

Katernen Kunsteducatie

De smaak van meer

Katernen KUNSTEDUCATIE

DE SMAAK VAN MEER
SUCCEFACTOREN IN
MULTICULTURELE
KUNSTEDUCATIE

Laurien Saraber

LOKV Nederlands Instituut voor Kunsteducatie, Utrecht 1998

De smaak van meer : succesfactoren in multiculturele kunsteducatie / Laurien Saraber.
Utrecht, LOKV Nederlands Instituut voor Kunsteducatie.
(Katernen Kunsteducatie, ISSN 0927-1686; 16)
Met lit.opg.
Trefw.: kunsteducatie; multiculturaliteit

ISBN 90-6997-090-2

© LOKV Nederlands Instituut voor Kunsteducatie, Utrecht 1998
Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk,
fotokopie, microfilm of anderszins, of worden opgeslagen in een elektronisch bestand, zonder voor-
afgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

INHOUD

Vooraf	5
1 Onderzoekskaders	7
Onderzoeksvraag	7
Begrippen	7
Opzet en uitvoering	14
Noten	17
2 Case Artisjok/Nultwintig	19
Inleiding	19
Culturele diversiteit en beleid	21
Realisatie van projecten	22
Samenwerking	36
Samenvatting succesfactoren	42
Noten	45
3 Case Wereld Kinderfestival	49
Inleiding	49
Culturele diversiteit en beleid	50
Realisatie van projecten	51
Samenwerking	61
Samenvatting succesfactoren	66
Noten	70
4 Case Rotterdam	73
Inleiding	73
Culturele diversiteit en beleid	75

Realisatie van projecten	80
Samenwerking	99
Samenvatting succesfactoren	106
Noten	111
5 Conclusies	113
Aanbevelingen voor vervolgonderzoek	116
Aangehaalde bronnen	118
Aanbevolen literatuur	121

VOORAF

Vanaf het begin van de jaren tachtig speelt multiculturaliteit een rol in het Nederlandse kunstbeleid, en dus in de kunsteducatie. Vijftien jaar aandacht voor kunst van niet-Nederlandse oorsprong heeft geleid tot een groot aantal publicaties, meestal theoretisch en beschouwend van aard.

Voor de meeste instellingen is het echter niet de vraag of er iets gedaan moet worden met de steeds duidelijker zichtbare culturele diversiteit van ons land. Het is de vraag hoe dit in de praktijk kan worden gerealiseerd. Wat en waar zijn geschikte docenten, hoe wordt het aanbod vormgegeven, wie is het nieuwe publiek en hoe bereik je ze?

In dit verkennend onderzoek naar succesfactoren heeft Laurien Saraber een kijkje genomen in de keuken van drie bekende fenomenen op het gebied van culturele diversiteit: de Amsterdamse jongerentheaterorganisatie Artisjok/Nultwintig, het Wereld Kinderfestival en de stad Rotterdam met het Werelddansfestival, het aanbod werelddans en wereldmuziek van de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam en het Dunya Festival. De organisaties hebben duidelijke raakvlakken; er is telkens sprake van een cultureel divers aanbod voor een cultureel divers publiek.

Naast grote verschillen, onder andere in de aard van het werk, blijken er opvallende overeenkomsten te bestaan tussen de benaderingswijzen. De beschreven organisaties leggen geen nadruk op multiculturaliteit, maar beschouwen die als vanzelfsprekend. Daarbij gaan ze uit van een dynamische benadering van de diverse culturen die Nederland rijk is en de wisselwerking daartussen. Artistiek-inhoudelijke overwegingen bepalen in belangrijke mate de activiteiten, en daaraan worden stevige kwaliteitseisen gesteld. En er wordt structureel maar flexibel samengewerkt met de 'gevestigde orde'.

Op die manier ontstaat een beeld dat hemelsbreed verschilt van de krampachtige beginjaren van het multicultureel beleid, toen incidentele activiteiten van vaak twijfelachtig allooi de allochtonen moesten verleiden tot participatie. De gedetailleerde beschrijvingen van de denk- en werkwijze van succesvolle projecten eind jaren negentig laten heel andere benaderingen zien. Multiculturele kunsteducatie in Nederland wordt volwassen.

Maar ook weer niet. De criteria voor succes blijken verre van hard. Van voorafgestelde doelen op meetbare parameters is nog vrijwel geen sprake. En hoewel de resultaten van de beschreven voorbeelden indrukwekkend zijn, is er nog een lange weg te gaan; niet alleen publiek en aanbod, maar ook personeel, leidinggevend en bestuur moeten op termijn instellingsbreed een betere weerspiegeling laten zien van verschillende culturele invalshoeken.

Zo resulteert het onderzoek niet in de gouden formule die succes garandeert. Dat zou ook in strijd zijn met de dynamiek van het multiculturele kunstleven in Nederland, en de grote verscheidenheid aan omstandigheden, die altijd werken op maat vereist. Maar *De smaak van meer. Succesfactoren in multiculturele kunsteducatie* geeft wel belangrijke indicaties hoe de kans op welslagen van multiculturele projecten vergroot kan worden. Ook schetst het een beeld van veel voorkomende valkuilen en problemen, en van de manieren om die te omzeilen. Bovendien geeft hoofdstuk 1 een verheldering van termen als intercultureel en multicultureel, begrippen die nogal eens voor verwarring zorgen.

Voor sommigen zal het onderzoek echte *eye-openers* bevatten, voor anderen is het in ieder geval een handige *checklist* van steeds terugkerende aandachtspunten bij de verdere ontwikkeling van culturele diversiteit in het aanbod kunsteducatie, waarbij vooral de beschrijvingen op het niveau van de alledaagse praktijk de lezer zullen aanspreken.

Jan Ensink, hoofdredacteur Katernen Kunsteducatie
Huib Schippers, programmaleider WereldCultuur

I ONDERZOEKSKADERS

Onderzoeksvraag

Doel van dit onderzoek is het identificeren van succesfactoren in multiculturele kunst-educatie. Om twee - met elkaar samenhangende - redenen wordt het terrein kunst-educatie daarbij afgebakend tot dat van de podiumkunsten. In de eerste plaats vloeit deze beperking voort uit de context waarbinnen het onderzoek wordt uitgevoerd: het programma WereldCultuur van het LOKV, dat zich in de eerste jaren van zijn bestaan overwegend gericht heeft op de disciplines muziek en dans, en sinds begin 1998 theater. Het onderzoek is bedoeld als aanvulling op de ervaringen die tot nu toe zijn opgedaan en sluit daarom aan bij de prioriteiten in het programma. In de tweede plaats zijn er in Nederland op het gebied van podiumkunsten naar verhouding al veel multiculturele educatieve activiteiten gerealiseerd, zodat daar een redelijke basis voor modelontwikkeling aanwezig is.

Centraal staat de vraag: wat zijn succesfactoren in multiculturele podiumkunsteducatie? Onderwerp van onderzoek zijn daarbij succesvolle bestaande of in het recente verleden gerealiseerde activiteiten, en dan met name de *wijze waarop* die activiteiten zijn gerealiseerd. Op verzoek van de opdrachtgever wordt ook expliciet aandacht besteed aan samenwerkingsverbanden waarbinnen projecten totstandkomen.

Stimulering van samenwerking is een van de kerntaken die het LOKV zichzelf in zijn beleidsplan 1997-2000 gesteld heeft, en die taak neemt ook in het programma WereldCultuur een prominente plaats in. Bovendien bestaat op grond van ervaringen en contacten met het veld het vermoeden dat samenwerking een rol speelt in het welslagen van multiculturele activiteiten.

Ten slotte is ook het beleid van instellingen met betrekking tot culturele diversiteit een belangrijk onderwerp van het onderzoek: enerzijds zijn daaruit de motivaties en achtergronden van gerealiseerde multiculturele projecten af te leiden, en anderzijds is het mogelijk dat in het beleid op zich een succesfactor schuilt.

De hoofdvraag van het onderzoek valt dus uiteen in drie deelvragen.

1. Op welke wijze worden succesvolle activiteiten op het gebied van multiculturele podiumkunsteducatie gerealiseerd?
2. In hoeverre ligt een specifiek multicultureel beleid ten grondslag aan die activiteiten?
3. In hoeverre en op welke wijze werken organisaties samen bij het realiseren van die activiteiten?

Begrippen

Een aantal begrippen neemt in de vraagstelling van dit onderzoek een centrale plaats in en behoeft daarom enige toelichting. Over de betekenis van de begrippen *kunsteducatie* en *podiumkunsten* bestaat bij beleidsmakers en -uitvoerders een redelijke consensus; daarover wordt hier dan ook niet te lang uitgewijd. Heel anders is het gesteld met het begrip *multicultureel*. Dat geeft tot op de dag van vandaag zo veel aanleiding tot discussie, dat een uitvoeriger omschrijving en motivatie van de definitie die in dit onderzoek gebruikt wordt, gerechtvaardigd is. Ook aan de termen *succes*, *cultureel divers aanbod* en *cultureel divers publiek* wordt in dit hoofdstuk relatief veel aandacht besteed, omdat ze nauw verband houden met de gekozen definitie van multicultureel en sleutelwoorden zijn in het onderzoek.

MULTICULTUREEL

In de discussies die in Nederland gevoerd worden over multiculturele kunst en kunsteducatie wordt het begrip *multicultureel* in opmerkelijk veel verschillende betekenissen gebruikt. Bovendien zijn er in de loop der tijd een aantal alternatieven en synoniemen voor het begrip in omloop geraakt, waarvan met name *intercultureel* en *cultureel divers* op dit moment populair zijn. In sommige publicaties is er sprake van een expliciete stellingname en betekent de keuze voor het ene begrip een afwijzing van het andere; soms ook worden de begrippen moeiteloos, haast terloops door elkaar gebruikt. Het einde van de onenigheid en verwarring lijkt hoe dan ook nog niet in zicht. Nog steeds opent vrijwel iedere conferentie over multiculturele kunst met een verhandeling over pluralisme, etniciteit, integratie, culturele identiteit en de deels daarmee samenhangende keuze voor multi- dan wel intercultureel. En ook de overheid voert al jarenlang een zoektocht naar de juiste terminologie en een zinvolle vertaling daarvan in haar cultuurbeleid.

Het zou gezien de doelstellingen en aard van dit onderzoek te ver voeren om een uitvoerig overzicht te geven van alle in zwang zijnde begrippen en visies daarop. Dat vereist een studie op zich, waartoe bovendien al aanzetten gemaakt zijn.¹ Daarom worden hier alleen die interpretaties van begrippen weergegeven die de verantwoording vormen voor de onderzoeksopzet.

Het Van Dale *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* omschrijft multicultureel als 'uit (elementen van) verschillende culturen samengesteld', en intercultureel als 'de relatie van verschillende culturen betreffend, tussen de culturen'. In de *Cultuurnota 1997-2000* kiest toenmalig staatssecretaris Nuis nadrukkelijk voor het begrip intercultureel: 'Dat betekent dat er behalve ruimte voor eigen cultuuruitingen voor verschillende groepen meer raakvlakken en samenspel moeten ontstaan tussen culturen. Dan kan uit een *multiculturele* een *interculturele* samenleving groeien, waarin de verscheidenheid de eenheid versterkt en culturele ontmoeting en confrontatie tot het delen van ervaring en tot nieuwe inspiratie leiden.'² Multicultureel staat in deze opvatting voor het naast elkaar bestaan van min of meer geïsoleerde culturen en bijbehorende cultuuruitingen; intercultureel betekent dan dat die verschillende culturen met elkaar in contact staan en elkaar beïnvloeden.

In veel publicaties wordt het voorbeeld van het ministerie gevolgd en wordt gekozen voor intercultureel in plaats van multicultureel. Een belangrijke motivatie is dan vaak dat intercultureel ruimte laat voor een bepaalde dynamiek tussen en binnen culturen; een dynamiek die volgens de betreffende auteurs hetzij een realiteit hetzij gewenst is. Tegelijkertijd is dit veronderstelde betekenisverschil voor sommige instellingen en publicisten juist reden om te kiezen voor het begrip multicultureel. De Rotterdamse Kunststichting bijvoorbeeld geeft in haar recente *Nota Multicultureel Kunstbeleid* de voorkeur aan multicultureel, omdat dat een neutraal, puur descriptief begrip is, terwijl intercultureel een normatieve ondertoon heeft: het sluit op zichzelf staande, 'eigen' cultuuruitingen van allochtonen uit.

In recente discussies over multiculturaliteit binnen de kunsteducatie wordt soms ook aangehaakt bij een begrippenkader dat onder andere wordt gehanteerd aan de PABO in Amsterdam. In de LOKV-publicatie *One monkey, no show. Culturele diversiteit in de Nederlandse muziekeducatie* verwijst Huib Schippers naar Marita Melchers' *Transculturele Pedagogiek Basisonderwijs*, waarin vier mogelijke benaderingen van een multiculturele samenleving worden onderscheiden:³

1. *Monocultureel* Minderheden passen zich aan aan de dominante (bijvoorbeeld westerse) cultuur. Het overheidsbeleid ten aanzien van migranten in Frankrijk is hiervan een voorbeeld.

2. *Multicultureel* Er bestaan verschillende culturen binnen een land, maar gescheiden van elkaar. De scheiding tussen zwarte en witte gemeenschappen in de Verenigde Staten illustreert dit.

3. *Intercultureel* Er is een vrijblijvend contact tussen verschillende culturen door bijvoor-

beeld school of werk. Deze situatie vinden we in toenemende mate in Nederland.

4. *Transcultureel* Verregaande integratie; vertegenwoordigers van verschillende culturen accepteren elkaars waarden en nemen die zelfs over.

Schippers vertaalt deze denkrichtingen naar het muziekonderwijs, waarna ze op soortgelijke wijze gebruikt zouden kunnen worden voor alle vormen van podiumkunsteducatie (dus ook voor dans en theater):

1. *Monocultureel* Iedereen leert muziek vanuit het repertoire, de theorie en de methodiek van de dominante cultuur. Op de meeste plaatsen ter wereld is dit nog steeds de praktijk in vrijwel al het muziekonderwijs.

2. *Multicultureel* Vertegenwoordigers van verschillende (sub)culturen leren de muziek die bij hun specifieke achtergrond hoort. Deze benadering werd vooral in de jaren tachtig gevolgd: 'Turken moeten saz leren.'

3. *Intercultureel* Leerlingen worden op vrijblijvende wijze in contact gebracht met verschillende muziekculturen (dat kan afzonderlijk, maar ook door fusie). Deze benadering is in opkomst, maar nog onderontwikkeld.

4. *Transcultureel* Kennismaking met muziek door middel van voorbeelden, uitgangspunten en methodische benaderingen die worden ontleend aan een grote verscheidenheid aan culturen.

In voorliggend onderzoek naar succesfactoren bij multiculturele podiumkunsteducatie wordt gekozen voor multicultureel als neutrale, overkoepelende term voor multi-, inter- én transcultureel. Een monoculturele benadering wordt in deze opvatting buiten beschouwing gelaten, omdat zij in essentie tegengesteld is aan de andere benaderingen, die alle in meer of mindere mate uitingen en invloeden van niet-dominante culturen accepteren.

