zullen misschien niet heel veel mensen op af komen. Toch heeft het een grote impact op de perceptie van mensen. Zij voelen zich gerepresenteerd.’ Rory Macpherson van de Lila Wallace Reader’s Digest Foundation is het er mee eens. ‘De kunstinstellingen die het best met hun tijd meegaan, brengen de beste voorstellingen voor zo veel mogelijk mensen, maar stellen ook kleine groepen mensen in de gelegenheid iets te beleven dat dieper gaat. Niet elke activiteit hoeft veel publiek te trekken.’

[Box 9]

### ***Zestig dorpelingen spelen Hamlet***

**Wie?** Cornerstone Theater Company

**Wat?** Theaterproducties in Amerikaanse dorpen, stadjes en stadsbuurten, waarin professionele theatermakers samenwerken met de bewoners.

**Hoe?** Cornerstone werd in de jaren tachtig opgericht door ex-Harvardstudenten die op een andere manier theater wilden maken. Hun missie maakt melding van het geloof dat iedereen een kunstenaar kan zijn en van de wil om direct contact te maken met het publiek. De eerste vier jaar van zijn bestaan heeft Cornerstone van North Dakota tot Kansas klassieke stukken geproduceerd. Steeds bleef de groep een aantal maanden in een dorp of stadje en deden de bewoners aan de producties mee. In 1991 koos de groep Los Angeles als plaats van vestiging. Daar gingen ze door met het werken met verschillende communities, maar die waren niet meer alleen geografisch bepaald. Zo



speelden ze voorstellingen met mensen die bij de politie en de posterijen werkten, zelfs een keer met mensen die op 30 juni jarig waren, de oprichtingsdag van de groep. Een cyclus van voorstellingen wordt steeds afgesloten met een 'bridge-show', waarin deelnemers aan verschillende projecten samen een stuk maken.

**Successen** Sinds de eerste *Hamlet*-productie in Marmarth, North Dakota, een dorp met 200 inwoners, waarvan een derde meedeed, heeft Cornerstone nationale aandacht. De groep wordt veel gevraagd door theaters en festivals om een stuk te komen maken met een 'community' aldaar. Het feit dat Cornerstone contact kan leggen met gemeenschappen die de theaters zelf nog niet bereikt hebben, is voor hen erg aantrekkelijk. Er zijn gemeenschappen waar de samenwerking met Cornerstone tot oprichting van een eigen, nieuwe theatergroep heeft geleid.

**Probleem** Veel geld verdient Cornerstone niet. De groep betaalt slechts vier groepsleden full-time. Wel krijgen de amateurs inmiddels ook een vergoeding. Negentig procent van de inkomsten is afkomstig van donors en fondsen. Terwijl de National Endowment for the Arts aanvankelijk geen subsidie wilde geven omdat er met amateurs gewerkt werd, draagt de nationale subsidiegever nu flink aan Cornerstone's werk bij.

**Conclusie** Steeds meer theatermakers krijgen interesse in het werken met 'gewone' mensen in stadsbuurten, dorpen of op werkplekken. Cornerstone is hierin een voorbeeld geweest.

[Box 10]

### ***Kunst, community en openbare ruimte***

**Wie?** Dancing in the Streets

**Wat?** De Red Hook residency

**Hoe?** Vanouds presenteert Dancing in the Streets dans in de openbare ruimte.

Toevallige voorbijgangers en belangstellenden vormen het publiek. De laatste jaren is de groep zich steeds meer gaan bezighouden met de mensen die wonen, werken en naar school gaan op de plek waar de stukken worden opgevoerd. In Red Hook, een buurt in Brooklyn, heeft dat tot langdurige samenwerking met de community-organisaties geleid. Grote voorstellingen over en in de buurt, maar ook kleine projecten op scholen maken deel uit van de 'residency' in Red Hook.

**Successen** In de paar jaar dat Dancing in the Streets in Red Hook actief is, is de betrokkenheid van de buurt enorm gegroeid. Het Young People Performance Festival dat door Dancing in the Streets werd gestart, is inmiddels door organisaties uit de buurt overgenomen.

**Probleem** Aanvankelijk was de buurt wantrouwend. Door veel tijd te steken in het opbouwen van relaties, heeft Dancing in the Streets het vertrouwen kunnen winnen.

**Conclusie** Het werken met de Red Hookbuurt is voor Dancing in the Streets heel belangrijk geworden – zelfs de missie is herschreven. Er is nu sprake van een driehoek kunst-community-openbare ruimte. Elke voorstelling kan het accent ergens anders leggen. De Red Hookprojecten gaan het meest over community, een voorstelling in Grand Central Station het meest over de ruimte, en de jaarlijkse voorstelling op Wave Hill het meest over kunst.

[www.dancinginthestreets.org](http://www.dancinginthestreets.org)

[Box 11]

### **Topkunst en community**

**Wie?** International Festival of Arts and Ideas, New Haven, Connecticut

**Wat?** Een jaarlijks festival dat prestigieuze kunst combineert met community-projecten.

**Hoe?** Het festival wil enerzijds de beste kunst presenteren en daarmee de stad een economische *boost* geven en anderzijds de sociale cohesie stimuleren. Terwijl top-acts uit de toneel-, muziek- en danswereld worden gepresenteerd, wordt in verschillende projecten ook met buurten in de stad samengewerkt. In de meeste buurten van New Haven is inmiddels wel een artist-in-residence werkzaam geweest. Steeds zoekt het festival samenwerking met organisaties uit de buurt en soms ook met een speciaal 'cultural development team', een initiatief van festivaldirecteur Paul Collard dat door de Arts Council van New Haven is overgenomen. Terwijl de programma's eerst alleen vlak voor en tijdens het festival liepen, is nu overgegaan op continue activiteiten in de buurten. Zoals een residency van de dansgroep 'Urban Bush Women' in de gemengde Dixwell-buurt. De groep is door de buurtbewoners zelf uitgezocht en maakt een stuk over en met de buurt. Het is dus duidelijk een eigen project, waaraan de buurt werkt. Een aantal mensen in sleutelposities, waaronder kunstenaars uit de buurt, wordt betaald. Het festival is alleen betrokken bij de coördinatie en de financiën.