Multicultureel wordt in dit onderzoek gebruikt in de woordenboekbetekenis 'uit verschillende culturen samengesteld', waarbij er ruimte is voor zowel het naast elkaar bestaan van cultuuruitingen als voor vermenging en beïnvloeding. Mengvormen worden opgevat als nieuwe culturen op zich.⁴ Het woord wordt in dit rapport bovendien beschouwd als synoniem voor cultureel divers. Een belangrijke reden om te kiezen voor een overkoepelend begrip dat verschillende opvattingen insluit, is dat daarmee het onderzoek zo open en verkennend mogelijk blijft en tegelijkertijd aansluit bij de realiteit van de kunsteducatie. Zo wijst Schippers erop dat interculturaliteit in het muziekonderwijs nog betrekkelijk zeldzaam, en transculturaliteit nog louter utopisch is.⁵

Aan het gebruik van het begrip multicultureel binnen de context van dit onderzoek kleven ook bezwaren, die overigens evenzeer zouden gelden voor het gebruik van intercultureel. Als predikaat vóór kunst en kunsteducatie kunnen beide woorden verwarring opleveren, omdat ze in de praktijk voor een enorme diversiteit aan aspecten en fenomenen gebruikt worden. Alleen al een vluchtig doorbladeren van Nuis' *Cultuurnota* illustreert dat. Nuis begint zijn hoofdstuk 'Intercultureel' met een paragraaf 'intercultureel onderwijs', waarin hij aandacht vraagt voor aanpassing van *curricula* van zowel het voortgezet onderwijs als kunstvakopleidingen, maar ook voor het vergroten van de *deelname van migranten* aan het kunstvakonderwijs. Daarnaast wijst hij op de mogelijke rol van het onderwijs om '*nieuwkomers in contact te brengen met musea*', en op educatieve programma's van musea om *migrant kennis te laten maken met de Nederlandse taal en cultuur* of juist *hun eigen cultuur meer te leren waarderen*. Onder het kopje 'culturele instellingen' roemt hij enerzijds *cultuuruitingen* waarin elementen uit verschillende culturen met elkaar vermengd zijn en anderzijds de *podia* waar deze cultuuruitingen getoond worden; daarnaast noemt hij het belang van een 'breed samengesteld *publiek*' en van de vertegenwoordiging van minderheden in de *besturen* van culturele instituties.⁶

Interculturaliteit heeft met andere woorden betrekking op (inhoud en vorm van) cul-

tuuruitingen op zich, op publiekssamenstelling, op kunstenaars én op bestuurlijke aspecten.

Een vergelijkbare meerduidigheid is terug te vinden in de cultuurparagraaf van de nota *Investeren in integreren*, die het WVC-minderhedenbeleid in de vorige Kunstenplanperiode behandelt. Opmerkelijk is daarbij, dat het multicultureel kunstbeleid van minister d'Ancona zich concentreerde op participatie-doelstellingen en vooral vanuit participatie-overwegingen gemotiveerd werd, terwijl in de huidige beleidsperiode het zwaartepunt is verlegd naar artistiek-inhoudelijke aspecten: 'In het kunst- en cultuurbeleid geldt ten aanzien van allochtonen hetzelfde als voor andere terreinen van het maatschappelijk leven: ook hier staat deelname centraal. Daarbij zijn verschillende verschijningsvormen van deelname aan de orde, die weliswaar verband met elkaar houden, doch onderscheiden aandachtsgebieden vormen. Het betreft:

- de aanwezigheid van allochtone kunst-en cultuuruitingen als onderdeel van het totale cultuuraanbod;
- de participatie van allochtonen als kunstenaars en cultuurproducenten;
- de participatie van allochtonen als publiek;
- de participatie van allochtonen als bestuursleden.⁷

De participatie van allochtonen als personeelsleden van kunstinstellingen kan hier nog aan worden toegevoegd.⁸ Wanneer multicultureel wordt gebruikt in relatie tot kunst-educatie, ligt het voor de hand ook het aspect methodiek in het rijtje op te nemen⁹: niet-westerse kunstvormen kunnen op de 'reguliere' westerse manier worden onderwezen, maar ook op de manier die in het land waar de kunstvorm vandaan komt gebruikelijk is, of volgens een 'gemengde', aangepaste methodiek.¹⁰

Ook buiten ministeriële muren bestaat er veel spraakverwarring over het begrip multicultureel. Die is vooral groot in het theaterveld. Is multicultureel theater een neutraler woord voor allochtonentheater? Is het theater met een politiek *statement*? Is het theater waarin acteurs uit verschillende culturen meespelen? Of is het theater waarin elementen uit verschillende culturen worden gecombineerd tot een nieuwe vorm en inhoud?¹¹ Dat brengt sommige auteurs, kunstenaars en beleidsmakers tot de stellingname, dat er geen multiculturele kunst of multicultureel theater bestaat.¹² Het is in dit verband opmerkelijk dat er zelden gesproken wordt over multiculturele dans of multiculturele muziek. Bij deze disciplines is een andere betiteling inmiddels ingeburgerd: *wereldmuziek* en *werelddans*. Dit is ook de terminologie waarvan het LOKV zich bedient, en die het programma WereldCultuur aan zijn naam heeft geholpen. Onder wereldmuziek wordt verstaan: 'het fenomeen dat instrumenten, genres en stijlen van muziek een voedingsbodem vinden in een andere cultuur dan de cultuur waarin zij ontstaan zijn'. Deze definitie is probleemloos om te buigen naar dans, maar gaat voor de praktijk van multicultureel theater in Nederland niet op. Daar blijkt niet in de eerste plaats sprake te zijn van *recontextualisation*, maar vooral van nieuwe thema's en vormen en combinaties van thema's en vormen die uit verschillende culturen afkomstig zijn.

Het LOKV gebruikt in de beschrijving van het programma WereldCultuur de term cultureel divers in plaats van multicultureel en legt bovendien de nadruk op het aanbodaspect: 'Dit programma wil een meer cultureel divers aanbod van activiteiten in de kunsteducatie bereiken. Het aantal activiteiten waarin culturele diversiteit tot zijn recht komt in de georganiseerde kunsteducatie moet op zijn minst verdubbelen.'¹³ De programmaam - WereldCultuur - onderstreept deze primaire aandacht voor diversiteit in *cultuuruitingen*. In tweede instantie is er ook aandacht voor een meer diverse publiekssamenstelling: 'Er komen betere randvoorwaarden voor de deelname van mensen met een allochtone achtergrond.'¹⁴ En: 'WereldCultuur helpt een meer cultureel divers aanbod van activiteiten in de kunsteducatie te bewerkstelligen, als natuurlijk onderdeel van de culturele

loopbaan. Bovendien wordt zichtbaarheid van wat voorheen ‘allochtone kunst’ heette verbeterd. Er komt betere aansluiting bij de behoeften van allochtone doelgroepen, en die van Nederlanders met interesse in andere culturen.’¹⁵

Bevordering van participatie van allochtone kunstenaars en allochtone bestuurs- en personeelsleden worden niet expliciet als doelstellingen genoemd. Deze twee aspecten spelen in het onderzoek daarom slechts een beperkte rol: niet op zichzelf staand, maar uitsluitend als factoren die de culturele diversiteit van aanbod en publiek mogelijkwijs beïnvloeden. Dat wil niet zeggen dat bevordering van de participatie van allochtone kunstenaars, bestuurs- en personeelsleden niet relevant wordt geacht. Met het oog op de toepasbaarheid van het onderzoek voor de opdrachtgever en praktische beperkingen ten aanzien van de omvang van het onderzoek, is er daarom voor gekozen aan te sluiten bij de primaire doelstellingen van het programma. Multiculturaliteit wordt opgevat als de combinatie van een cultureel divers aanbod en een cultureel divers publiek, en de participatie van allochtone kunstenaars en personeelsleden als een mogelijke succesfactor, een gevolg, een volgende stap en/of natuurlijk onderdeel van een cultureel divers aanbod en publiek.

SUCCES

Eenduidige, kwantitatieve maatstaven voor het succes van multiculturele kunsteducatie zijn nauwelijks te formuleren. De activiteiten die in Nederland gerealiseerd worden zijn in de eerste plaats zeer uiteenlopend van opzet en karakter, en in de tweede plaats sterk situatiegebonden. Een gebruikelijke manier om de resultaten van projecten te evalueren is om ze te vergelijken met de gestelde doelen. De mate van succes wordt dan bepaald door de mate waarin de doelen bereikt zijn. Op zichzelf is het hierbij al moeilijk om een harde grens tussen succes en falen aan te geven. In de praktijk van multiculturele kunsteducatie blijkt bovendien dat de doelstellingen per project meestal niet, slechts summier, of in niet-kwantificeerbare termen omschreven worden.

Succesbeleving is onder de organisatoren voornamelijk gebaseerd op min of meer subjectieve criteria als voldoende deelname, plezier onder deelnemers, goede pers. Daarmee wordt de verhouding tussen doel en resultaat moeilijk meetbaar en dus ongeschikt als absoluut ijkpunt. Bovendien zegt het behalen van de doelen op projectniveau alléén nog niet alles over het succes ervan in relatie tot soortgelijke activiteiten elders. En ook op projectniveau zijn doelstellingen relatief. Wat in de ene stad of instelling moeiteloos te realiseren is, is in de andere een krachttoer, omdat de omstandigheden volkomen anders zijn.

Daarom wordt de opvatting van succes in dit onderzoek voornamelijk bepaald door de gekozen interpretatie van het begrip multicultureel: de combinatie van een cultureel divers aanbod en een cultureel divers publiek. Dat wordt aangevuld met een derde criterium: continuïteit. In literatuur en beleidsstukken over multiculturele kunst(educatie) wordt doorgaans weinig aandacht besteed aan dit aspect. In principe kan een multicultureel project immers ook een op zichzelf staand succes zijn zonder vervolg. Toch bestaat inmiddels vrij algemeen de overtuiging dat het organiseren van een enkel festival niet voldoende is. Walther Tjon Pian Gi bijvoorbeeld zet in *Passen op het podium. Opstellen over theater in de multiculturele samenleving* uiteen dat een gedegen analyse van kunstinstellingen nuttig kan zijn om te bewerkstelligen ‘dat ad hoc probeersels tot het verleden gaan behoren. Die mislukken niet alleen vanwege het gebrek aan inzicht in wat de organisatie precies wil met het experiment, maar ook omdat de poging niet wordt uitgezet in een lange termijn planning waarin eventueel falen wordt geëvalueerd en de visie en uitvoering kunnen worden bijgesteld.’¹⁶ De afgelopen tien jaar is er in het veld een duidelijke ontwikkeling waar te nemen van grote incidentele projecten naar het inpassen van multiculturele activiteiten in nieuwe of bestaande structuren.

Die ontwikkeling is deels toe te schrijven aan veranderingen in het overheidsbeleid. Tot in het begin van de jaren negentig is het multiculturele kunstbeleid in sterke mate

bepaald door het minderhedenbeleid. Dat betekent dat het zwaartepunt bij subsidietoekenningen lange tijd is blijven steken bij 'iets doen voor allochtonen'. Op die manier is veel geld uitgegeven aan incidentele projecten zonder toekomstperspectief. Van de projecten die eveneens specifiek op allochtonen waren gericht, maar wel een meer structurele bedoeling hadden, heeft het merendeel niet overleefd.¹⁷ Met de introductie van de vierjarige Kunstenplansystematiek is de ontwikkeling van multiculturele kunst(educatie) op langere termijn voor het eerst daadwerkelijk van betekenis geworden. Inmiddels - één Cultuurnota verder - wordt van culturele instellingen ook expliciet verwacht dat ze multiculturele activiteiten inbedden in hun structuur. Enerzijds worden in principe geen structurele subsidies meer verstrekt aan 'instellingen die zich louter richten op de traditionele cultuur van een land of volk'. Anderzijds dienen 'cultuuruitingen die tot stand komen door middel van vermenging van verschillende culturen, zoveel mogelijk via de bestaande kanalen en instellingen te worden ondersteund' en moeten 'instellingen voor kunsteducatie, muziekscholen, centra voor kunstzinnige vorming en instellingen die muziekonderricht combineren met activiteiten op andere terreinen van de kunstzinnige vorming, zich gaan opstellen als interculturele voorzieningen voor een breed samengesteld publiek.'¹⁸ Om geld te krijgen is het niet meer voldoende om een project voor een allochtone doelgroep op te zetten, maar is het ook noodzakelijk dat dat project in beleid, activiteiten en structuur van de instelling past. In het licht van deze ontwikkelingen is het zinvol om continuïteit te benoemen als derde maatstaf voor het succes van multiculturele kunsteducatie naast een cultureel divers aanbod en een cultureel divers publiek. Temeer daar continuïteit ook een direct teken is van organisatorisch succes, in die zin dat financiën, bestuur en netwerk kennelijk voldoende sterk zijn om de activiteit te laten overleven. Als omschrijving voor het succes van activiteiten op het gebied van multiculturele podiumkunsteducatie geldt in dit onderzoek dus: het bestaan van continuïteit in een cultureel divers aanbod voor een cultureel divers publiek.

CULTUREEL DIVERS AANBOD

In het voorgaande is al gebleken dat de definitie van wereldmuziek en werelddans niet zonder meer is door te trekken naar podiumkunsten in het algemeen. Bovendien is het nodig om het begrip meer toe te spitsen op de Nederlandse (westerse) situatie, die in dit onderzoek centraal staat. De definitie van wereldmuziek en -dans is voor dit onderzoek te ruim, omdat ze ook ontwikkelingen aan de andere kant van de wereld insluit: Michael Jackson in India en hiphop in Indonesië vallen er net zo goed onder als bharata natyamdans en gamelan-muziek in Nederland. Met de eerder besproken opvatting van multicultureel als vertrekpunt kan vanuit het Nederlandse, dat wil zeggen dominante westerse cultuurperspectief, onder een *cultureel divers aanbod* worden verstaan:¹⁹

1. Een of meer kunstvormen van buiten de dominante cultuur. Onder kunstvormen van de dominante cultuur worden de meeste westerse kunstvormen verstaan, maar opgemerkt moet worden dat dat een dynamisch begrip is: jazz en reggae zijn niet in de Euro-Amerikaanse *mainstream* ontstaan, maar zijn inmiddels wel een organisch onderdeel van de westerse cultuur. Het begrip *dominante westerse cultuur* heeft over vijftig jaar naar alle waarschijnlijkheid een andere inhoud en betekenis dan nu.
2. Een mengvorm van een of meer van de onder 1 beschreven kunstvormen onderling of van een of meer van de onder 1 beschreven kunstvormen met een of meer westerse kunstvormen.
3. Een nieuwe kunstvorm, ontstaan door de dynamiek van een of meer van de niet-dominante culturen onderling, al dan niet in combinatie met een of meer westerse kunstvormen.

CULTUREEL DIVERS PUBLIEK

Aangezien kunsteducatie in dit onderzoek actief, receptief en reflectief kan zijn, omvat de term *publiek* hier zowel deelnemers als toeschouwers. Van een *cultureel divers publiek*

is, als men het begrip letterlijk opvat, al sprake als er zich één allochtoon onder bevindt. Onder een allochtoon wordt daarbij in navolging van de Nederlandse overheid verstaan: iemand die in een ander land geboren is of van wie een van de ouders in het buitenland geboren is. Vanzelfsprekend is dit niet wat doorgaans binnen de kunst en kunsteducatie bedoeld wordt met een multicultureel publiek. Toch bestaan er geen eenduidige criteria om uit te maken wanneer een publiek cultureel divers genoeg is om een activiteit of voorstelling als een multicultureel succes te bestempelen. Enerzijds is er sprake van een continuüm: in een 'monoculturele' groep hebben alle deelnemers dezelfde culturele achtergrond (bijvoorbeeld Nederlands, of Turks), en een groep wordt multicultureler naarmate er meer verschillende culturele achtergronden in vertegenwoordigd zijn. Anderzijds speelt ook de bevolkingssamenstelling in het gebied waar de activiteit plaatsvindt een rol: aan een project in Middelburg kunnen met betrekking tot publieksbereik redelijkerwijs niet dezelfde eisen worden gesteld als aan een project in Amsterdam. Cultureel divers publiek als *maatstaf* voor het succes van een multiculturele activiteit wordt in dit onderzoek daarom beschouwd als een publiek waarvan het percentage allochtonen ongeveer overeenkomt met het percentage allochtonen in het verzorgingsgebied van de activiteit. Bezwaar van deze omschrijving is, dat alle allochtonen op één hoop worden geveegd en er een kunstmatige scheidslijn wordt getrokken tussen autochtonen en allochtonen, die de werkelijkheid geweld aandoet en niet past bij de ruimte die in de omschrijving van *cultureel divers aanbod* juist is gelaten aan wederzijdse beïnvloeding en dynamiek. Uitsluitend uit praktische overwegingen is echter toch voor deze definitie gekozen: vrijwel geen enkele organisatie die zich bezighoudt met multiculturele kunsteducatie beschikt over exacte, gespecificeerde gegevens over de culturele achtergronden van haar publiek. Een belangrijke reden voor het ontbreken van deze gegevens is dat instellingen er hun cursisten en bezoekers uit privacy-overwegingen niet naar willen vragen. Mede hierom, maar ook om congruentie met de definitie van cultureel divers aanbod te bewaren, wordt in dit onderzoek ook geen onderscheid gemaakt tussen 'etnische minderheden' (iedereen die geboren is in Turkije, Marokko, Suriname, de Nederlandse Antillen, Aruba en voormalig Joegoslavië) en 'overige allochtonen'.²⁰

13

CONTINUÏTEIT

Met *continuïteit* wordt in dit onderzoek bedoeld dat een activiteit tenminste drie achtereenvolgende jaren is gerealiseerd. De grens van drie jaar is tamelijk arbitrair en vooral op pragmatische gronden getrokken. Weliswaar is na drie jaar de experimentfase vaak nog niet geheel voorbij, maar wel begint het aanbod dan vaste vorm aan te nemen en zijn plaats te vinden in de organisatie, en is er de nodige ervaringsdeskundigheid opgebouwd. Bovendien is het vakgebied van de multiculturele kunsteducatie relatief jong, en gaan de ontwikkelingen er buitengewoon snel. Door de grens te leggen bij drie jaar wordt recent aanbod dat aansluit bij de actuele ontwikkelingen niet op voorhand uitgesloten, terwijl er wel een basis aanwezig is voor het trekken van voldoende betrouwbare conclusies. Een aanvullende motivatie is, dat in de CAO Kunstzinnige Vorming een werknemer maximaal drie jaar achtereenvolgend in dienst mag worden genomen op basis van arbeidsovereenkomsten voor bepaalde tijd.

Het meest voor de hand liggende alternatief voor de grens van drie jaar is de lengte van de Kunstenplanperiode: vier jaar. Daarvoor is echter niet gekozen, omdat veel meerjarige multiculturele kunsteducatieprojecten (nog) geen meerjarige subsidie ontvangen of buiten de systematiek van de landelijke overheid vallen.

KUNSTEDUCATIE

Bij de interpretatie van het begrip *kunsteducatie* is in dit onderzoek uitgegaan van de ruime omschrijving van het begrip kunsteducatie, zoals die in het hoofdstuk 'Kunsteducatie' in het *Handboek Cultuurbeleid* door J. Ensink, M. van Hoorn en P. Vogelesang wordt genoemd: 'alle vormen van educatie waarbij kunst en/of kunstzinnige middelen en

technieken als doel of als middel worden ingezet'.²¹ In hetzelfde artikel wordt ook een meer strikte opvatting van kunsteducatie beschreven, waarbij het alleen gaat om een *doelgerichte* inzet van die middelen en technieken, en kunst geen middel, maar uitsluitend doel van de educatie is.

In dit onderzoek is gekozen voor de brede definitie - om verschillende redenen. In de eerste plaats omschrijft de opdrachtgever kunsteducatie als 'leren van, met en over kunst'. Dat betekent dat kunst als middel is ingesloten. Ten tweede blijkt bij multiculturele kunsteducatie de scheidslijn tussen kunst als middel en kunst als doel vaak dun te zijn. Ten derde sluit de brede definitie aan bij de omschrijving van cultuureducatie van voormalig staatssecretaris Netelenbos in de nota *Cultuur en School*: 'Cultuureducatie omvat alle vormen van educatie waarbij kunst, bijvoorbeeld beeldende kunst, audiovisuele kunst, letteren, dans, drama, muziek en het materiële culturele erfgoed als doel of als middel wordt ingezet.'²²

Netelenbos onderscheidt overigens alleen een actieve en een receptieve component, maar hier wordt er, in navolging van het LOKV, ook een reflectieve vorm onder begrepen. Actief betekent in dit geval 'zelf kunst maken', receptief 'kijken en luisteren naar kunstproducten van anderen' en reflectief 'het opdoen van kennis over kunst en het nadenken over de betekenis van kunst'. Kunst wordt hierbij opgevat in brede zin; het omvat 'alle mogelijke kunstzinnige uitingen, van rap, klassiek ballet en grafiek tot salsadans, barokmuziek en moderne architectuur'.²³

PODIUMKUNSTEN

Onder *podiumkunsten* worden verstaan: muziek, dans, theater en combinaties van deze disciplines.

Opzet en uitvoering

Het onderzoek is verkennend en beschrijvend van aard. Over culturele diversiteit in kunst en kunsteducatie is weliswaar al literatuur verschenen, maar die gaf onvoldoende houvast voor het beantwoorden van de onderzoeksvraag of voor het formuleren van toetsbare hypothesen in dit verband. Daarom is het onderzoek opgezet als een oriëntatie en lag een kwalitatieve aanpak op basis van met name diepte-interviews voor de hand. Doel daarvan is het verkrijgen van een eerste inzicht in de factoren die het succes van multiculturele kunsteducatie beïnvloeden, op basis waarvan later eventueel meer algemeen toepasbare modellen kunnen worden ontwikkeld. Gekozen is voor een aantal *case studies*, voorafgegaan door een beperkte literatuurstudie om het begrippenkader te definiëren en de centrale thema's en structuur van de *case studies* te bepalen.

Het resultaat is een indicatie van de richtingen waarin het succes gezocht moet worden, van de uiteenlopende gedaanten die een goedlopend multicultureel project kan aannemen, belangrijke valkuilen en problemen daarbij en manieren om die te omzeilen. De *case studies* identificeren succesfactoren van afzonderlijke projecten. Die factoren kunnen als *mogelijke* succesfactoren bij multiculturele podiumkunsteducatie in het algemeen worden beschouwd.

Op basis van overeenkomsten tussen de *cases* zijn vervolgens succesfactoren met een meer algemene geldigheid aangewezen, zij het voorlopig en met voorzichtigheid. Het onderzoek geeft geen standaard-succesformules of harde cijfers over de effectiviteit van bepaalde instrumenten.

Enerzijds is sprake van een momentopname: de betreffende projecten zijn nog steeds in ontwikkeling en organisatoren stellen hun inzichten voortdurend bij op grond van ervaringen. Anderzijds zijn succesfactoren ten dele situatiegebonden; wat in de vier grote steden werkt, heeft niet per definitie hetzelfde effect in een kleine provincie stad. Om grotere zekerheid te verkrijgen over de geldigheid van gevonden succesfactoren in meer algemene zin, zou vervolgonderzoek uitkomst kunnen bieden. In hoofdstuk 5 'Conclusies' worden daarvoor enkele suggesties gedaan.

De *cases* zijn geselecteerd in nauw overleg met de opdrachtgever. Gezocht is naar organisaties die al gedurende een aantal jaren een of meer multiculturele activiteiten organiseren die in het veld van de Nederlandse kunsteducatie bekend staan als succesvol, volgens de in dit onderzoek gehanteerde definitie. Bovendien moest bij het realiseren van de betreffende activiteiten sprake zijn van samenwerking met andere instellingen, zoals migrantenorganisaties, professionele kunstinstellingen en sociaal-cultureel werk. Vanwege de brede doelstellingen en doelgroepen van het programma WereldCultuur en het verkennende karakter van het onderzoek is besloten om zeer uiteenlopende situaties onder de loep te nemen en het onderzoek niet te beperken tot activiteiten van de gevestigde gemeentelijke en provinciale instellingen voor kunsteducatie.

DRIE CASES

Op basis van literatuurstudie en inzicht van de opdrachtgever over het veld van de multiculturele kunsteducatie is een keuze gemaakt voor de volgende drie *cases*:

1. *Artisjok/Nultwintig*: een Amsterdamse jongerentheaterorganisatie die in de loop der jaren een specifieke methode heeft ontwikkeld voor het maken van theater met multiculturele groepen jongeren, en die bovendien op grote schaal samenwerkt met instellingen buiten de kunsteducatie.
2. Het *Wereld Kinderfestival*: een grootschalig evenement gebaseerd op samenwerking in verschillende steden (tussen scholen, kunsteducatieve en culturele instellingen), waarbij culturele diversiteit met name in de programmering sterk tot uitdrukking komt.
3. De *stad Rotterdam*: een grootstedelijke situatie met ver ontwikkelde samenwerkingsverbanden tussen kunsteducatie, professionele kunst en amateurkunst, met name op het gebied van wereldmuziek. Centraal in deze *case* staan de *Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam* (SKVR) en het *Dunya Festival*.

Opvallend in deze selectie is wellicht de beperkte aandacht voor wereldmuziekscholen. Wereldmuziek is niet uitgebreid in het onderzoek betrokken, omdat de ervaringen die daarmee in de afgelopen jaren zijn opgedaan al door het LOKV in een publicatie zijn vastgelegd.²⁴ Wel maakt de afdeling Wereldmuziek van de SKVR deel uit van de Rotterdam-*case*, omdat de afdeling betrokken is bij het wereldmuziekoverleg in Rotterdam en samenwerkt met het Dunya Festival.

Over werelddans is een publicatie in voorbereiding. Mede als aanzet hiervoor is het aanbod werelddans van de SKVR in het onderzoek betrokken. Vooral echter omdat het een van de grootste en 'oudste' werelddansafdelingen in de georganiseerde Nederlandse kunsteducatie is, en bovendien verbonden is met het Werelddansfestival, één van de andere grote multiculturele projecten van de SKVR.

Gegevens zijn ten dele verzameld door bestudering van schriftelijke bronnen van de betreffende organisaties: jaarverslagen, beleidsplannen, brochures en - voor zover beschikbaar - ook interne stukken, zoals notulen, projectplannen en evaluaties. Daarnaast zijn open interviews gehouden met sleutelfiguren uit de organisaties.

De verzameling van gegevens heeft grotendeels plaatsgevonden in het najaar van 1997 en het onderzoek is gebaseerd op recent materiaal dat op dat moment beschikbaar was. Vlak voor het verschijnen van deze publicatie (ruim een jaar later) zijn de onderzoeksresultaten waar mogelijk en voor zover de nieuwe situatie wezenlijk afweek van de beschreven situatie, geactualiseerd; hetzij door toevoegingen of aanpassingen in de tekst zelf, hetzij door noten. Desondanks wordt nogmaals benadrukt dat de beschreven activiteiten en instellingen zich in hoog tempo ontwikkelen, en dat de *case studies* dus momentopnamen zijn.

Alle *case studies* zijn in hoofdlijnen op dezelfde wijze gestructureerd. Bij het houden van de interviews, en het beschrijven en analyseren van de *cases* vormde een analyseschema

de leidraad. Dat is vastgesteld naar aanleiding van de centrale onderzoeksvraag en literatuurstudie. Van de resultaten van de literatuurstudie wordt in deze publicatie geen verslag gedaan. De titels die van belang zijn geweest voor het vaststellen van begrippen en onderzoeksthema's zijn opgenomen in 'Aanbevolen literatuur' op pagina 121.

Vertrekpunt bij de behandeling van de *case studies* is steeds het succes van gerealiseerde activiteiten. Daarbij is de feitelijke situatie van belang, maar ook het doel dat de instelling zichzelf gesteld heeft. De daadwerkelijke culturele diversiteit van aanbod en publiek wordt tegelijk behandeld met het beleid op dit gebied. Vervolgens wordt beschreven op welke wijze activiteiten gerealiseerd zijn, waarbij achtereenvolgens het samenstellen van het aanbod (programming), publieksbenadering, prijsstelling, locatie en organisatorische context van de activiteiten onder de loep worden genomen.

Bij *programming* gaat het in principe om de criteria op basis waarvan het aanbod wordt vastgesteld en de kunstenaars of docenten worden geselecteerd. De exacte invulling is echter mede afhankelijk van de aard van de *case*, waarbij wel altijd de nadruk ligt op artistiek-inhoudelijke aspecten. Zo wordt in de *case* Artisjok/Nultwintig bij dit onderwerp met name de artistiek-inhoudelijke werkwijze, thematiek en theatrale vorm van producties belicht.

Onder de brede term *publieksbenadering* worden zowel de werving als eventuele begeleiding van het publiek verstaan. Begeleiding is toegevoegd, omdat dat bij (de marketing van) kunstproducten in het algemeen een vrij gebruikelijk verschijnsel is, en gezien zou kunnen worden als een marketinginstrument met een sterk inhoudelijk en informatief karakter. Publieksbegeleiding heeft bovendien veel raakvlakken met kunsteducatie. Naast werving en begeleiding zijn, vooral uit pragmatische overwegingen, ook *prijs* en *locatie* geschaard onder het kopje 'Publieksbenadering'. Net als werving maken ze deel uit van de inmiddels ook in kunstkringen fameuze 'marketingmix' van vier p's: product, prijs, plaats (ook: distributie), promotie (ook: communicatie).²⁵ *Product* (het aanbod) is afzonderlijk behandeld, om de artistiek-inhoudelijke aspecten ervan voldoende tot zijn recht te kunnen laten komen en niet te reduceren tot marketinginstrument. Prijs en plaats daarentegen ontvouwen zich in dit onderzoek als onderwerpen met een dusdanig beperkte omvang, dat het gerechtvaardigd leek ze onder te brengen bij verwante onderzoeksthema's.

Onder 'Organisatie' wordt met name besproken wie zorg draagt voor het uitvoeren van de activiteit(en) en wat daarbij de taakverdeling is. Waar mogelijk is ook beknopt ingegaan op financiële aspecten.

Samenwerking is in principe een onderdeel van de manier waarop projecten gerealiseerd worden. In het onderzoek neemt dit onderwerp op verzoek van de opdrachtgever echter een prominente plaats in, en vormt het een van de drie subvragen. Het wordt daarom vrij uitvoerig en als afzonderlijk thema behandeld. Daarbij gaat het niet alleen om het opsporen van succesfactoren, maar ook om een analyse van de samenwerkingsverbanden in meer algemene zin: het ontstaan ervan, de organisaties waarmee wordt samengewerkt, de taakverdeling tussen betrokken instellingen, de motivaties van de diverse instellingen voor samenwerking en hun mening over de samenwerking. Per type samenwerkingspartner (bijvoorbeeld theaters, scholen of migrantenorganisaties) worden deze aspecten in de *cases* uitgewerkt.

Iedere *case* wordt afgesloten met een samenvatting van succesfactoren en een beknopte weergave van samenwerkingsverbanden. In de praktijk blijkt er sprake te zijn van een sterk onderling verband tussen de verschillende onderzoeksonderwerpen die hiervoor genoemd zijn. Uiteenrafeling is onontbeerlijk voor de bruikbaarheid en leesbaarheid van het onderzoek, maar tot op zekere hoogte ook kunstmatig. Enige overlap in de beschrijvingen was daardoor soms niet te vermijden.