**Successen** Het is het festival gelukt om het vertrouwen te winnen door veel in de handen van de buurt zelf te leggen. Het festival heeft nu de naam niet Eurocentrisch te zijn en ook niet op klasse gebaseerd. Alle oud-deelnemers zijn trots en enthousiast over wat ze gedaan hebben. Hun stem is gehoord en dat is waar echte 'inclusive' activiteiten op gebaseerd zijn, aldus festivalmedewerkers.

**Probleem** Het is niet altijd makkelijk iedereen in de buurt vertegenwoordigd te laten zijn. Vaak zijn er rivaliserende groepen, of groepen die apart van elkaar leven. Toch probeert het festival altijd verschillende groepen bij een project te betrekken. Het is per buurt verschillend hoe moeilijk het is om contact te leggen. Sommige buurten hebben een hechte infrastructuur van goed ingevoerde organisaties, elders ontbreekt deze. Opvallend is dat het vaak de 'rijkere' buurten zijn waar de sociale cohesie laag is.

**Conclusie** Hoe verder je komt in de samenwerking met een buurt, hoe makkelijker het wordt de mensen te representeren. Het festival trekt andere culturele organisaties mee in zijn enthousiasme. Ook de infrastructuur wordt steeds beter.

[www.artidea.org](http://www.artidea.org)

## **2.3 Investeren in de toekomst**

'Het bereiken van een divers publiek voor de podiumkunsten is een erg moeilijke taak', vindt Tia Howell, medewerkster van de educatieve afdeling bij het John F. Kennedy Center for the Performing Arts in Washington DC (» Box 12). 'En dat is waarom ik mijn baan zo leuk vind, ik kan een nieuw publiek kweken.' Jayme Koszyn, hoofd van de

educatieve afdeling van de Brooklyn Academy of Music (» Box 13), is het daarmee eens. 'Ik was het zat om als regisseuse steeds voor hetzelfde kleine kringetje van mensen te werken. Met dit werk bereik ik echt een doorsnee van de bevolking en krijg ik de kans hun interesse te wekken voor nieuwe dingen. Hou ouder je wordt, hoe meer je kijk op de dingen zich versmalt. Jonge mensen staan veel meer open voor verschillende dingen.'

Ook in de Verenigde Staten bestond educatief werk van kunstinstellingen vroeger uit niet meer dan een lesbrief voor de scholen. Inmiddels zijn veel instellingen een stuk professioneler geworden. Dat er op educatief gebied weinig gebeurde hing samen met de neiging in het onderwijs om kunst als een extra vak te zien dat niet echt van belang was. Op veel scholen was het dan ook al jaren uit het programma verdwenen. Daar is de laatste jaren een kentering in gekomen. In New York City zorgde burgemeester Giuliani er persoonlijk voor dat kunst in de schoolprogramma's terug kon keren. 'En dat was wel nodig', zegt Sharon Dunn, die het Project ARTS van de New York Board of Education op de New Yorkse openbare scholen coördineert. 'Het kunstvakonderwijs in New York City klaagde er over dat ze niet in staat waren leerlingen van New Yorkse middelbare scholen aan te nemen, omdat het kunstonderwijs daar geheel ontbrak'.

[www.nycenet.edu/projectarts](http://www.nycenet.edu/projectarts)

Omdat het kunstonderwijs op de openbare scholen – bijna allemaal bevolkt door kinderen uit verschillende culturen – zo slecht was, werd een beroep gedaan op de kunstinstellingen in New York. Er werden standaards ontwikkeld waar de nieuwe programma's aan moesten voldoen. Volgens Sharon Dunn zijn die door de kunstinstellingen snel opgepikt. Ook zij hadden er immers belang bij om het publiek van de toekomst klaar te stomen. Inmiddels verschijnt er elk jaar een gids waarin meer dan driehonderd culturele instellingen hun educatieve programma's presenteren. Scholen kunnen hierop inschrijven, met subsidie van Project ARTS. Daarnaast bieden veel kunstinstellingen 'professional development' voor leerkrachten aan, zodat deze, bij gebrek aan echte vakleerkrachten, kunnen leren hoe ze kunst in de klas moeten brengen. Nog steeds zijn er verschillen in de mate waarin scholen aan kunst doen, maar er zijn nu vrijwel geen scholen meer die kunst geheel links laten liggen.

Ook de Brooklyn Academy of Music beschikte tot een aantal jaren geleden slechts over oppervlakkige educatieve programma's. Met de aanstelling van Jayme Koszyn is dit veranderd. Er gebeurt nu meer en op een grondiger manier. Voorbereiding van de leerlingen op wat ze gaan zien is bijvoorbeeld heel belangrijk geworden. Even een voorstelling met school bezoeken is er niet meer bij. Ook het via de kunsten aan de orde stellen van belangrijke onderwerpen als culturele diversiteit, zoals in de filmserie *Screening Prejudice*, is een prioriteit. Voor BAM gaat het er niet om langs deze weg publiek voor de eigen instelling te werven. Waarschijnlijk zullen de meeste voorstellingen in BAM voor veel scholieren te hoog gegrepen blijven. Veel belangrijker is het om de jeugd een idee te geven van wat kunst is en wat het voor hen kan betekenen. Zo kunnen de jongeren een eigen smaak ontwikkelen.

Die minder oppervlakkige aanpak van het werken met scholen zie je bij veel culturele instellingen terug. Instellingen investeren tegenwoordig in een langdurige relatie met een school. Tia Howell, die voor het John F. Kennedy Center for the Performing Arts verantwoordelijk is voor de community partnerships, zegt: 'Ik zou ook het liefst elk kind in

Washington DC met kunst in aanraking brengen, maar directe communicatie is echt van levensbelang en dat kan niet met een miljoen mensen.' Het Kennedy Center, een relatief grote instelling, werkt nu intensief samen met dertien scholen in Washington. The Kitchen, een veel kleinere organisatie, houdt het tot nu toe op drie. Maar met die paar scholen wordt heel intensief samengewerkt. Tia Howell vindt het heel belangrijk om uit te gaan van de wensen van de school. 'Het werkt veel beter als ze zelf kiezen wat ze willen doen.' Ook moet je volgens haar niet meteen te veel willen. Houd rekening met wat de school aankan, is haar devies. En blijf steeds communiceren. Het komt toch nog vaak voor dat de school iets niet precies heeft begrepen en dat kan het hele programma verpesten.

Het Kennedy Center werkt veelvuldig met artists-in-residence, die gedurende acht tot veertien weken op een school verblijven en met de scholieren verschillende activiteiten ondernemen. Vaak zijn de kunstenaars enthousiast en willen ze langer blijven. Het is voor de kinderen heel belangrijk dat ze zich met de kunstenaar kunnen identificeren en daarom wordt gezorgd voor diversiteit. Mannelijke kunstenaars zijn bij de kinderen opvallend geliefd. Dit hangt waarschijnlijk samen met het feit dat de meeste leerkrachten vrouw zijn en veel kinderen alleen met hun moeder wonen. Een man in hun leven wordt al snel een vaderfiguur. Ook het werken in verschillende disciplines spreekt stadskinderen aan. Zij hebben vaardigheden nodig om met veel dingen tegelijk te kunnen omgaan, denkt Tia Howell.

Naast deze intensieve vormen van samenwerking bieden veel theaters de scholen toch ook nog een voorstellingenserie aan. Brad Learmonth van de Aaron Davis Hall in Harlem blijft het van het allergrootste belang vinden dat een kind tenminste één keer in zijn leven een live-voorstelling mee kan maken. 'Subsidiegevers benadrukken tegenwoordig de leerdoelen zo sterk. Kinderen komen met opschrijfboekjes het theater binnen. Doe dat nou niet, laat ze simpelweg genieten.' Ook Rosalba Rolón van Pregones in de Bronx herinnert er aan dat veel kinderen zonder dit soort programma's nooit getuige zullen zijn van een theatervoorstelling. Op haar vraag aan een groep eerstejaars studenten op de universiteit wie er wel eens een live-voorstelling bezocht had, stak ooit eens twintig procent zijn vinger op. Bij navraag bleken zij te bedoelen dat ze op MTV wel eens een live-optreden hadden gezien. Toen dit misverstand uit de weg geruimd was, bleef er vijf procent over.

Steeds vaker worden schoolvoorstellingen benut om met de ouders van de kinderen in contact te komen. Er worden vrijkaartjes aan de kinderen uitgereikt om nog eens met hun ouders terug te komen of er wordt vanuit school georganiseerd dat de ouders mee kunnen. Dit vaak met veel succes.

[Box 12]

### ***Kunstenaars op school***

**Wie?** Het John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington DC

**Wat?** Samenwerking met dertien partner-scholen in Washington DC

**Hoe?** Kunstenaars van verschillende disciplines en uit verschillende culturen verblijven, na een uitgebreide training, acht tot veertien weken op een van de geselecteerde scholen. De scholen moeten openbaar zijn en er moet sprake zijn van 'schools in need'.

Het programma wordt in samenspraak met de school samengesteld. De artist-in-residence werkt intensief met één klas of minder frequent met meerdere klassen. Daarnaast kunnen de scholen kiezen om wel of geen voorstellingen te bezoeken. De school kiest dus een programma op maat. De school is verplicht om zich goed op de komst van de kunstenaar voor te bereiden. De betrokken leraren moeten meedoen aan een 'professional development'-cursus. Alle programma's zijn gratis en de artist-residencies worden altijd afgesloten met een opvoering.

**Successen** De kinderen blijken zich goed te kunnen identificeren met kunstenaars uit verschillende culturen. Ook de variatie in disciplines werkt goed. De familieprogramma's, waarbij de kinderen van de partnerscholen hun ouders mee mogen nemen, zijn succesvol. Ouders zijn verbaasd over voorstellingen als die van DanceBrazil: 'Ik wist niet dat er ook voor ons iets te doen was in het Kennedy Center.'

**Probleem** Communicatie met de scholen loopt mis als de informatie niet vaak genoeg herhaald wordt. Zo kwam een school een keer niet opdagen voor de eerste voorstelling van het seizoen. Hun verklaring was dat er geen geld was voor de bus. Het feit dat de bus gratis was, was niet doorgedrongen.

**Conclusie** Het Kennedy Center heeft ervaren hoe via de schoolprogramma's kinderen en hun ouders meer vertrouwd raken met kunst. Identificatie met de kunstenaars, zowel in de klas als in de voorstelling, is daarbij van groot belang. Het Center doet dan ook zijn best het aanbod zo divers mogelijk te houden.

[www.kennedy-center.org](http://www.kennedy-center.org)

[Box 13]

### **Film en discussie**

**Wie?** Brooklyn Academy of Music, New York

**Wat?** Filmserie *Screening Prejudice*

**Hoe?** *Screening Prejudice* is een filmserie voor middelbare scholieren uit Brooklyn die over vooroordelen en discriminatie gaat. De serie duurt een heel schooljaar. Iedere maand wordt een film vertoond uit een volgend decennium, te beginnen met *Intolerance* uit 1916 en eindigend met *Philadelphia* uit 1993. Scholen kunnen zich inschrijven voor de hele serie of voor enkele films. Op de vertoning volgt een discussie met wetenschappers, filmmakers of schrijvers die veel van het onderwerp af weten. Daarna worden de scholieren in groepen verdeeld en kunnen ze tijdens de lunch met de gasten verder praten. Een studiegids en ander materiaal zijn beschikbaar om de films en de thema's op school voor te bereiden.

**Successen** De serie is geheel volgeboekt. Beroemde wetenschappers en filmmakers, van verschillende herkomst, zijn bereid gevonden aan de discussies deel te nemen. Een van de panelleden wist te vertellen dat zwarte actrices in de jaren dertig verplicht waren dik te zijn, zodat blanke actrices geen concurrentie van hen zouden ondervinden. Dit soort feiten geeft een indringend beeld van de geschiedenis van discriminatie in Amerika.