Noten

- 1 Een heldere en beknopte weergave van de ontwikkeling van begrippen die met multicultureel kunstbeleid verband houden (zoals 'migranten', 'allochtone kunst', 'intercultureel' en 'integratie') is bijvoorbeeld te vinden in de recente *Nota Multicultureel Kunstbeleid* van de Rotterdamse Kunststichting (Rotterdam 1997).
- 2 Ministerie van OCW 1996b, 21.
- 3 Schippers 1997, 16-17 en Schippers e.a. 1996, 30.
- 4 RKS 1997, 15; Vogelzang & Walaardt 1995, 4.
- 5 Schippers 1997, 16-17.
- 6 Ministerie van OCW 1996b, 21-25.
- 7 Ministerie van WVC 1994, 41-42.
- 8 RKS 1997, 28; Tjon Pian Gi e.a. 1996, 7.
- 9 Deze suggestie werd gedaan tijdens een bijeenkomst van de instellingen voor kunsteducatie in de vier grote steden, in de themagroep 'Multicultureel', maart 1997.
- 10 Meer informatie over methodiek in het wereldmuziekonderwijs is o.a. te vinden in: H. Schippers, *One monkey no show. Culturele diversiteit in de Nederlandse muziekeducatie* (Utrecht 1997) 21-31.
- 11 Een goed beeld van de meningsverschillen geven onder meer: Tjon Pian Gi e.a., *Passen op het podium. Opstellen over theater in de multiculturele samenleving* (Amsterdam 1996) en R. Ockhuysen (red.), *Zoeken, vechten en houden van. Zeven gesprekken over multicultureel theater* (Amsterdam 1995).
- 12 O.a. Annette de Vries (Tjon Pian Gi e.a. 1996, 35).
- 13 LOKV 1997a, 23.
- 14 LOKV 1997a, 23.
- 15 LOKV 1997b.
- 16 Tjon Pian Gi e.a. 1996, 92.
- 17 Zie voor de ontwikkelingen bij wereldmuziek bijvoorbeeld H. Schippers, *One monkey no show. Culturele diversiteit in de Nederlandse muziekeducatie* (Utrecht 1997); soortgelijke ervaringen met werelddans worden beschreven in diverse verslagen van bijeenkomsten en studiedagen van het Landelijk Overleg Werelddans van het LOKV.
- 18 Ministerie van OCW 1996a, 22-23.
- 19 De definities van 'cultureel divers aanbod' en 'cultureel divers publiek' zijn opgesteld in overleg met de opdrachtgever.
- 20 Dit onderscheid wordt gemaakt door het Centraal Bureau voor de Statistiek.
- 21 Akkermans (red.) 1998.
- 22 Ministerie van OCW 1996a, 12.
- 23 LOKV 1995, 11.
- 24 Het betreft *One monkey no show. Culturele diversiteit in de Nederlandse muziekeducatie* (Utrecht 1997) door Huib Schippers.
- 25 Verhage en Cunningham 1984, 49-51. In 1998 is specifiek over marketing van kunst een proefschrift verschenen van Miranda Boorsma (RU Groningen): *Kunstmarketing. Hoe marketing kan bijdragen aan het maatschappelijk functioneren van kunst, in het bijzonder van toneelkunst in Nederland*. Een meer praktijkgerichte bewerking van dit onderzoek is verschenen onder de titel *Marketing van theater en andere kunsten. Vergroting van publieksdeelname in theorie en praktijk* (Amsterdam 1998).



Artisjok-project in Almere: *Spelen met vuur*
Foto: Jean van Lingen

2 CASE ARTISJOK/NULTWINTIG

Inleiding

Artisjok/Nultwintig laat er liever geen misverstand over bestaan: er is niet zoiets als gouden formules voor het maken van multicultureel jongerentheater. Iedere productie is anders, alleen al omdat de groep spelers, het artistieke team, het productieteam en de samenwerkingspartners telkens anders zijn. Desondanks heeft de stichting een handleiding voor intercultureel jongerentheater geschreven en is in projectverslagen wel degelijk een rode draad te ontdekken, zowel in artistiek-inhoudelijk als organisatorisch opzicht.

De activiteiten van de organisatie vallen in twee delen uiteen. Enerzijds omvat de stichting de semi-permanente jongerentheatergroep Nultwintig, die bestaat uit Amsterdamse jongeren met uiteenlopende culturele achtergronden. Anderzijds organiseert de stichting op aanvraag door heel Nederland Artisjok-projecten, die bedoeld zijn 'om jongeren van uiteenlopende culturele afkomst en uit sociaal diverse milieus met theater in aanraking te brengen'.¹

Historisch vormen de Artisjok-activiteiten de basis. Jongerentheater Artisjok verzorgt al sinds 1989 kortlopende, eenmalige projecten binnen en buiten Amsterdam. De initiatiefnemer van Artisjok, Marion Schiffers, had kort voor de oprichting al kennisgemaakt met de Engelse regisseur David Greaves, die met zijn jongerengroep Egypt uit Londen te gast was op het door Schiffers georganiseerde Cassata Festival in Amsterdam. In 1992 resulteerde de ontmoeting in een gastregie van Greaves bij een zomerproject in Amsterdam, dat leidde tot de productie *De Stad*. De samenwerking beviel zo goed, dat Greaves en de spelersgroep bij elkaar bleven en jongerentheatergroep Nultwintig opzetten. Sinds 1994 vormen Artisjok en Nultwintig één stichting.

De Nultwintig-activiteiten lijken vanwege het productiegerichte en permanente karakter op het eerste gezicht eerder te behoren tot het terrein van de amateurkunst dan dat van de kunsteducatie. Desondanks worden ze hier besproken, om twee redenen. Ten eerste worden ook met de permanente groep wel degelijk educatieve doelen nagestreefd. Theater wordt bij Nultwintig enerzijds ingezet als doel, want de deelnemers worden opgeleid tot (niet-professionele) spelers. Anderzijds is sprake van een vorm van educatie waarbij kunst als middel wordt ingezet, want het theater maken wordt gebruikt als instrument voor de sociale en persoonlijke ontwikkeling van jongeren. De tweede reden om het gezelschap in het onderzoek te betrekken is, dat er een sterke samenhang en uitwisseling bestaat tussen Nultwintig en Artisjok: Nultwintig fungeert inhoudelijk en in mindere mate ook organisatorisch als laboratorium. In Nultwintig is meer experiment mogelijk, omdat de deelnemers doorgaans een langere periode achtereenvolgens met elkaar werken, waardoor ze als groep beter op elkaar zijn ingespeeld en over meer technische vaardigheden beschikken.

Overigens zijn de grenzen tussen de twee 'takken' van de organisatie aan het vervagen. Sinds 1997 wordt per Nultwintig-productie een nieuwe selectie gemaakt en wisselen de spelers in sterkere mate dan voorheen. Tegelijkertijd groeit een aantal van oorsprong eenmalige Artisjok-projecten uit tot projecten met een meerjarige looptijd, waaraan niet uitsluitend beginnende spelers meer meedoen. Inmiddels spreekt de organisatie over Nultwintig wan-

neer het activiteiten betreft van het Amsterdamse jongerengezelschap, en worden de andere activiteiten benoemd als 'activiteiten van de stichting Artisjok/Nultwintig'.²

De projecten van de stichting zijn goed gedocumenteerd. Behalve een werkboek en een handleiding voor intercultureel jongerentheater, waren projectverslagen van alle producties, het *Kunstenplan 1997-2000* en een reeks artikelen beschikbaar als bron van informatie. De organisatie zelf onderscheidt drie te evalueren aspecten in producties: ten eerste het artistiek-inhoudelijke eindresultaat, de voorstelling; ten tweede het verloop van de totale productie, waaronder de samenwerking tussen alle betrokkenen; ten derde de ontwikkeling die de deelnemende jongeren in het project hebben doorgemaakt.³ In alle projectverslagen komen die drie aspecten aan de orde, zij het niet altijd in gelijke mate.⁴

In het onderzoek is uit de overvloed aan bronnen een keuze gemaakt, omdat de bevindingen bij de diverse projecten elkaar dikwijls overlappen. Bij de bestudering van de Artisjok-activiteiten is uitgegaan van de projecten die beschreven zijn in de recente handleiding *Waarheid of doen?* (1996), het werkboek intercultureel jongerentheater *Van droom tot werkelijkheid* (1993) en het verslag van het project *Spelen met vuur* in Almere.

De handleiding en het werkboek zijn weliswaar beschrijvingen van afzonderlijke projecten, waarbij benadrukt wordt dat ieder project weer anders is, maar ze zijn blijkens de inleidingen toch ook een optelsom van eerdere ervaringen. Op tal van artistieke en organisatorische aspecten wordt dan ook uitvoeriger ingegaan dan in de afzonderlijke projectverslagen. Bovendien is het Artisjok-project dat in de handleiding beschreven wordt een van de meest interessante op het gebied van samenwerking. Het betreft een omvangrijk, landelijk project in opdracht van de Landelijke Hervormde Jeugd Raad (LHJR), dat in verschillende steden werd uitgewerkt en waarbij veel verschillende typen samenwerkingspartners betrokken waren. De handleiding beschrijft één productie (in Tilburg) gedetailleerd, maar besteedt daarnaast beknopt aandacht aan de voorstellingen die tegelijkertijd in Haarlem en Deventer werden gerealiseerd onder andere artistieke leiding.

20

Theatergroep Nultwintig heeft sinds haar oprichting negen producties gerealiseerd. Van drie daarvan was het eindverslag ten tijde van het onderzoek nog niet beschikbaar. Van de overige zes producties zijn de drie meest uitvoerige en informatieve verslagen in het onderzoek betrokken, waarbij ook is gelet op enige spreiding in de tijd: de verslagen van *Bloedlink* (1996/1997), *Quest* (1994/1995) en *Rubber* (1993-1995). Voor informatie van meer algemene of beleidsmatige aard over de Stichting Artisjok/Nultwintig in haar geheel is het *Kunstenplan 1997-2000* van de instelling geraadpleegd, aangevuld met publiciteitsmateriaal, de handleiding en projectverslagen. Daarnaast is een interview afgenomen met artistiek leider David Greaves en directeur Marion Schiffers. Tijdens dat interview was ook de publiciteitsmedewerker van de stichting even aanwezig, om specifiek in te gaan op het onderwerp publieksbenadering. Op basis van het *Activiteitenplan 1999* en de tussenbalans *Overgangsrutuelen* (1998) zijn achteraf enkele passages geactualiseerd.

Er is in de beschrijving voor gekozen om bij de Artisjok-projecten het publiek op te vatten als de deelnemers, omdat de nadruk bij deze projecten meer op het proces ligt dan op het eindresultaat in de vorm van een voorstelling. Tegelijkertijd echter spelen de deelnemers door de specifieke artistieke werkwijze een cruciale rol bij de totstandkoming van de inhoud en vorm van de stukken, zodat het onvermijdelijk was de spelers ook bij de artistiek-inhoudelijke aspecten regelmatig ter sprake te brengen.

Bij de Nultwintig-producties is het maak- en groepsproces eveneens van groot belang, maar Nultwintig heeft in tegenstelling tot de eenmalige Artisjok-casts meer het karakter van een (semi-)permanent gezelschap, dat expliciet gericht is op het maken van voorstellingen. Weliswaar is er inmiddels steeds minder sprake van een vaste Nultwintig-kern en is de procesmatige kant van Nultwintig- en Artisjok-activiteiten niet meer zo verschillend. Om echter de omvang van de *case study* te beperken en toch in het totaal zowel de

benadering van deelnemers als toeschouwers aan bod te kunnen laten komen, worden bij de Nultwintig-producties de bezoekers van de voorstellingen beschouwd als publiek.

Bewust worden hierna geen uitgebreide beschrijvingen van afzonderlijke projecten gegeven; daarvoor wordt verwezen naar de diverse publicaties en projectverslagen. Uit de opgetekende ervaringen zijn de voor dit onderzoek relevante thema's geselecteerd en met elkaar vergeleken, om tot een inventarisatie van succesfactoren van Artisjok/Nultwintig als geheel te komen.

Culturele diversiteit en beleid

De naam Artisjok/Nultwintig roept in de wereld van theater en kunsteducatie doorgaans direct associaties op met 'multicultureel' of 'intercultureel'. Zowel de kortlopende projecten overal in het land als de voorstellingen van de permanente Amsterdamse groep staan bekend om hun multiculturele cast, hun multiculturele bezoekersgroep en hun artistieke vorm en inhoud, waarin onmiskenbaar invloeden van uiteenlopende westerse én niet-westerse culturen zichtbaar zijn.

Toch afficheert Artisjok/Nultwintig haar producties niet in eerste instantie als multicultureel theater, maar als jongerentheater. Het multi- of interculturele karakter van de voorstellingen ziet de stichting als niet meer of minder dan de vanzelfsprekende consequentie daarvan, en wel om twee redenen. Ten eerste beschouwt de instelling cultuur per definitie als een vermenging en samenspel van allerlei culturen. Dat wordt als volgt geformuleerd: 'Al ruim voor de oversteek van Columbus is die wereldwijde vermenging van invloeden begonnen. Cultuur is per definitie een verwerking van invloeden. Het is een verschijnsel waarbinnen iedereen zich kan spiegelen met de voortdurend wisselende omstandigheden, en zijn plaats kan bepalen. Cultuur strekt zich binnen Nederland uit tot ver over de landsgrenzen. Niet alleen het vaderlandse voetbal bevestigt die stelling, ook Artisjok/Nultwintig doet dat. Deels uit maatschappelijke motieven maar ook omdat het vinden van je eigen stem een zoveel aardiger spel wordt, als je dat met zo'n uiteenlopende groep mensen doet.' Met andere woorden: als je kiest voor een theatervorm waarin de spelers (jong óf volwassen) zelf een essentiële inhoudelijke inbreng hebben, kies je onvermijdelijk voor multicultureel theater.

21

Uit de diverse bronnen kan nog een tweede reden worden afgeleid waarom Artisjok/Nultwintig multiculturaliteit als vanzelfsprekend beschouwt. De bedoeling van Artisjok is al sinds de oprichting in 1989 om theater te maken voor en met een groep jongeren die zo divers mogelijk is. Dat streven kwam voort uit de constatering dat bepaalde groepen jongeren niet zo gemakkelijk met theater in aanraking komen: 'Op HAVO- en VWO-scholen is altijd veel aan drama gedaan, maar voor allochtone jongeren en jongeren van VBO en MAVO was er eigenlijk geen aanbod. Wat we wilden was juist die jongeren bereiken en daar voorstellingen mee maken.'⁵ Diversiteit in de groep deelnemers is voor Artisjok/Nultwintig een essentiële voorwaarde en dat betekent naast sociale, ook culturele diversiteit. Marion Schiffers geeft aan dat dát voor de leiding juist spannend en inspirerend is: 'om een maatschappij in het klein bij elkaar te hebben en daarmee voorstellingen te ontwikkelen die de jongeren zelf aanspreken'.⁶

Opvallend is dat de stichting de begrippen multicultureel en intercultureel doorelkaar gebruikt, niet alleen in verschillende publicaties, maar soms ook binnen één publicatie. Er is bovendien geen sprake van een consequente verandering in gebruik van het ene of het andere woord in de loop der tijd. Bij navraag blijken Schiffers en Greaves echter toch wel een zeker onderscheid te maken. Multicultureel heeft bij Artisjok/Nultwintig betrekking op de samenstelling van de groep en, deels als consequentie daarvan, van het artistieke team. Intercultureel is vooral de werkwijze, want daar begint de daadwerkelijke interactie tussen achtergronden, stijlen en disciplines.

Greaves benadrukt echter dat de terminologie niet het belangrijkste is: de woorden leveren verwarring op, verworden snel tot *labels* en zijn bovendien beladen. Telkens benadrukt de organisatie dat het haar niet gaat om 'leuk bezig zijn met etnische, kansarme groepen' en dat ze geen modieuze of politieke motivaties heeft: 'We zijn gewoon begonnen omdat we het belangrijk vonden dat er ook theater werd ontwikkeld met en voor die groepen jongeren waar heel weinig aandacht voor was. Nu is het een soort *hype* aan het worden, waar steeds meer organisaties en mensen mee aan de gang gaan, maar dat is voor ons eigenlijk nooit het uitgangspunt geweest.'⁷ Wel erkent Schiffers dat de huidige 'multiculturele trend' het voor Artisjok/Nultwintig gemakkelijker heeft gemaakt om zich een positie te verwerven. De organisatie heeft nu 'de wind mee'.