**Probleem** Het blijft moeilijk om de scholieren stil te houden. Toch toonde mijn bezoek aan een van de vertoningen aan dat zij niet onderschat moeten worden. Ondanks

enkele uitbarstingen van lawaai, was het over het algemeen stil en werden er interessante en intelligente vragen gesteld.

**Conclusie** *Screening Prejudice* toont aan dat het aankaarten van belangrijke onderwerpen bij scholieren via de kunsten goed mogelijk is. Een goede voorbereiding op school en de aanwezigheid van beroemde gasten kunnen een levendige discussie op gang brengen.

[www.bam.org](http://www.bam.org)

### *Kunst is een beroep*

De educatieprogramma's die hierboven aan de orde kwamen, doen nog iets anders: ze maken kinderen ervan bewust dat kunst een beroep kan zijn. Het is iets dat uitdrukkelijk genoemd staat in de standaards van de New York Board of Education. Basisscholieren moeten in staat zijn voorbeelden te noemen van volwassenen die hun geld in een kunstzinnig beroep verdienen. Leerlingen in de onderbouw van het middelbaar onderwijs moeten beseft hebben wat voor soort banen er zijn in de kunsten en wat je daarvoor moet kunnen. Leerlingen in de bovenbouw die kunst in hun pakket hebben gekozen, moeten een groot aantal functies kennen, zowel in de scheppende als in de uitvoerende kunsten, inclusief aspecten als expositie en promotie.

Beroepsvoorlichting wordt door veel mensen in de Amerikaanse theaterwereld als een belangrijke taak gezien, vooral als het gaat om het bevorderen van culturele diversiteit. Voor de meeste immigrantengemeenschappen liggen de kunsten als beroepskeuze niet zo voor de hand. 'Voorlichting kan dat veranderen en rolmodellen zijn daarbij van groot belang', vindt Sharon Jensen van het Non-Traditional Casting Project in New York. In haar werk als diversity consultant voor de League of American Theaters heeft zij een programma ontwikkeld waarin theatermakers van verschillende culturele achtergrond op scholen over hun beroep vertellen. Zij zou dit programma graag uitbreiden met bijvoorbeeld stages bij kunstinstellingen. Dit laatste wordt al gedaan in het kader van het Career Development Project, dat wordt georganiseerd door het Center for Arts Education in New York. Dit programma focust niet alleen op de scholieren, maar ook op hun leraren, decanen en ouders, zodat ook zij een goed idee krijgen van de banen in de kunstsector. Leraren lopen twee weken stage, scholieren vijftien weken. Ook is er een samenwerking met de New York University, die talentvolle studenten een plaats op een van zijn kunstopleidingen aanbiedt.

De populatie van kunstopleidingen in de Verenigde Staten is diverser dan die in het Nederlandse kunstvakonderwijs. Toch is dat niet altijd zo geweest. Tia Howell van het John F. Kennedy Center for the Performing Arts benadrukt dan ook het belang van opleidingen met een diverse populatie. De studenten zijn een voorbeeld voor scholieren die twijfelen of een kunstopleiding wel iets voor hen is. Ook het docentenbestand zou dezelfde diversiteit moeten reflecteren. Volgens Howell zijn beroepsvoorbereidende programma's vaak onderontwikkeld en onderbelicht. 'Ze krijgen een stuk minder aandacht dan "gewone" kunsteducatie en dat is ten onrechte.' Het Kennedy Center probeert ook hier voorop te lopen in de ontwikkeling van succesvolle programma's die

jong talent verder kunnen helpen. Zoals *Jazz Ahead*, een programma voor scholieren met talent voor jazzmuziek.

Een kind met talent voor sport, ballet of muziek heeft vaak ouders die het talent van hun kind belangrijk vinden en alles in het werk stellen om hun kind te helpen dat talent te ontwikkelen. Vaak zijn het ouders met een auto om het kind te halen en te brengen en voldoende geld om een dure opleiding te betalen. Programma's als die van het Kennedy Center zijn juist gericht op kinderen wier ouders niet de tijd, het geld, de betrokkenheid of maar het idee hebben om al die moeite voor hun kind te doen. Zij werven de kinderen via scholen of buurtcentra. Ook Eliot Feld, choreograaf van Ballet Tech (» Box 14), wilde het anders aanpakken. Hij auditeert jaarlijks tijdens de gymles zo'n 30.000 derdeklassers van de openbare basisscholen in New York City. Met het gevolg dat op zijn balletopleiding, die gratis is, kinderen zitten die anders nooit op een balletopleiding terecht zouden zijn gekomen. Dat die kinderen meer begeleiding nodig hebben, neemt Feld graag op de koop toe. De kinderen krijgen hun balletkleding van de opleiding en worden met een busje van school opgehaald en teruggebracht. Ouders die aanvankelijk niet zo geïnteresseerd waren, raken gaandeweg betrokken. Ook zij leren van alles over een kunstvorm die hen onbekend was.

[Box 14]

### ***Dansers uit de gymles gescout***

**Wie?** Ballet Tech, New York

**Wat?** Een opleiding voor getalenteerde kinderen van de openbare basisscholen

**Hoe?** Eliot Feld auditeert jaarlijks 30.000 derdeklassers uit het openbaar basisonderwijs. De kinderen geven zich niet op voor audities, maar Feld komt bij hen in de gymles kijken. Ongeveer duizend kinderen worden uitgenodigd een jaar lang een ochtend per week gratis balletles te komen volgen bij Feld. Na een jaar wordt opnieuw een selectie gemaakt. Kinderen die verder mogen, gaan in het vervolg twee ochtenden per week naar de balletschool en het jaar daarop drie keer. Dan volgt het echte selectiemoment. Vijfentwintig talentvolle kinderen worden uitgenodigd om door te gaan. Zij komen full-time op de Ballet Tech School en krijgen daar tot en met High School ook hun gewone onderwijs. Voor deze kinderen ligt de wereld van de professionele dans open. Zij dansen al snel mee in het kindergezelschap Kids Dance en een aantal afgestudeerden komt jaarlijks in het Ballet Tech-ensemble terecht.

**Successen** Het is Eliot Feld gelukt kinderen die anders nooit balletdanser zouden zijn geworden dat toch te laten worden. Daarnaast hebben kinderen die afhaken vaak toch vaardigheden opgedaan die ze helpen op ander gebied succesvol te worden.

**Probleem** Het blijft moeilijk om te werken met stadskinderen uit milieus die hen soms weinig ondersteuning bieden. Daarom worden de kinderen intensief begeleid. Het is soms moeilijk te herkennen of kinderen door willen gaan of niet.

**Conclusie** De balletwereld wat meer open maken, dat is het doel van Eliot Feld. Maar Ballet Tech ziet zichzelf als een te klein initiatief om echt grote invloed op de balletwereld uit te oefenen.

Box 15

### ***Beroepsacteurs werken met buurtkinderen***

**Wie?** 52nd Street Project, New York

**Wat?** Toneelspeel en -schrijfcursussen voor kinderen uit de buurt Hell's Kitchen

**Hoe?** Het 52nd Street Project begon als een project van een buurtcentrum in 52ste straat. Nu is het een zelfstandige organisatie die met een pool van vaak beroemde acteurs, regisseurs en schrijvers met kinderen uit de buurt Hell's Kitchen werkt. De kinderen werken één op één met een schrijver of acteur aan een eigen stuk. Een retraite in de buurt van New York maakt deel uit van het proces. Dan kan er pas echt goed gewerkt worden aan waar ze mee bezig zijn. Uiteindelijk worden de stukken met professionele acteurs in de hoofdrollen opgevoerd.

**Successen** Het 52nd Street Project levert goed theater op. Het publiek komt altijd in groten getale kijken. De deelname van professionele acteurs, regisseurs en schrijvers garandeert de kwaliteit. Het project kent dan ook veel navolging. Zo veel dat er een populaire kit is ontwikkeld voor mensen die het willen dupliceren.

**Probleem** De kinderen komen niet uit milieus die hen stimuleren om mee te doen. De begeleiding van de kinderen kost dus veel tijd en energie.

**Conclusie** Het 52nd Street Project is er vooral om kinderen uit een achterstandswijk de mogelijkheid te bieden na schooltijd iets zinvols te doen. Ondanks dat het niet gericht is op het onder de aandacht brengen van het beroep van theatermaker, raken veel kinderen daarin geïnteresseerd. De contacten die ze er aan overhouden, zijn hun van groot nut bijvoorbeeld bij de toelating tot het kunstvakonderwijs.

[www.52project.org](http://www.52project.org)

### ***Geef ze een kans!***

Zonder extra inspanningen van de theaterwereld ontstaat niet vanzelf een bloeiend Surinaams, Turks of Marokkaans kunstleven, zo concluderen Nederlandse deskundigen. Je moet je best doen om talenten op te sporen en een kans te geven. Choreografe Gabri Christa, die zowel in Amerika als in Nederland werkte ([www.dansaiza.org](http://www.dansaiza.org)), vindt echter dat je etnische groepen ook geen kunstleven moet opleggen. 'Je moet niet zeggen: dit gaan wij even voor jullie regelen. Je moet wachten tot ze zelf met initiatieven komen en dan kunnen ze inderdaad vaak wel wat hulp gebruiken.' En die initiatieven zijn er genoeg, verzekeren de Amerikaanse theatermensen, maar je moet er op uit gaan om ze op te zoeken. Laurie Uprichard van Danspace Project adviseert om kunstenaars uit bepaalde etnische gemeenschappen in te schakelen, zij kunnen behulpzaam zijn bij het opsporen van talenten uit hun eigen gemeenschap.

Veel producerende theaters in de Verenigde Staten hebben eigen programma's ontwikkeld om nieuw talent een kans te geven, vaak in de vorm van series met namen als *New Voices*. Repertorio Español organiseert zo'n serie, die gratis toegankelijk is. Op basis van een openbare *reading* wordt besloten een stuk al dan niet in productie te nemen. Ook heeft Repertorio Español een toneelschrijfwedstrijd voor nieuwe Spaanstalige stukken, die veel nieuwe stukken voor het eigen repertoire oplevert. Ook de New York Theater Workshop (» Box 16) heeft een schrijversprogramma waarin aan nieuwe stukken wordt gewerkt. Dit programma is speciaal voor 'writers of color'. New



York Theater Workshop probeert het programma in te bedden in een echte community, die samen aan nieuwe ideeën werkt.

Ondanks de lange ervaring met culturele diversiteit is dit soort initiatieven in de Verenigde Staten nog steeds nodig. Toch zijn ze door de jaren heen minder toegespitst geworden. Aaron Davis Hall en ook 651Arts kozen oorspronkelijk als opdracht het ontwikkelen van een bloeiend African-American theaterleven. Kunstenaars van African-American afkomst konden toen nog op weinig steun rekenen. Dat is inmiddels, onder andere dankzij hun eigen inspanningen, een stuk beter en de taakstelling is nu dan ook verruimd. 651Arts probeert African-American acteurs, musici, regisseurs, dansers en andere podiumkunstenaars vooruit te helpen door middel van artist residencies. Kunstenaars kunnen een projectvoorstel indienen en dat onder de vleugels van 651Arts uitvoeren. Ook nodigt 651Arts zelf talenten uit om bij hen te komen werken. De kunstenaars krijgen adviezen, kunnen workshops en masterclasses volgen, werken vaak samen met partnerorganisaties van 651 en geven zelf ook weer les. 651Arts presenteert lang niet alles dat in de residencies wordt geproduceerd. Veel van de eerste residents zijn nu beroemde en veel gevraagde theatermakers.

[www.651arts.org](http://www.651arts.org)

Aaron Davis Hall probeert theater-, dans- en muziekgroepen die al in Harlem bezig zijn op een hoger plan te tillen. Zij krijgen ondersteuning om meer professioneel te gaan werken. Daarnaast heeft Aaron Davis Hall een fonds om nieuw werk te ontwikkelen en wordt 'werk in uitvoering' gepresenteerd. Ook het New Jersey Performing Arts Center geeft lokale groepen een kans. Het heeft subsidie beschikbaar om lokale groepen de mogelijkheid te geven de voor hen dure zalen te huren. Echt talentvolle groepen krijgen bovendien de mogelijkheid door het NJPAC gepresenteerd te worden. Een opstelling die het nodige van de organisatie vergde. Met name het personeel achter de schermen moest leren om met niet-professionele groepen te werken.