Gezien de hiervoor beschreven ontstaansgeschiedenis en uitgangspunten wekt het weinig verbazing dat in de beleidsdoelstellingen van de stichting, zoals beschreven in haar *Kunstenplan 1997-2000*, multiculturaliteit geen hoofdrol speelt. De doelstellingen strekken zich uit over drie terreinen, te weten 'artistiek', 'kunsteducatie' en 'overdracht'. Alleen de artistieke doelstelling bevat een expliciete multiculturele component: de stichting wil 'bijdragen aan het ontwikkelen van een jongerentheaterpraktijk waarin de uitwisseling tussen jongeren uit verschillende culturen in Nederland weerspiegeld wordt.' Daarnaast beoogt ze via een productiegerichte werkwijze 'in de meest brede zin een educatief effect te hebben, zowel op de jongeren zelf als ook op het publiek.' Ze doelt daarbij op vergroting van sociale en communicatieve vaardigheden, het bijbrengen van begrip voor elkaars achtergronden, kennismaking met theater en het ontwikkelen van een positievere houding ten opzichte van andere (podium)kunsten. Op het gebied van 'overdracht' ten slotte stelt de stichting zich tot doel 'de door haar ontwikkelde werkwijze onder de aandacht te brengen bij organisaties voor kunstzinnige vorming, bij professionele en amateurgezelschappen. Ze levert ondersteuning en begeleiding aan instellingen die op een of andere wijze met dit soort jongerengroepen theaterprojecten willen uitvoeren.'⁸ Op welke wijze Artisjok/Nultwintig die doelstellingen concreet tracht te verwezenlijken en welke accenten daarbij gelegd worden, komt hierna onder 'Artistiek-inhoudelijke aspecten: werkwijze, thematiek, vorm, artistiek team' aan de orde.

22

Realisatie van projecten

ARTISTIEK-INHOUDELIJKE ASPECTEN: WERKWIJZE, THEMATIEK, VORM, ARTISTIEK TEAM

In artistiek-inhoudelijk opzicht vertonen de producties van Artisjok/Nultwintig een reeks van overeenkomsten in met name werkwijze, thematiek en vorm. Die overeenkomstige kenmerken lijken teruggevoerd te kunnen worden op twee fundamentele principes: ten eerste maakt Artisjok/Nultwintig altijd theater vanuit de optiek van jongeren, en ten tweede is er altijd sprake van professioneel begeleid amateurtheater.

Theater vanuit de optiek van jongeren

Een cruciale factor in het succes van Artisjok/Nultwintig is, dat ze niet alleen theater maakt voor jongeren, maar vooral ook *samen met* jongeren. De stichting wil jongeren een platform bieden waar ze zichzelf kunnen zijn, hun identiteit kunnen ontdekken en zichzelf kunnen ontwikkelen. Dat werkt alleen wanneer de deelnemers zich in vorm en inhoud van het stuk herkennen en bovendien een belangrijke eigen inbreng hebben. David Greaves wil 'de jongeren zelf zien; niet het concept van de regisseur. Jongeren hebben zo veel te melden, maar dan moet je ze wel serieus nemen.'⁹

Concreet betekent dat in de eerste plaats dat er altijd productiegericht wordt gewerkt. Voor jongeren is het een uitdaging om nadrukkelijk toe te werken naar een einddoel, weet de artistieke leiding uit ervaring. Het is kennelijk een goede manier om de motivatie en betrokkenheid van de deelnemers te vergroten.

Een tweede belangrijke consequentie is dat Artisjok/Nultwintig meestal niet werkt met

een bestaand stuk. Producties worden opgebouwd vanuit een globaal artistiek raamwerk, dat wordt ingevuld en aangepast aan de hand van materiaal dat de jongeren zelf aandraagen. Hooguit wordt een bestaande verhaallijn van bijvoorbeeld een toneelstuk of film als kader gebruikt. Het concrete scène-materiaal komt echter voort uit opdrachten aan de spelers, zoals improvisaties, het bijhouden van een dagboek en het maken van collages over specifieke onderwerpen of personages. Greaves vindt het belangrijk dat spelers hun tekst en hun personage op een geloofwaardige manier neer kunnen zetten. 'Jonge mensen moeten affiniteit hebben met de verhaallijn en het karakter.'¹⁰ En: 'De ervaring leert dat het moeilijk is om met jongeren aan een vaste tekst te werken. Krijgen ze soms niet over hun lippen.(...) We zijn er inmiddels achtergekomen dat de te spelen tekst uit improvisaties moet ontstaan.'¹¹

Dat het artistieke team uitgaat van de jongeren zelf wil overigens niet zeggen dat het een afwachende houding aanneemt. Integendeel, door de opdrachten wordt het proces gestuurd en daarna wordt het verkregen materiaal geselecteerd en bewerkt door de regisseur(s), eventuele choreograaf en schrijver. Het verdient volgens Artisjok/Nultwintig de voorkeur om als leiding zelf met een plan te komen: 'Binnenkomen en vragen waar ze het over willen hebben, dat werkt doorgaans niet.'¹² De reacties van de jongeren op het plan van de leiding maken vervolgens vanzelf duidelijk wat er wel en niet leeft in de groep.

In de handleiding *Waarheid of doen?* wordt een aantal voorwaarden op een rij gezet waarvan volgens Artisjok/Nultwintig een goed artistiek-inhoudelijk plan voor een theaterproductie met jongeren zou moeten voldoen. In de eerste plaats moet er een vermoeden bestaan dat het plan aansluit bij de leefwereld van jongeren. 'Het gaat hierbij om een combinatie van inhoudelijke items die prikkelend kunnen werken en een idee over locaties, speelbare en uitdagende situaties. Het kan geen kwaad als het gegeven te maken heeft met de grotere thema's die bij jongeren spelen zoals seks, groepsgedrag en -codes, ouders of geweld.' Als voorbeeld wordt het Artisjok-project *Gameboys* in Tilburg genoemd, dat gebaseerd is op de Britse televisieserie *Our day out*. De verhaallijn daarvan bevat een aantal bruikbare kapstukken, zoals jongeren die met elkaar op reis zijn, balligheid die binnen een groep kan ontstaan, problemen rond het wel en niet 'bij de groep horen' en conflicten met autoriteiten.¹³

In de tweede plaats is het belangrijk om geen ingevuld plan te presenteren, maar een kader of raamwerk. In de beginfase checkt het artistieke team wat de spelers met het idee aan kunnen. Elementen die weerstand oproepen kunnen dan worden losgelaten en nieuwe elementen toegevoegd. 'Het is belangrijk gedurende het werkproces je uitgangspunt te kunnen aanpassen en desnoods radicale wijzigingen aan te brengen als de interesses en affiniteiten van de deelnemers dat vragen.'¹⁴

In de derde plaats is het noodzakelijk dat het artistieke team niet alleen voor de deelnemers, maar ook voor zichzelf artistieke uitdagingen formuleert en nastreeft. Het proces moet voor beide partijen prikkelend zijn.

Naast deze inhoudelijke basisvoorwaarden maakt Artisjok/Nultwintig ook gebruik van een min of meer vaste fasering van het repetitieproces.¹⁵ In de eerste fase worden elementaire spel- en bewegingstraining aangeboden, die in het teken staan van 'verkenning': kennismaken met theater en met elkaar, en het ontwikkelen van groepsgevoel. In deze fase worden bovendien de achtergronden en belevingswereld van de spelers afgestast, waarmee tegelijkertijd materiaal wordt verzameld dat later eventueel in de verhaallijn of de rollen kan worden verwerkt.

In de tweede fase krijgt het verhaal meer vorm. Er worden meer scènes ontwikkeld en personages worden uitgediept. De leiding eist meer concentratie en discipline van de spelers en het spelniveau wordt hoger.

In de derde fase worden de scènes opgebouwd, eventueel in nauwe samenwerking met een tekstschrijver. Het artistiek niveau neemt toe, hoewel het achter elkaar zetten van de scènes doorgaans tijdelijk tot inzakken van het spelniveau leidt. Van een afgerond script

is in deze fase vaak nog geen sprake.

In de vierde fase worden decor, kostuums, licht en geluid toegevoegd en vinden totaal-repetities plaats. Het verhaal en script worden afgerond en in de resterende tijd tot generale, try-out en première moet de voorstelling soepel gaan lopen.

Hoewel de beschreven artistieke werkwijze zijn effectiviteit in de loop der jaren heeft bewezen, kleven er ook bezwaren aan. In *Waarheid of doen?* wordt opgemerkt dat de eigen inbreng en improvisaties van de jongeren soms ‘van wisselvallig niveau’ zijn, zodat het niet altijd even gemakkelijk is om daar een boeiend theaterstuk van te maken. Met name de ontwikkeling van de tekst is volgens de handleiding in de praktijk vaak een teer punt. In de afgelopen jaren is de visie van Artisjok/Nultwintig op het gebruik en de betekenis van tekst in voorstellingen daarom geleidelijk veranderd.

Aanvankelijk overwoog de artistieke leiding om meer te gaan experimenteren met bestaande theaterteksten als uitgangspunt voor producties¹⁶, maar inmiddels is er een andere oplossing: ‘Terugblikkend op de tot nu toe gerealiseerde voorstellingen constateren we dat de voorstellingen waar de tekst zich organisch bij de beeld- en bewegingstaal voegde ons het beste zijn befallen.’¹⁷ Dat wil zeggen dat er niet meer zozeer gewerkt wordt aan op zichzelf staande tekst, maar aan tekst die voortkomt uit en geïntegreerd is in beeld en beweging. Een andere reden voor deze verschuiving is ‘dat we in de training van jongeren hebben geleerd dat stem- en teksttraining het beste tot hun recht komen middels fysieke training.’¹⁸

Veranderingen in visie en werkwijze worden vaak in gang gezet door de ervaringen bij Nultwintig. Nultwintig fungeert als laboratorium voor andere projecten. ‘De veranderingen die je bij jongeren ziet vallen ons meestal als eerste op bij Nultwintig, omdat we er daar permanent bovenop zitten. En we weten dat de dingen die we bij Nultwintig onder jongeren signaleren, altijd in meer of mindere mate ook op andere plekken in het land spelen.’¹⁹

Als voorbeeld noemden Schiffers en Greaves een recente aanpassing van het trainingsproces, omdat ze in de praktijk merkten, dat er een ander type jongeren in de groep komt. Artisjok/Nultwintig is altijd op zoek geweest naar de buitenstaanders, de *loners*, de jongeren die niet in een specifieke groep passen, maar wel iets eigens en interessants te zeggen hebben. Juist die jongeren kan de organisatie tegenwoordig veel minder gemakkelijk vinden. De organisatie heeft er haar conclusies uit getrokken. Enerzijds worden nu andere methoden gebruikt om jongeren te werven, anderzijds is het trainingsproces veranderd. ‘Vroeger begonnen we meestal met een tamelijk “los” trainingsprogramma van een aantal maanden, en hadden we vlak voor de zomer een intensieve trainingsperiode van drie weken, waarin de hele voorstelling werd gemaakt. Nu, met de veranderde groepssamenstelling, zijn jongeren zich er nog minder van bewust wat theater is dan we vroeger gewend waren. Om je artistieke doelen toch te kunnen verwezenlijken, is nu een veel langer en strakker trainingsschema nodig, zodat de jongeren eerst hun theatervaardigheden uitbreiden en verdiepen.’

Theater maken vanuit de optiek van jongeren heeft niet alleen consequenties voor de thematiek en de werkwijze, maar ook voor de vorm van de producties. Artisjok/Nultwintig heeft de ervaring dat het werken met verschillende disciplines in één stuk aanslaat bij jongeren, omdat het hen veel aanknopingspunten en herkenbaarheid biedt. Eén van de artistieke doelstellingen van Artisjok/Nultwintig is dan te streven naar ‘een mix van theatervormen die past bij de hedendaagse jongerencultuur’.²⁰

Met name dans, beweging en spel blijken tot nu toe een goede combinatie te vormen. Dans is volgens Greaves altijd een goede manier om jongeren betrokken te maken bij een productie, al vanaf het moment van de werving. ‘Hun levens zijn vooral gericht op dans en muziek; daar zijn jongerenculturen op gebaseerd, en niet op toneel. Jonge mensen

gaan in het algemeen maar heel zelden naar het theater. Waarom zouden ze? Ze kunnen de radio, de tv, de video aanzetten. Dat is ook waarom het werk van Artisjok/Nultwintig, met name dat van Nita en mij, vaak als 'videoclip-achtig' wordt omschreven.'²¹

Ondanks de gebleken effectiviteit van combinaties met spel en dans, is er ook hier geen sprake van een gouden formule. Enerzijds zijn ook andere interessante combinaties denkbaar, anderzijds werkt een mix van disciplines alleen als de disciplines met elkaar sporen: combinaties van verschillende theatrale middelen moeten niet worden ingezet als kunstje, maar als dienstbaar deel van het eindproduct. Bovendien wordt de effectiviteit van een combinatie volgens Artisjok/Nultwintig altijd sterk bepaald door de bereidheid en het vermogen tot samenwerken binnen het artistieke team.²²

Behalve het combineren van verschillende disciplines blijkt ook het gebruik van verschillende talen goed te kunnen werken bij een jonge, multiculturele cast en publiek. Voor de Nultwintig voorstelling *De stad* heeft Greaves samen met de jongeren zelfs een eigen nonsenstaal (*jabbertalk*) ontwikkeld.

Professioneel begeleid amateurtheater

In het werkboek *Van droom tot werkelijkheid* schrijft Artisjok/Nultwintig: 'Intercultureel jongerentheater vereist een professionele opzet of het wordt een flop. Voor een zogehe- ten overlevingstocht met jongeren ga je toch ook naar de Ardennen en niet naar de apenrots in Artis. Kortom, op het gebied van kwaliteit valt niet zoveel te kiezen. Het is meer een kwestie van kwaliteit of mislukking.'²³

De organisatie heeft in de praktijk ervaren dat voor jongeren 'een werkelijke kennismaking met theater en een uitstralend effect op de toeschouwers pas mogelijk is als je streeft naar een zo hoog mogelijke kwaliteit.' Die kwaliteit valt of staat met de begeleiding, want 'de spelers zijn geen professionals die het liefst het beste van het beste zouden hebben. Zij vormen evenmin een groep geestdriftige amateurs die er alles voor over hebben om maar te kunnen spelen.'

De groep jongeren is, met name bij eenmalige Artisjok-projecten, in eerste instantie afwachtend. Om hen te bewegen tot theater maken, is een gedreven en professioneel artistiek team nodig dat hen uitdagingen biedt.

De artistieke leiding van Artisjok/Nultwintig is in handen van David Greaves en Nita Liem. De voordelen van een duo-leiderschap liggen voor de hand. Het vermindert de werkdruk en biedt reflectiemogelijkheden; de ander kan tegengas bieden en je kunt controleren of je op de goede weg zit. Daar staat tegenover dat er altijd iemand 'op je vingers kijkt'.

Het is overigens niet zo dat de tweekoppige artistieke leiding zelf alle projecten registreert. De organisatie kiest er bewust voor, om steeds met nieuwe en anders samengestelde artistieke teams te werken. In de eerste plaats zorgt de stichting er op die manier voor 'dat kennis en ervaring worden overgedragen aan onder meer regisseurs, choreografen en dansdocenten.'²⁵ Maar daarnaast past het goed bij de artistiek-inhoudelijke opzet en werkwijze van de producties. De permanente artistieke leiding is zeer geïnteresseerd in jonge, 'nieuwe' theatermakers, die op een minder traditionele, meer associatieve of multidisciplinaire manier werken.²⁶

Het artistieke team vervult een essentiële rol in het groepsproces dat aan een productie ten grondslag ligt. Het is echter niet altijd even gemakkelijk om een geschikt team bij elkaar te krijgen. Volgens Greaves en Schiffers komen er nog weinig mensen van de vakopleidingen die geschikt zijn voor het type producties van Artisjok/Nultwintig. Regisseurs en docenten worden daarom nog overwegend via via gezocht. Daarbij vindt de stichting het belangrijk dat de betreffende theatermaker hetzij ervaring heeft met het werken met jongeren, hetzij een verrassende artistieke stijl of vorm heeft ontwikkeld. In

dat laatste geval is dan nog van belang dat iemand wel geïnteresseerd is in (het werken met) jongeren met uiteenlopende achtergronden en bereid is zich daarin door Artisjok/Nultwintig te laten bijstaan.