Zo creëren de 'open' theaters niet alleen instappunten voor nieuw publiek maar ook voor beginnende kunstenaars. Ze geven lokale groepen de mogelijkheid om in het café op te treden, op een buitenpodium of met subsidie in de grotere zalen. Het geeft beginners uit verschillende culturen, maar vooral uit de lokale bevolking, een kans zich tot professionele theatermakers, musici of dansers te ontwikkelen.

[Box 16]

### ***Toneelschrijvers in zomerretraite***

**Wie?** New York Theatre Workshop

**Wat?** Toneelschrijfbeurzen, workshops en readings

**Hoe?** Elk jaar worden vier talentvolle schrijvers met een etnische achtergrond uitgenodigd om bij NYTW te komen werken als fellows. Ze krijgen financiële en artistieke ondersteuning. De schrijvers beginnen met een zomerretraite waar ze de fellows van het vorige jaar ontmoeten en een begin maken met het werken aan een stuk. Ze werken gedurende het seizoen verder, samen met de staf van de NYTW en met de Usual Suspects, een groep theatermakers die aan de NYTW geassocieerd zijn. Er worden workshops en readings gehouden. Het schrijfproces culmineert in het Just Add Water Festival, waar de stukken geregisseerd gelezen worden.

**Successen** Het schrijversprogramma en de readings leveren regelmatig stukken op die in het reguliere NYTW-seizoen gespeeld worden.

**Probleem** De concentratie op het ontwikkelen van talent heeft ertoe geleid dat het publiek tot nu toe op de tweede plaats kwam. In de toekomst is er hopelijk tijd en geld om ook daaraan te gaan werken.

**Conclusie** Het belangrijkste doel van de NYTW is theatermakers tot grote daden te brengen. Het schrijversprogramma, de Usual Suspects, de readings en festivals blijken daarvoor prima methoden.

### 3 Conclusies

Moeten alle kunstinstituten ruim baan geven aan culturele diversiteit? Het is een vraag die in Nederland de gemoederen bezig houdt. In Amerika werd mij steeds verteld dat instellingen het beter achterwege kunnen laten wanneer ze er geen affiniteit mee hebben. Dit geldt dan vooral voor theatergroepen en zelf-producerende theaters. Hun artistieke leiders zijn autonoom en moeten dat blijven, moeten zelf kunnen bepalen wat hen interesseert. Toch blijken ook zij gevoelig voor trends. Terwijl een aantal jaren geleden nauwelijks iemand voorstellingen maakte op basis van verhalen uit een bepaalde etnische gemeenschap, gebeurt dat nu regelmatig.

Wat de programmerende theaters betreft, waren veel van mijn gesprekspartners van mening dat theaters het recht moeten hebben om te blijven werken in wat men in Amerika de Europese traditie noemt. Voorwaarde is dan wel dat er in dezelfde plaats of wijk ook een theater is dat de culturele diversiteit van die plaats of wijk weerspiegelt. Eigenlijk zouden alle bewoners zichzelf gerepresenteerd moeten weten in het podiumkunst-aanbod in hun stad. Dan is het allerm minst noodzakelijk dat ieder theater alle culturen bedient. Cultureel specifieke en meer gemengde theaters kunnen elkaar goed aanvullen. Het is een toestand die noch in de Verenigde Staten noch in Nederland al bereikt is.

Hoe die toestand dichterbij te brengen? Van het opleggen van verplichtingen aan kunstenaars en instellingen wordt in de Verenigde Staten geen heil verwacht. Maar financiële prikkels kunnen helpen. Het ondersteunen van instellingen die serieus werk maken van culturele diversiteit en van kunstenaars die affiniteit hebben met dit thema lijkt een goede tactiek. De financieringsstructuur in Amerika, waar de kunstsector steeds bij verschillende fondsen en bedrijven voor subsidie moet aankloppen, brengt mee dat met de wensen van die fondsen en bedrijven rekening wordt gehouden. En één van de meest geuite wensen is dat aan maatschappelijke verantwoordelijkheid inhoud wordt gegeven. Amerikaanse fondsen en bedrijven geven graag subsidie aan projecten die op publieksverbreding gericht zijn of op het direct werken met bewoners van een wijk of stad. Om die reden zijn sommige kunstinstituten aarzelend met dit soort projecten begonnen. De meeste van hen zijn inmiddels enthousiast over deze manier van werken. Een enkele instelling heeft zelfs zijn missie veranderd.

De ervaringen opgedaan in de Verenigde Staten leren dat instellingen alleen in hun ambities met culturele diversiteit zullen slagen als ze er brede steun voor hebben in de eigen organisatie en in hun bestuur. Daar ontbreekt het nog wel eens aan.

Een andere vraag die in Nederland nog al eens gesteld wordt is deze: verwordt kunst niet tot welzijnswerk, als kunstinstituten tegen de klippen op gaan proberen nieuwe doelgroepen te bereiken? In Amerika maakt men zich hier minder zorgen over. Amerikanen lijken vooral bereid om bevolkingsgroepen een kans te geven een bloeiend kunstleven te ontwikkelen. Geduld is daarbij een schone zaak. Verschillende programma's zijn er op gericht kunstenaars van velerlei afkomst een steuntje in de rug te geven. Vaak is het proces belangrijker dan het eindproduct. Readings, en soms ook repetities, zijn toegankelijk voor het publiek. Daarnaast zijn er nog al wat theaters met

gunstige regelingen voor amateurgroepen. Sommige theaters hebben zelfs eigen amateurkoren of -theatergroepen aan zich verbonden. Zoals een theaterdirectrice het uitdrukte: 'goede amateurs zijn vaak beter dan slechte professionals.'

Een Turkse voorstelling alleen voor Turken? Staat dat niet haaks op de integratiegedachte? Moet niet alles intercultureel zijn? In Nederland worden voorstellingen van één cultuur voor mensen van de eigen cultuur tegenwoordig wel geprogrammeerd, maar haast iedereen ziet dit als een overgangssituatie op weg naar een gemengd aanbod voor een gemengd publiek. In Amerika is men over deze ontwikkeling inmiddels iets minder optimistisch. Dat gemengde publiek kan er op den duur komen, maar het vraagt tijd, veel tijd. In de Verenigde Staten erkent men dat mensen het meest geïnteresseerd blijven in kunstuitingen die een directe relevantie voor hen hebben. Dit geldt voor bijna iedereen. Etnische groepen zijn geïnteresseerd in voorstellingen uit de eigen cultuur, buurtbewoners voelen zich betrokken bij voorstellingen over de eigen buurt. Alleen een kleine groep kunstliefhebbers, die veel ervaring heeft met theaterbezoek, lijkt in staat zich te distantiëren van zijn eigen directe omstandigheden en een breed scala aan kunsten te waarderen.

Toch hoeft dit inzicht niet tot pessimisme te leiden. In de Amerikaanse theaterwereld werkt men aan een gemengd publiek via instappunten. Publieksgroepen met weinig theaterervaring kunnen met een theater kennismaken via een laagdrempelig, dicht bij hun ervaringswereld liggend evenement. Dit kan een voorstelling uit de eigen cultuur zijn, een gratis buitenvoorstelling, een voorstelling in het theatercafé of een open dag. Vervolgens probeert het theater met deze groepen in contact te blijven. Ze worden steeds opnieuw uitgenodigd. Zo kan het nieuwe publiek ontdekken dat het theater er ook voor hen is. Ook als ze alleen voor hun 'eigen' voorstellingen komen, is toch het draagvlak van het theater verbreed.

Hierbij moet bedacht worden dat er in de Amerikaanse steden nog steeds veel cultureel specifieke theaters zijn, theaters die alleen voorstellingen van en voor één cultuur presenteren. Opvallend genoeg blijken juist deze theaters vaak zo'n loyale aanhang te hebben, dat het mogelijk is deze ook eens met iets anders te confronteren. De laatste jaren komen interculturele initiatieven bij deze theaters dan ook vaker voor. Het Exchange Project, een samenwerkingsverband tussen een zwarte en een Puerto-Ricaanse theatergroep uit New York en een blanke groep uit de Appalachen, is tot nu toe vrij uniek. Vaak monden interculturele projecten in Amerika namelijk uit in Disney-achtige manifestaties onder het weeïge motto 'alle-culturen-komen-samen' zonder dat dit echt inhoud heeft. Intussen lijken jongere generaties theatermakers al een stap verder te zijn op weg naar intercultureelheid. In hun voorstellingen speelt afkomst weliswaar een grote rol, maar die voorstellingen zijn minder dan voorheen van en voor één cultuur. In Nederland is deze ontwikkeling eigenlijk al verder gevorderd dan in de Verenigde Staten: theatergroepen met de kwaliteit van Dox, Artisjok/Nultwintig en Rotterdams Lef vind je daar nog nauwelijks.

'Voelhorens uit' en 'open gaan' zijn termen die door velen in Nederland worden gebezigd als ze beschrijven wat er in de theaterwereld zou moeten veranderen. Ook in Amerika wordt dit soort terminologie regelmatig gebruikt. Imago is daarbij heel belangrijk, zo wordt steeds benadrukt. Dat je ambitie om je open te stellen en de voelhorens uit te

steken serieus en gemeend is, kun je uitdrukken door zichtbare signalen af te geven. Een belangrijk middel om geloofwaardig over te komen is om cultureel divers personeel aan te trekken. Dat is in de praktijk niet eenvoudig – ook in de Verenigde Staten bestaat er geen wondermiddel voor. Een theater met gemengd personeel, ook op de hoogste posities, zal echter vanzelf als cultureel divers worden ervaren. Publieksgroepen, maar ook kunstenaars, met een gevarieerde etnische achtergrond zullen des te gemakkelijker het gevoel hebben dat ze daar terecht kunnen. Daarnaast heeft een diverse personeelssamenstelling een voorbeeldfunctie. Voor culturele diversiteit in de theaters is een cultureel diverse instroom van nieuw personeel een voorwaarde. Bij beroepsvoorlichting aan scholieren en studenten helpt het als er al mensen van verschillende afkomst in de theaterwereld werken.

In Nederland wordt een gunstig effect verwacht van de ontwikkeling van het theatergebouw naar een sociaal-cultureel centrum nieuwe stijl. Ook in Amerika is deze ontwikkeling gaande. Theaters nemen steeds meer taken op zich dan alleen het programmeren of produceren van voorstellingen. Te denken valt aan intensieve samenwerkingsprojecten met community-organisaties, educatieve programma's voor scholen of danslessen voor kinderen uit de buurt. Daarnaast geeft een groeiend aantal theaters leden van de gemeenschappen bij hen in de buurt een stem in de programmering. Veel theaters zien de nieuwe activiteiten als net zo belangrijk als het programmeren of produceren van voorstellingen, vooral omdat op die manier een veel groter gedeelte van de samenleving wordt betrokken.

Om de samenwerking met verschillende gemeenschappen – of dat nu etnische gemeenschappen, buurten of andere groepen zijn – succesvol te laten verlopen, is het uitermate belangrijk de cultuur van de mensen met wie je gaat werken te begrijpen en te respecteren, zo leert de Amerikaanse ervaring. Community-organisaties willen niet 'gebruikt' worden of dingen opgelegd die vreemd aan hun eigen taak zijn. Een gelijkwaardige relatie, waarin theater en community even veel controle over het project hebben, ligt aan de basis van elk succes. Heel veel overleg en heel veel geduld zijn hiervoor noodzakelijke ingrediënten. Veel theaters zijn nog onvoldoende toegerust om zo veel tijd en energie in dit soort samenwerkingsprojecten te steken. Naast ideële zijn er dus ook praktische voorwaarden voor het welslagen van de samenwerking.