In het interview met Greaves en Schiffers bleek bovendien dat het werken met telkens een ander team ten dele ook noodgedwongen is. 'Een aantal makers waar we in het verleden mee gewerkt hebben komt nog regelmatig terug in producties. Maar heel veel theatermakers en choreografen kiezen er niet structureel voor om met jongeren te werken. Ze vinden het leuk om het een keer te doen, of eens in de zoveel jaar, maar niet permanent.' Een ander probleem is dat bij Artisjok-projecten de organisatie vaak pas heel laat weet hoe de groep eruit ziet en wat ze met die specifieke productie wil, terwijl de meeste theatermakers jaren vooruit plannen.²⁷

Schiffers en Greaves achten een iets vastere kern in de toekomst toch wel wenselijk, want 'nu moet je voor elke productie niet alleen jongeren werven, maar ook je artistieke team.' Met andere woorden, het compliceert het toch al ingewikkelde productieproces nog verder. Bovendien kan een op elkaar ingespeeld team de artistieke kwaliteit van een productie ten goede komen, aangezien er geen tijd wordt verloren met het vormen van een eenheid. Schiffers concludeert: 'Met betrekking tot de samenstelling van de artistieke teams heeft het grote voordelen als de makers elkaar al enigszins kennen. Bovendien is het belangrijk om een goede balans te hebben tussen mensen met artistieke ambities en mensen die heel rechtstreeks met de doelgroep contact kunnen maken en die groep bij elkaar kunnen houden. Zeker bij lokale beginnersprojecten, waar altijd heel veel nieuwe factoren in het spel zijn. Je moet proberen zo veel constanten aan te brengen, dat je zeker weet dat je daarmee in ieder geval kwaliteit kunt afleveren.'²⁸

Om de samenwerking in het team, en daarmee de artistieke kwaliteit beter te waarborgen, let Artisjok/Nultwintig er bij de samenstelling van teams steeds sterker op dat regisseurs en choreografen in staat zijn om in hun eigen team en met opdrachtgevers samen te werken en van gedachten te wisselen. Bovendien wordt sinds kort een duidelijke splitting aangebracht tussen het maken en leiden van projecten. Die twee rollen zijn zo arbeidsintensief, dat ze niet in één persoon te verenigen zijn.²⁹

In een deel van de Artisjok- en Nultwintig-producties maakt ook een schrijver deel uit van het artistieke team. De positie van een schrijver in het team is gecompliceerd. Het script wordt niet van tevoren, maar in de loop en op basis van het productieproces ontwikkeld. Het dient vooral om de voorstelling herhaalbaar te maken en is doorgaans pas een paar weken voor de première klaar. Omdat vanuit de jongeren zelf en vanuit improvisaties wordt gewerkt, is het belangrijk dat de schrijver frequent aanwezig is bij de repetities. Enerzijds zijn veel schrijvers niet gewend aan een dergelijke werkwijze; anderzijds bestaat het gevaar dat de schrijver onvoldoende tijd overhoudt om daadwerkelijk te schrijven. Dergelijke problemen deden zich bijvoorbeeld voor bij het Artisjok-project in Tilburg en de Nultwintig-productie *Bloedlink*.³⁰ Het project in Tilburg was het enige van de drie projecten in opdracht van de Landelijke Hervormde Jeugdraad waarvoor een schrijver in de arm was genomen. De deadline voor het script werd hier niet gehaald. Bij de andere twee projecten werd het script door de regisseur geschreven en was het wel op tijd klaar.

Tegenover het risico van tijdverlies bij het werken met een externe schrijver, staat echter wel weer een belangrijk voordeel. De schrijver is een buitenstaander met een frisse kijk op het artistieke proces, die kan doorvragen over keuzen en argumenten. Na jarenlang experimenteren met de rol van tekst en tekstschrijvers in producties, is Artisjok/Nultwintig inmiddels tot de conclusie gekomen, dat het beste kan worden gewerkt met *verbal composers* in plaats van traditionele tekstschrijvers. 'Schrijvers die zich kunnen laten inspireren door atmosfeer, ritme en beeld en die de daaruit voortvloeiende tekst weten te integreren in de beeld- en bewegingstaal.'³¹

Een andere belangrijke troef die Artisjok/Nultwintig inzet bij het trainen van de spelers is de zogenaamde *peer education*. Regelmatig keren ex-Nultwintig-spelers een aantal jaren na hun vertrek weer terug in de groep, maar dan als theatermaker, trainer, docent of groepsbegeleider. Enerzijds gaat het daarbij om jongeren die na Nultwintig zijn doorgestroomd naar een kunstvakopleiding of de korte opleiding van De Nieuw Amsterdam, of op een andere manier van theater hun beroep hebben gemaakt. Anderzijds betreft het jongeren die nog niet zo lang, ongeveer een jaar, bij Nultwintig weg zijn. Zij kunnen een nieuwe groep jongeren de eerste weken ‘op de vloer’ helpen, door van binnenuit vertrouwen op te bouwen tussen de groepsleden en hen met de training en met theater in het algemeen vertrouwd te maken. ‘Spelers in de verschillende projecten reageren opmerkelijk positief op de training door leeftijdsgenoten en pikken hierdoor soms sneller iets op.’³² Daarbij benadrukt de organisatie echter het belang van een goede training en begeleiding van de *peer educators*. ‘Talentvol zijn is niet automatisch verbonden met (al) volwassen en professioneel begeleider/docent zijn.’³³

PUBLIEKSBENADERING

Werving van spelers

Bij het samenstellen van een Artisjok-groep wordt een verhouding nagestreefd van ongeveer tweederde jongeren met een niet-Nederlandse achtergrond tegenover eenderde Nederlandse jongeren. De leiding benadrukt echter dat dit geen wet is, maar een richtlijn. ‘Het is niet zo dat we per se acht Surinaamse jongens in een project willen hebben. We streven naar een afspiegeling van de bevolkingssamenstelling in het gebied waar het project plaatsvindt.’³⁴ Die tweederde niet-Nederlanders bestaat nooit uit één cultuur. ‘Juist die tweederde om eenderde geeft een betere balans. Bij een verhouding half-om-half zou de witte helft toch weer gaan domineren, terwijl de andere helft nooit alleen maar Surinaams of Turks is.’³⁵ Een gelijke verdeling wordt wel nagestreefd in de verhouding jongens/meisjes.

Zowel de gewenste verhouding tussen Nederlands en niet-Nederlands, als die tussen jongens en meisjes wordt blijkens de projectverslagen doorgaans bij benadering gerealiseerd, maar niet altijd zonder problemen. Het is met name de laatste tijd, nu er sprake lijkt te zijn van een *next generation*, een stuk moeilijker geworden dan een jaar of zes geleden. Jongeren kunnen uit een steeds groter aanbod van activiteiten kiezen en hebben hun ‘groepjes’ vaak al elders gevormd. Daarnaast bestaat onder jongeren een vooroordeel over theater. Dat speelt volgens de leiding met name bij jongens een belangrijke rol. Ook merkt de organisatie dat het onderwijs in toenemende mate overspoeld wordt met cultureel aanbod, waardoor bij scholen een beduidend selectievere houding is ontstaan.

Al met al maakt dat een intensieve wervingsprocedure tot een onontbeerlijk onderdeel van Artisjok-producties. In de handleiding *Waarheid of doen?* wordt beschreven hoe zo’n wervingsprocedure doorgaans verloopt.

Het voorbereidende werk van een lokaal productieteam (of stuurgroep) neemt zo’n vier maanden in beslag. Eerst wordt gekeken welke etnische groepen in de betreffende plaats vertegenwoordigd zijn. Vervolgens wordt nagegaan hoe bereikbaar de jongeren van die groepen zijn. Het is handig als leden van het productieteam zelf al contacten hebben met bepaalde etnische groepen. Dan volgt een ‘voorgloei’-periode van ongeveer twee maanden, waarin scholen, welzijnsinstellingen, kerken en buurtcentra per brief informatie ontvangen over het project. Door ‘nabellen’ neemt het aantal belangstellende instellingen doorgaans aanzienlijk toe.

Wanneer bekend is welke instellingen wel en niet mee willen werken, start de volgende fase in de procedure: de wervingsbijeenkomsten. De productieleiding geeft op de diverse locaties voorlichting over het project, legt uit hoe de selectieprocedure in zijn werk gaat en geeft jongeren gelegenheid om vragen te stellen en een aanmeldingsformulier in te vullen.

Essentieel in de wervingsbijeenkomsten is het vertonen van videomateriaal van eerdere

Artisjok- en Nultwintig-producties. Dat geeft jongeren een concreet beeld van wat ze kunnen verwachten en bereiken, en doorbreekt daarmee het vooroordeel tegen theater. Bovendien geeft het hen het gevoel dat ook zij op dat toneel kunnen staan: ze zien leeftijdgenoten, een groep jongeren van dezelfde samenstelling als hun eigen klas. Om dezelfde reden probeert de organisatie sinds een aantal jaren ook om altijd een Nultwintig- of Artisjok-voorstelling te spelen in steden waar wervingsprocedures voor Artisjok worden gestart. In de praktijk blijkt het effect daarvan groot. Videomateriaal en voorstellingen hebben als bijkomend voordeel dat zij minder taalgebonden zijn, waardoor jongeren met een niet-Nederlandse achtergrond gemakkelijker kunnen worden bereikt.

De wervingsbijeenkomsten (doorgaans tien à twintig) resulteren in zo'n vijftig à honderd aanmeldingen voor de selectiedagen. Het is belangrijk dat de verhouding tussen jongens en meisjes en tussen Nederlands en niet-Nederlands op de selectiedag al enigszins in de buurt komt van de gewenste verhouding in de groep. Dat is in de praktijk lang niet altijd het geval. Soms is het nodig om een tweede ronde wervingsbijeenkomsten te houden, gericht op specifieke groepen. In de handleiding *Waarheid of doen?* wordt bijvoorbeeld beschreven hoe in Tilburg een tweede selectieronde speciaal voor jongens moest worden georganiseerd, omdat in eerste instantie slechts zes jongens tegen dertig meisjes verschenen.

Bezoek aan een Turkse moskee en persoonlijke benadering van de Molukse en de Surinaamse gemeenschap door contactpersonen waren noodzakelijk om vervolgens ook nog eens voldoende culturele diversiteit te bewerkstelligen. De inzet van contactpersonen zoals jongeren- en migrantenwerkers kan in de wervingsprocedure van doorslaggevend betekenis zijn. Maar daarnaast is een actieve, persoonlijke benadering van de productieleiding van belang; de organisatie gaat scholen en jongerencentra in en loopt feesten en inloopavonden van buurthuizen af. 'We gaan echt overal heen waar de jongeren komen.'³⁶ De combinatie van directe werving door het productieteam zelf en de indirecte werving via jongeren- en migrantenwerkers heeft volgens Artisjok/Nultwintig het meeste resultaat.

Artisjok heeft de selectie zelf heel lang in één dag gedaan. De organisatie is inmiddels echter overgestapt op een structuur van drie achtereenvolgende dagen, omdat het nodig bleek een beter beeld te hebben van de kwaliteiten van deelnemers. De groep wordt nu verdeeld over twee dagen. Van iedere groep valt ongeveer de helft af. De overgebleven kandidaten komen de derde dag bijeen voor de laatste selectie. Het is belangrijk om voor de uiteindelijke groep iets meer deelnemers te selecteren dan het streefgetal, omdat in de loop van het repetitieproces altijd enkele spelers afhaken.

De selectie wordt gedaan door het artistieke team, eventueel in samenwerking met een aantal (afhankelijk van het aantal deelnemers) trainers met wie het team goed kan samenwerken. De selectie bestaat uit een theatertraining en een dans- en bewegingstraining. Het gaat voornamelijk om elementaire opdrachten in groepsverband, een beperkt aantal opdrachten in kleinere groepjes en een paar individuele opdrachten. De trainers wisselen gedurende de dag van rol, zodat ze gelegenheid hebben om alle kandidaten niet alleen direct in een lessituatie, maar ook vanaf de zijlijn te observeren.

Leidraad bij de selectie is 'een zo boeiend mogelijke groep samenstellen waarvan zeker tweederde deel een niet-Nederlandse oorsprong heeft. En liefst een gelijk aantal jongens en meisjes.'³⁷ De organisatie is niet op zoek naar de jongeren met de meeste ervaring of de beste spel- en danstechnische kwaliteiten. 'We gaan op zoek naar mensen die om te beginnen lol hebben in het spelen. Niet al te rationeel ingestelde types, en, wat heel belangrijk is, een aardige combinatie van individuen. (...) dus moet je zoeken naar mensen die wat in te brengen hebben, een dosis eigenzinnigheid kan geen kwaad. Ofwel: 'een mooie combinatie van hormonen die alle kanten opvliegen.'³⁸

Belangrijk is volgens de organisatie dat ook niet-geselecteerde jongeren goed worden

ingelicht over de redenen van afwijzing. 'Bij het samenstellen van de groep spelen de combinatie van individuen en de getalsverhouding tussen jongens en meiden mee, daarvoor vallen ook kandidaten af. Het gaat niet alleen om theater kwaliteiten en de afwijzing moet vooral niet worden opgevat als "is ongeschikt voor theater of voor een volgende Artisjok-project".³⁹

Artisjok probeert altijd om met de lokale instelling voor kunsteducatie afspraken te maken over het aanbieden van een aansluitende vervolgcursus voor de afvallers. Dan gaat in ieder geval het contact niet verloren met de belangstellende jongeren die in het wervingstraject met veel inspanning bij elkaar zijn gebracht.

Ook de visie van de organisatie op de wervingsprocedure voor Nultwintig is recent gewijzigd. Tot nu toe werd per productie naar nieuwe spelers gezocht. Voortaan zullen nieuwe deelnemers echter op een meer continue basis door het jaar heen worden geworven. Met verschillende selectiewerkshops gedurende het jaar wordt beter aangesloten bij de vraag van jongeren zelf; Nultwintig krijgt regelmatig telefoontjes van jongeren die graag bij Nultwintig zouden willen spelen. De groep kan op die manier steeds met vers bloed worden aangevuld.

In het verlengde hiervan wil Nultwintig zich ook nadrukkelijker met werving bezighouden op festivals en manifestaties waar de groep toch al met een stand staat, zoals de Uitmarkt. Dat betekent dat er nieuw materiaal gepresenteerd wordt en dat er vaker Nultwintigers bij aanwezig zullen zijn die andere jongeren kunnen uitleggen wat spelen bij Nultwintig inhoudt. De organisatie overweegt ook om vaker open dagen of avonden te organiseren, om jongeren ervan bewust te maken dat het hele jaar door spelers worden gezocht.

Begeleiding van spelers

Intensieve begeleiding van de jongeren is niet alleen essentieel tijdens de selectie, maar vooral ook wanneer een groep eenmaal is samengesteld. De spelers moeten een op elkaar ingespeeld team gaan vormen met onvoorwaardelijk vertrouwen in elkaar en de leiding. Het artistieke team speelt daarbij een sleutelrol, omdat het veel invloed heeft op de stemming en motivatie in de groep. 'Door de manier waarop zij elkaar aanvullen en helpen om die borrelende verzameling pubers aan te voelen én aan te pakken, behouden ze niet alleen de controle op de productie, ze zetten ook een belangrijke toon. Jonge mensen zijn geneigd zich intens te spiegelen aan het team, zeker in deze vrij extreme omstandigheden. Op het moment dat er onder de begeleiders malaise uitbreekt, is daar meestal direct iets van te merken bij de spelers.'⁴⁰

Het is essentieel dat er een wij-gevoel ontstaat tussen spelers en begeleiders. Ten eerste is het groepsproces medebepalend voor de vorm en inhoud van de producties, die immers gedeeltelijk gebaseerd zijn op de inbreng van de jongeren zelf. Bovendien is individuele en sociale ontwikkeling van de jongeren een doel op zich van de projecten. Daar komt nog bij dat bij theater maken met jongeren altijd in meer of mindere mate sociale aspecten en processen een rol spelen. 'Je krijgt het altijd binnen, of je er nu wel of niet iets mee wil doen in het artistieke proces.'⁴¹ Op pagina 22 over de rol van artistiek-inhoudelijke aspecten is al opgemerkt dat het artistieke team en het productieteam samen altijd voldoende mensen moeten bevatten die dat sociale proces kunnen begeleiden. De teams vervullen samen ook een soort ouderrol.

De grote discipline en concentratie die van de spelers geëist wordt, is een essentiële factor voor het succes van de producties. Meteen vanaf de eerste selectieronde worden regels en grenzen gesteld en wordt de deelnemers duidelijk gemaakt wat er van ze verwacht wordt: 'een volwassen en professionele houding'. Dat betekent dat jongeren zich honderd procent moeten inzetten en een eigen bijdrage moeten leveren. 'Ze kunnen niet drie maanden lang alleen maar de kat uit de boom kijken. (...) Ze moeten er zijn, en als ze

niet kunnen moeten ze ons dat laten weten. Daarnaast is samenwerken binnen een groep belangrijk: mensen die solist zijn en blijven, daar heb je niet zo veel aan in een groepsproces, dat kan op een gegeven moment remmend werken. Het zit dus in de sfeer van motivatie, respect en samenwerken.’⁴² Deelnemers moeten zich ervan bewust zijn dat ze kiezen voor een stevig repetitieschema; minimaal twee dagdelen per week (ten dele in het weekend), en dat gedurende zes à negen maanden. Wat dat werkelijk betekent, valt jongeren in de praktijk wel eens tegen. Daarom selecteert de organisatie ook altijd ‘over’. ‘Als je een groep van veertien wil hebben, selecteer je er zestien of zeventien. Je verliest er twee of drie in de eerste maand, omdat ze niet in staat blijken het strakke schema vol te houden en zich realiseren: o, dát is wat je met *commitment* bedoelt, je bedoelt dus *echt* iedere zondag.’⁴³ Kiezen voor Artisjok betekent soms dat je je voetbaltraining moet laten vallen.

De eis van discipline en concentratie is enerzijds noodzakelijk om de projecten organisatorisch en artistiek-inhoudelijk tot een goed eind te brengen, anderzijds maakt deze eis een snelle - en soms vergaande - persoonlijke ontwikkeling van de deelnemers mogelijk. Aan het eind van een project laat Artisjok/Nultwintig de deelnemers vaak hun impressie van het project op papier zetten. Die reacties zijn opgenomen in het archief van de diverse projecten; in het werkboek en de handleiding wordt een aantal typerende aangehaald. De reacties zijn vrijwel zonder uitzondering laaiend enthousiast. Bovendien geven ze de indruk dat deelname aan een Artisjok- of Nultwintig-project daadwerkelijk het individueel en sociaal functioneren van jongeren kan beïnvloeden.

‘De leraren vinden het goed voor de school en voor mij ook natuurlijk. (...) Door het toneel weet ik beter wat ik wel en niet kan.’⁴⁴

‘Zelf ben ik er wel wijzer van geworden. Weet je, het aantal mensen dat ik eigenlijk een beetje gek vind is minder geworden. Ik begrijp de mensen beter.’⁴⁵

‘Ik ben zeker veranderd door mee te doen aan “BASTA!”. Ik voel me een stuk sterker, heb meer zelfvertrouwen gekregen. Ik durf op straat m’n trots te laten zien.’⁴⁶

‘Thuis was het altijd klote. (...) Ik was thuis altijd verantwoordelijk voor mijn jongere broertjes en zusjes. Daardoor kon ik met mijn eigen problemen en emoties nergens heen. Ik vind het fantastisch dat het in deze groep wel kan. Het moment dat we samen huilden. Het was de eerste keer dat ik me zo kon uiten.’⁴⁷

De ervaringen van de artistieke leiding van Artisjok/Nultwintig, zoals die beschreven staan in diverse publicaties en projectverslagen, wijzen in dezelfde richting: ‘De spelers winnen enorm aan zelfvertrouwen en komen een stuk sterker uit de productie tevoorschijn.’⁴⁸

De begeleiding beperkt zich niet alleen tot de deelnemers. Ook het onderhouden van contact met ouders en scholen is van belang, omdat de schoolprestaties niet onder het tijdrovende Artisjok-project mogen lijden. Ouders worden voor de start van het project op de hoogte gebracht via een brief waarin de bedoeling en werkwijze worden uitgelegd. Midden in de repetitieperiode wordt een ouderavond georganiseerd waar ouders kennis kunnen maken met de medewerkers en vragen kunnen stellen. Bovendien geven de jongeren op de ouderavond een presentatie van de voorstelling-in-de-maak. Wat later in het repetitieproces wordt meestal nog een presentatie gegeven.

Het is belangrijk om op deze manier het vertrouwen van ouders te winnen. Ouders hebben soms moeite met het sterk fysieke trainingsproces, waarin jongeren elkaar veel aanraken, met de hoeveelheid tijd die het kost, en met het spelen van voorstellingen in de avonduren. De organisatie maakt wel eens mee dat ouders helemaal niet weten dat hun kind meedoet aan een Artisjok-project. ‘Dan ontdekken ze dat ze bij ons aan het repeteren zijn en komen woedend binnen. En soms, dat hebben we in het verleden verschillende keren meegemaakt, doen Marokkaanse meiden thuis alsof het om een project van school gaat. In die gevallen komen ouders ook niet naar open avonden en voorstellingen. Die kinderen moeten dus wel heel stevig in hun schoenen staan om het door te zetten.’⁴⁹

De basis voor de relatie met scholen wordt al gelegd tijdens de werving, waarvoor de medewerking van scholen nodig is. Met name in Amsterdam kennen veel scholen de organisatie bovendien van de Nultwintig-voorstellingen die in het scholenabonnement van Jeugdtheater De Krakeling zijn opgenomen. Daarnaast probeert Artisjok/Nultwintig repetities en voorstellingen zo veel mogelijk af te stemmen op lestijden en examenweken. 'Ook al kunnen we op voor ons heel belangrijke plekken alleen overdag spelen, we vragen scholen toch alleen in het uiterste geval om jongeren vrij te geven. Uit principe doen we dat bijna niet. Scholen weten daardoor op een gegeven moment dat we de samenwerking met hen serieus nemen.'

De schoolprestaties van leerlingen worden doorgaans trouwens eerder beter dan slechter van deelname aan een Artisjok-project. Jongeren worden zekerder van zichzelf, socialer en gedisciplineerder. De vaardigheid in Engels neemt vaak opvallend toe, omdat gedeeltelijk gewerkt wordt met niet-Nederlandstalige leiding. Dat schoolprestaties in de loop van het project verbeteren, versterkt vervolgens weer het vertrouwen van de ouders.

Werving en begeleiding van publiek voor voorstellingen

De publiekssamenstelling is door Artisjok/Nultwintig nooit consequent onderzocht. Wel is bekend dat Nultwintig gemiddeld 200 bezoekers trekt per voorstelling (gemiddeld 40 per jaar) en Artisjok (gemiddeld 25 voorstellingen per jaar) ongeveer 150. Het overgrote deel van de bezoekers bestaat uit jongeren, waarvan het merendeel bovendien voor het eerst kennismaat met theater. Volgens Marion Schiffers bestaat bij de voorstellingen in het Amsterdamse Jeugdtheater De Krakeling het publiek zelfs voor 80 à 90 procent uit jongeren, 'eenzelfde samenstelling als op het podium staat'. 'In andere plaatsen hangt het een beetje af van de contacten die de theaters hebben, maar ook daar is het meestal voor meer dan 50 procent jongeren.'⁵⁰

Schiffers constateert echter ook dat een groeiend aantal volwassenen de voorstellingen volgt. Over de culturele diversiteit van de publieksgroepen zijn geen cijfers beschikbaar. Op het oog is zowel het jongeren- als het volwassenenpubliek volgens de organisatie echter zeer gevarieerd. Buiten de Randstad is de variatie wel wat minder, 'maar het is toch bijna altijd wel enigszins tot zeer gemengd'.⁵¹ Een belangrijke verklaring voor zowel het hoge percentage jongeren als de culturele diversiteit is volgens de organisatie zelf, dat de spelersgroepen hun eigen publiek mobiliseren.⁵² Tegelijkertijd waarschuwt de organisatie echter, dat programmering van een jongerenproductie niet per definitie grote dromen jongeren de theaters in lokt. Daarvoor zijn wel degelijk wervende inspanningen nodig van zowel accommodatie als theatergroep.

De publiekswerving voor Artisjok-projecten geschiedt overwegend lokaal, terwijl aan Nultwintig-projecten niet alleen in de diverse tourneeplaatsen, maar ook landelijk uitgebreid bekendheid wordt gegeven. Publiciteit bestaat enerzijds uit verspreiding van promotiemateriaal naar theaters, scholen en andere instanties waar jongerenpubliek vandaan kan komen; anderzijds uit verspreiding van persberichten en persfoto's.

Bij Artisjok betreft het dan vooral lokale dagbladen, jongerenbladen, uitgaven in de kerkelijke en ideële sfeer en lokale radio- en televisie-omroepen; voor Nultwintig-voorstellingen wordt ook altijd de nodige inspanning verricht om de landelijke pers te bereiken. Eenvoudig is dat laatste niet. 'Het blijft lastig om voor een jongerenproductie aandacht te krijgen van de dagbladen. Wel zijn er een aantal journalisten die ons een warm hart toedragen, die regelmatig en meestal ook positief over ons schrijven. Wat beter lukt zijn de vakbladen voor sociaal-cultureel werk, theater et cetera. En lokaal lukt het bij de Artisjok-projecten vaak wel heel goed.'⁵³

Wel blijkt ook dat het benaderen en interesseren van plaatselijke media een arbeidsintensief proces is, waarvoor veel vasthoudendheid nodig is: 'Net als bij de werving van de jongeren in de aanloopfase, geldt ook hier dat veel pogingen moeten worden gedaan, zonder dat je mag verwachten dat heel Brabant er daadwerkelijk over schrijft.'⁵⁴ Nabellen is

onontbeerlijk. Uiteraard zijn recensies meegenomen, maar aangezien het aantal voorstellingen beperkt is, zijn bij Artisjok-projecten met name voorpublicaties belangrijk. Bij het Artisjok-project in Almere (1995/1996) heeft de stichting voor het eerst een lezersactie op touw gezet met kortingsbonnen in een stadsblad. Dat heeft goed gewerkt.

In de praktijk blijkt het interesseren van de pers vooral bemoeilijkt te worden door het feit dat het om een amateurproductie gaat, en door een gebrek aan ervaring en daarmee een gebrek aan contacten van de lokale betrokkene die de publiciteit verzorgt (meestal de productie-leider). De belangrijkste troeven bij het benaderen van lokale en regionale pers zijn de culturele diversiteit van de groep, de samenwerking op lokaal niveau, en het feit dat het een nieuw fenomeen is in een stad of wijk. Op de vraag of Artisjok/Nultwintig ook landelijk die nieuwswaarde eigenlijk nog wel heeft, antwoordde Schiffers: 'Nee, want uiteindelijk is het nog nooit echt nieuw voor hen geweest. Ze hebben altijd vooral aandacht gegeven aan kunst met een grote k.' Wat landelijk wel eens wil helpen, is als er op televisie een documentaire of iets dergelijks over de stichting vertoond is. Daarnaast blijkt de pers gevoelig voor specifieke thema's, zoals het onderwerp van de voorstelling *Rubber: aids en safe sex*.

In de publiciteit voor Artisjok- en Nultwintig-voorstellingen kunnen een aantal sleutelfactoren worden aangewezen. Allereerst is het essentieel dat het materiaal jongeren aanspreekt. Daarom wordt de vormgeving, en soms ook de tekst, eerst getest bij de spelers zelf. Dat heeft als tweede reden, dat Artisjok/Nultwintig de jongeren duidelijk wil maken dat publiciteit een essentieel onderdeel is van het maakproces van een voorstelling: 'Het is niet vanzelfsprekend dat de zaal vol komt, net zo goed als het niet vanzelfsprekend is dat er licht is en geluid.'⁵⁵

Daarnaast worden de jongeren in bijvoorbeeld interviews met de pers zo veel mogelijk zelf aan het woord gelaten. De publiciteitsmedewerker zorgt ervoor dat er altijd een en liefst meer spelers bij interviews aanwezig zijn. 'De spelers hebben hun eigen verhaal over de voorstelling en over hun motivatie om mee te doen.' Ook op informatiemarkten en manifestaties probeert hij altijd spelers in te zetten.

Een tweede factor, die geldt voor de werving van publiek en voor de werving van spelers, is het gebruik van bewegende beelden als publiciteitsmateriaal. 'Dat maakt het werk inzichtelijker en zorgt ervoor dat jongeren zich er mee kunnen identificeren: "dat had ik ook kunnen zijn, die daar speelt". De publiciteitsmedewerker wijst erop, dat het niet vanzelfsprekend is dat jongeren massaal afkomen op een jongerenvoorstelling, in weerwil van wat sommige theaters denken. Theaters in de provincie baseren die misvatting vaak op het overweldigende succes van Nultwintig-voorstellingen in het Amsterdamse Jeugdtheater De Krakeling, maar beseffen niet dat aan dat succes heel wat inspanningen van De Krakeling vooraf zijn gegaan. 'Je moet meer willen investeren dan alleen programmeren. Je moet zelf jongeren opzoeken en overtuigen: scholen bezoeken met materiaal, een abonnement maken, zodat ze meerdere voorstellingen zien. Dát is heel belangrijk bij het werven van jong publiek: jongeren moeten ervaring opbouwen, om hun vooroordelen tegen theater te kunnen doorbreken.'

Voor de volledigheid wijst de publiciteitsmedewerker ten slotte nog op het belang van het tijdig verspreiden van persberichten en publiciteitsmateriaal, hoewel dat natuurlijk niet alleen voor Artisjok/Nultwintig geldt. Dit lijkt overigens eenvoudiger te realiseren dan het is, want het gaat om voorstellingen die op de vloer totstandkomen. Op het moment dat een publiciteitsmedewerker de inhoudelijke informatie nodig heeft, is die vaak nog heel vaag. Dat probleem is volgens de stichting alleen te overwinnen door met enige regelmaat redelijke tot goede voorstellingen af te leveren. Het is belangrijk om het vertrouwen te winnen van theaters en publiek. 'Want het probleem dat het pas laat concreet wordt, dat hoort bij dit werk.'⁵⁶

Het effect van producties met een uitgesproken educatieve bedoeling kan versterkt worden door de voorstelling te koppelen aan een workshop voor het publiek. Dit is bijvoor-

beeld gerealiseerd bij de Nultwintig-voorstelling *Rubber* (over aids en *safe sex*) en bij het recente Artisjok-project *Onder de duim* (over pesten) in Amsterdam-Noord. Publiek kan actief aan zo'n workshop deelnemen, maar ook toekijken. In de workshop 'worden elementen uit het theaterstuk "uitvergroot" en meer op het persoonlijk reageren en handelen van de deelnemer toegespitst (Hoe reageer je bijvoorbeeld wanneer je vriendje/vriendinnetje waarmee je voor het eerst gaat vrijen dit alleen zonder condoom wil?).'⁵⁷ Opvallend is dat de stichting bij de werving van publiek voor voorstellingen geen specifieke inspanningen verricht voor allochtone doelgroepen. De nadruk ligt op het bereiken van jongeren. Dat is verklaarbaar uit het eerder beschreven algemene beleid. Artisjok/Nultwintig afficheert zich immers in de eerste plaats als jongerentheater en beschouwt multiculturaliteit als een vanzelfsprekende consequentie daarvan. Wanneer de indruk die de organisatoren hebben van de culturele samenstelling van het publiek juist is, kan geconcludeerd dat een multiculturele cast en werkwijze kennelijk wel vanzelfsprekend een multicultureel publiek opleveren, maar een jongerencast niet vanzelfsprekend een jongerenpubliek.