### *Tot besluit*

Eerder in dit boekje citeerde ik de volgende uitspraak van Jim Nicola, artistiek directeur van de New York Theatre Workshop: 'Culturele diversiteit is hier al veel langer een belangrijk onderwerp, maar we hebben geen echte wijsheid. Heel veel mensen doen heel veel verschillende dingen en dat moeten ze vooral blijven doen. Maar er is niet één antwoord.'

Ik denk dat hij gelijk heeft. Ook in Nederland is er niet één antwoord, maar is het juist de mix van al die verschillende pogingen die misschien in de buurt van een antwoord komt. Ook hier is er ruimte voor theater-, dans- en muziekgroepen die de signatuur van één cultuur dragen naast groepen van gemengde afkomst. Voor moderne en traditionele voorstellingen. Er zijn traditionele schouwburgen die proberen diversiteit in hun programmering en in hun staf te brengen. Er zijn theaters die zich richten op

direct contact met community-organisaties. Theaters die alleen experimentele, avant-garde kunst presenteren en daarvoor een zo breed mogelijk publiek proberen te trekken. Er zijn ook theaters die dit alles combineren.

En het Amerikaanse voorbeeld leert dat niemand het makkelijk heeft. Al deze acties kosten veel tijd en veel energie. Er worden fouten gemaakt, doelgroepen tegen de haren in gestreken, subsidiestromen drogen op, personeelsleden lopen weg. Maar toch blijft men het proberen. Informatie-uitwisseling, zoals ook dit boekje beoogt, blijkt daarbij van groot belang. De Lila Wallace-Reader's Digest Foundation organiseert sinds kort regionale bijeenkomsten om over strategieën te discussiëren. Het Non-Traditional Casting Project heeft veel succes met informele, rondetafel-discussies over culturele diversiteit.

Ik heb mijn oor nu te luisteren gelegd bij Amerikaanse organisaties. Volgens velen had dat net zo goed, en misschien zelf beter, bij Engelse kunstinstellingen kunnen gebeuren. Ook die zijn intensief bezig zijn met culturele diversiteit. En dat er ook binnen de Nederlandse podiumkunsten veel over culturele diversiteit te vertellen valt, blijkt uit het eerste deel van dit boekje. Ik hoop dat veel theaters in dit boekje ideeën en inspiratie hebben kunnen vinden voor initiatieven die leiden tot meer culturele diversiteit in de theaterwereld. De lijst met instellingen achterin dit boekje is nadrukkelijk bedoeld om het mogelijk te maken opnieuw contact te zoeken met de instellingen uit dit onderzoek. Ik hoop dan ook dat de lezers van dit boekje en de betrokken instellingen door zullen gaan met het uitwisselen van informatie en ideeën rond dit thema, in Nederland, Amerika of daarbuiten.

### Meer lezen over culturele diversiteit

*2000 Arts and Cultural Services Guide*, New York City Board of Education, 2000

'The Arts Partners Program 1989-1999', in: *Inside Arts*, Association of Performing Arts Presenters, July/August 1999

E. Bowles, *Cultural Centers of Color*, National Endowment for the Arts, 1993

H.W. Campbell, P.Q. Reinsch & P.G.P. Driessen, *Etniciteit en cultuurparticipatie. Een onderzoek naar de deelname van leden van etnische groepen aan cultuuruitingen in Nederland*, Stichting Studia Interetnica, 1994

*Culture as Community. Grassroots collaborations in action*, Center for Cultural Exchange, 2000

P. DiMaggio & F. Ostrower, *Race, Ethnicity and Participation in the Arts*, National Endowment for the Arts, 1992

R. Gowrichan, *Thuis zijn in de kunst*, Forum, Utrecht, 2000

M. van het Hof & B. Brouwer (red.), *Programmeren voor een multicultureel kinderpúbliiek. Een zoektocht*, Stichting Vier Grote Steden Kunsteducatie en het Koorenhuis, 2000

Q. van den Hoogen & H.O. van den Berg, 'Etnische minderheden en Nederlands kunstbeleid', in: *Boekmancahier*, nr. 34, 1997

M. van Hoorn, J. Oostwoud Wijdenes & W. Oud, *Rapportage onderzoek onder allochtone publieksgroepen in Rotterdam en Amsterdam*, Stichting Vier Grote Steden Kunsteducatie, 1999

R. Lavrijsen, *Black Theatre on the Move*, Nederlands Theater Instituut, 1990

R. Lavrijsen, *Culturele diversiteit in de Kunst*, Elsevier, 1999

E. Peterson, *The Changing Faces of Tradition*, National Endowment for the Arts, 1996

M. Plug (red.), *Theaterlijst 2000/2001*, Landelijk Bureau ter bestrijding van Rassendiscriminatie, 2000

C.A. Price, *Many Voices Many Opportunities. Cultural Pluralism and American Arts Policy*, American Council for the Arts, 1993

C. Ruitenbergh, *In de etalage. Handreiking voor integraal marketingbeleid in de kunsteducatie gericht op allochtone doelgroepen*, Stichting Vier Grote Steden Kunsteducatie, 1998

L. Saraber, *De smaak van meer. Succesfactoren in multiculturele kunsteducatie*, LOKV, 1998

A. Schoenmakers, *Meedoen aan kunsteducatie. Een onderzoek naar de participatie van allochtonen en autochtonen aan cursussen en lessen kunsteducatie in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Utrecht*, Stichting Vier Grote Steden Kunsteducatie, 1998

I. Schwartz, 'Vraag en aanbod', in: *Metropolis*, augustus/september 2000

J. Varriale, *Kids Dance. The Students of Ballet Tech*, Dutton Children's Books, 1999

A. de Vries, *Rapportage van een klein onderzoek naar het inzetten van communityworkers voor het werven van allochtonen of jongeren binnen de sector podiumkunsten en de mogelijkheden van het inzetten van een communityworker in Amsterdam Zuidoost*, Stichting Avez/Fonds voor de Podiumkunsten, 1999

F. van Wel, *Jongeren over kunst en cultuur. Cultuurdeelname van allochtone en autochtone jongeren*, SWP, 1994