Prijs

Spelers betalen, afhankelijk van het soort productie, een maandelijkse contributie van f 10,- of f 15,- per maand. Dat bedrag is min of meer symbolisch. Enerzijds is het bedrag zo laag gehouden om geen groepen jongeren op voorhand buiten te sluiten. Voor sommige deelnemers blijkt zelfs die f 10,- per maand nog lastig. Ze moeten het soms van hun zakgeld betalen. Anderzijds is er bewust voor gekozen om deelname niet gratis te maken. 'Kinderen moeten beseffen dat niets voor niets is, maar ook dat het bedrag redelijk is.'⁵⁸ Na afloop van producties zijn wel eens enquêtes gehouden onder ouders, waarin ook gevraagd werd naar hun mening over de contributie. In Deventer bijvoorbeeld kwam daaruit dat ouders ook best f 25,- wilden betalen. Maar ook bleek, dat het daarbij meestal toch de wat beter gesitueerde gezinnen betrof.

De toegangsprijs van Nultwintig-voorstellingen wordt ten dele bepaald door het theater en de tarieven van andere voorstellingen die daar worden gespeeld. Artisjok/Nultwintig streeft echter altijd naar een zo laag mogelijke prijs, met het oog op laagdrempeligheid. Meestal ligt het bedrag rond de f 10,-, waarbij eventueel aparte tarieven voor jongeren en voor volwassenen worden onderscheiden. Wanneer een theater in het algemeen moeite heeft met het bereiken van jongeren, adviseert Artisjok/Nultwintig soms om de toegangsprijzen voor jongeren over de hele linie te verlagen.

Locatie

Zowel Nultwintig- als Artisjok-voorstellingen worden vooral in theaterzalen (en -zaaltjes) gespeeld. Scholen en jongerencentra worden wel benaderd, maar beschikken meestal niet over de benodigde technische faciliteiten.

Ook het speeloppervlak levert vaak problemen op. Doordat veel met dans wordt gewerkt en de groepen vrij groot zijn, is een ruimte van minimaal acht bij acht meter nodig. Zelfs kleine theaters zijn in dat opzicht niet altijd toereikend. Artisjok/Nultwintig speelt het liefst in middelgrote zalen. Soms zijn producties bij gebrek aan andere speelmogelijkheden aangewezen op de plaatselijke schouwburgen, maar die zijn vanwege het lijsttoneel en de grote afstand tussen publiek en spelers eigenlijk minder geschikt: 'Voor beginners is dat nauwelijks te overbruggen en bovendien zijn die grote zalen moeilijk vol te krijgen.'⁵⁹

Overigens dicteert uiteraard ook het soort productie de meest geschikte voorstellingslocatie. Bij nadrukkelijk educatief bedoelde producties worden andere artistieke afwegingen gemaakt. De voorstellingen worden zo vormgegeven dat ze ook buiten de theaters goed speelbaar zijn.

Voor de repetities van Artisjok-projecten wordt gezocht naar locaties die voor jongeren gemakkelijk bereikbaar zijn; hetzij centraal in de stad, hetzij in een buurt waar veel jongeren vandaan komen. Een accommodatie die op jongeren gericht is (bijvoorbeeld een jongerencentrum) geniet daarbij de voorkeur. Voorop staat echter de geschiktheid van de ruimte in praktische zin: afmetingen, een goede vloer, kleedruimtes, technische faciliteiten en dergelijke. Soms kan een van de samenwerkingspartners een ruimte ter beschikking stellen die aan de eisen voldoet, maar anders wordt elders in de betreffende plaats een ruimte gehuurd.

ORGANISATIE

Aan het hoofd van de stichting Artisjok/Nultwintig staat directeur Marion Schiffers, die leiding geeft aan de artistieke leiding, de stafafdelingen Publiciteit & Acquisitie en Secretariaat & Administratie, en de uitvoerende afdelingen Artisjok, Nultwintig, Training & Ontwikkeling en Productieleiding. Schiffers geeft daarmee mede richting aan het artistieke beleid, is betrokken bij de werving en selectie van nieuwe artistiek medewerkers en neemt initiatief in het aantrekken van nieuwe projecten. De artistieke leiding bestaat uit David Greaves en Nita Liem.⁶⁰

Het bestuur van de stichting heeft zes leden, allen deskundig op een of meer terreinen van de jeugdhulpverlening, jeugdcultuur, theater en culturele diversiteit. Eén bestuurslid heeft een allochtone achtergrond.

Ontwikkeling, experiment en onderzoek zijn voor Artisjok/Nultwintig van groot belang. Het terrein waarop de organisatie zich beweegt, dat van jongerencultuur, is immers zeer dynamisch. Om jongeren te kunnen (blijven) inspireren is het noodzakelijk om ontwikkelingen in hun wereld 'te volgen, te interpreteren en (kritisch) op waarde weten te schatten, om er op in te kunnen spelen en ze te kunnen vertalen in theater'.⁶¹ Dat betekent dat er ruimte geboden moet worden aan experiment. De wisselwerking tussen het semi-permanente Nultwintig met zijn laboratoriumfunctie en de 'losse' Artisjok-projecten is hiervoor altijd van grote betekenis geweest. Eerder is echter ook al opgemerkt, dat de laatste tijd de grenzen tussen Nultwintig en Artisjok vervagen, waarbij de aard en functie (educatief, experimenteel, presentatie- of productiegericht) per project verschillen. Ook Artisjok-projecten fungeren nu soms als 'lab-projecten'.

De expliciete aandacht voor experiment en ontwikkeling betekent overigens ook, dat het van belang is dat de organisatie zich flexibel opstelt. 'Regelmatige controle-momenten moeten het mogelijk maken accenten te verleggen of plannen waar nodig uit te stellen of af te blazen.'⁶²

De afdeling Training & Ontwikkeling heeft als taak de werkwijze van Artisjok/Nultwintig en de resultaten van de experimenten vast te leggen, en geschikt te maken voor overdracht. Ook houdt ze zich bezig met het trainen van werknemers van andere instellingen die zich richten op intercultureel jongerenwerk. Training en ontwikkeling gebeurt op dit moment om financiële en inhoudelijke redenen vrijwel altijd door de eigen staf. Incidenteel wordt gewerkt met aanvullende trainers van buitenaf, maar alleen wanneer daarvoor extra subsidie beschikbaar is.

Voor de afdelingen Nultwintig en Artisjok is er één projectcoördinator. De productieleiding ondersteunt deze afdelingen, met name door het verzorgen van de logistiek rondom producties. De organisatie en productie van Nultwintig-voorstellingen is altijd in handen van de stichting zelf. Wel wordt daarbij vaak samengewerkt met een theater. Bij *Bloedlink* bijvoorbeeld stelde de Amsterdamse theatervoorziening Cosmic, die ook bij de dramaturgie en ontwikkeling van het script van de productie was betrokken, de theaterzaal een aantal weken ter beschikking voor repetities en voorstellingen. Bij de productie *Quest* was personeel van Jeugdtheater De Krakeling actief betrokken bij productie, kostumering en lichttechniek.

Bij Artisjok-projecten zorgt de stichting weliswaar voor de coördinatie, maar wordt een gedeelte van de uitvoerende werkzaamheden verricht door de betrokken lokale organisaties, die bovendien zorgdragen voor de 'maatschappelijke inbedding' ter plaatse. Voor de zes projecten in opdracht van de Landelijke Hervormde Jeugd Raad werd in de betreffende plaatsen steeds een stuurgroep gevormd, waarin vertegenwoordigers van lokale welzijns-, allochtonen- en kerkelijke organisaties en centra voor kunsteducatie zitting hadden. Soms namen ook scholen deel aan het overleg. Functie van dergelijke stuurgroepen is het van de grond tillen en ondersteunen van de projecten. Dat betekent onder meer dat gezorgd wordt voor randvoorwaarden als aanvullende financiering, administratie, werkruimte en mankracht. Bovendien onderhoudt de stuurgroep het contact met de gemeente.

Het artistieke team van Artisjok-projecten wordt samengesteld door de artistieke leiding en de directie van de stichting. Over de voorwaarden waaraan dat team moet voldoen, is al het nodige opgemerkt in de paragraaf over artistiek-inhoudelijke aspecten. Verder is het belangrijk dat het artistieke team kan terugvallen op een goede organisatie. De productieleiding heeft een sleutelpositie; zij bevindt zich 'op het scharnierpunt van het artistieke team, dat een professionele achtergrond heeft, en jongeren met een volledige amateurstatus'.⁶³ Tegelijkertijd is het van belang dat in de organisatie en productie van Artisjok-projecten de lokale instellingen een rol spelen: zij hebben ter plaatse veel contacten en bovendien moet het daadwerkelijk een project van de stad of wijk zelf worden. De productieleders van de eerste drie projecten in opdracht van de Landelijke Hervormde Jeugd Raad waren dan ook afkomstig uit lokale instellingen. Ze werden in de eerste plaats uitgekozen op grond van hun betrokkenheid bij jongeren en bij kerkelijke organisaties. Om hun gebrek aan ervaring enigszins te compenseren heeft Artisjok hen een korte training gegeven en een draaiboek verzorgd met informatie, tips, voorbeelden van persberichten, brieven en programmamateriaal.

In de handleiding *Waarheid of doen?* wordt echter geconstateerd dat de taken van de productieleiding ondanks een degelijke voorbereiding en begeleiding te zwaar zijn voor één onervaren kracht. Specifieke kennis en inzichten blijken noodzakelijke voorwaarden om de zware en omvangrijke taak van 'scharnierpunt' te kunnen vervullen. Met ingang van de tweede reeks projecten voor de Landelijke Hervormde Jeugd Raad heeft de stichting er daarom voor gekozen de productieleiding te versterken met een tweede, meer ervaren kracht.

De belangrijkste taken van het productieteam zijn: het organiseren van werving en selectie, contact onderhouden met betrokken instellingen en ouders van de spelers, organiseren en begeleiden van repetities, ondersteuning van het artistieke team, begeleiden van de spelersgroep tijdens de voorstelling en het beheren van de financiële middelen in samenwerking met de stichting en bovendien het plannen en uitvoeren van de publiciteit. Al deze taken worden uitgevoerd in overleg met de projectcoördinator die vanuit grote productionele lijnen de boel in de gaten houdt. Ook op het gebied van publiciteit voorziet de centrale organisatie in Amsterdam de productieleiding van aanwijzingen en adviezen. Voor decors, kostuums, licht en geluid wordt zo veel mogelijk gewerkt met lokale betrokkenen. Bij voorkeur worden freelancers aangetrokken die al vaker hebben gewerkt voor de accommodatie waar het stuk wordt opgevoerd of voor een of meer van de andere lokale instellingen.

In de eerste reeks projecten van de Landelijke Hervormde Jeugd Raad was het lokale productieteam ook nog belast met de acquisitie van de voorstellingen. De ervaring heeft inmiddels echter geleerd dat acquisitie beter centraal vanuit de stichting zelf kan worden verzorgd; enerzijds worden de lokale productieleders daardoor ontlast, anderzijds kan dan worden geput uit de ervaring en contacten die Artisjok/Nultwintig zelf in de loop der tijd heeft opgedaan met het verkopen van voorstellingen.

Het is belangrijk dat er voor voldoende voorstellingsmogelijkheden na generale, try-out en première en matinee wordt gezorgd. De eerste reden om een voorstelling een aantal maanden door te spelen is, dat de forse investering van geld en energie én de belangstelling van vrienden, familie en schoolgenoten dat doorgaans rechtvaardigt. Maar wanneer bij de vervolgvorstellungen gekozen wordt voor accommodaties waar je een jong en multicultureel publiek mag verwachten, wordt bovendien een groter deel van de belangrijkste doelgroep bereikt: jongeren die niet zo vaak theatervoorstellingen zien. Een gekleurde cast die op dynamische en oorspronkelijke wijze hún stuk brengt, werkt juist voor die doelgroep aanstekelijk.⁶⁴

Nu de looptijd van Artisjok-projecten langer wordt en steeds vaker op een meerjarige basis wordt gewerkt, wijzigt de taakverdeling tussen de samenwerkingspartners zich. Artisjok/Nultwintig trekt zich daarbij bovendien niet in één keer, maar in termijnen terug uit het project. Groningen en Culemborg zijn de eerste plaatsen waar deze aanpak op dit moment wordt beproefd. Bij meerjarige projecten levert Artisjok/Nultwintig nu⁶⁵:

- organisatorische steun: onder andere het ontwikkelen van projectplannen, het bijeenbrengen van een stuurgroep, het voeren van gesprekken met overheden, het aanvragen van subsidies, advisering ten aanzien van de inbedding en de ontwikkeling van een parallelaanbod voor instellingen voor kunsteducatie;
- artistieke coördinatie: onder andere het werven en selecteren van artistieke medewerkers, het verzorgen van trainingen, aanwezigheid bij repetities;
- productionele begeleiding: training en advies ten aanzien van werving, selectie en begeleiding van jongeren, het plannen en sturen van het productieproces et cetera;
- betrokkenheid bij het ontwikkelen van publiciteitsmateriaal.

Samenwerking

Samenwerking is één van de hoofdbestanddelen van ieder Artisjok-project. Betrokkenheid en inzet van lokale instellingen zorgt enerzijds voor draagvlak binnen de gemeente, aanvullende financiering en organisatorische ondersteuning, waardoor het project daadwerkelijk uitvoerbaar wordt. Anderzijds is betrokkenheid noodzakelijk om te voorkomen dat het bij een eenmalige gebeurtenis blijft. Een belangrijk doel van Artisjok-projecten is dat binnen gemeenten het klimaat voor interculturele en jongerenactiviteiten verbetert en de weg vrijmaakt voor vervolprojecten. Wanneer eenmaal kennis is gemaakt met intercultureel jongerentheater, verschillende instellingen elkaar hebben leren kennen, contacten zijn gelegd en praktische ervaring is opgedaan, is de stap naar een volgend project, maar dan zonder inmenging van Artisjok/Nultwintig, aanmerkelijk kleiner. Daarvoor is het dan wel essentieel dat de instellingen niet alleen hebben toegekeken, maar actief hebben meegewerkt.

Het initiatief voor Artisjok-projecten komt nooit vanuit Artisjok/Nultwintig zelf, maar vanuit opdrachtgevers die met de stichting contact opnemen. Daarbij moet worden gedacht aan onder meer sociaal-cultureel werk, theaters, gemeenten en provinciale overheden. In de folder waarmee de stichting haar activiteiten aan dergelijke organisaties aanbiedt, wordt omschreven wanneer het zinvol is om met Artisjok/Nultwintig in contact te treden. Het uit te voeren project moet zich richten op jongeren (van 14 tot en met 21 jaar), er moet sprake zijn van diversiteit (cultureel, sociaal en in opleidingsniveau), een artistiek en productioneel professionele aanpak, betrokkenheid van lokale organisaties op het gebied van sociaal-cultureel werk, kunsteducatie, jeugdhulpverlening, onderwijs en/of theater, en er moet zicht zijn op financiering van de activiteiten.

Opvallend is dat instellingen voor kunsteducatie of amateurkunst en hun koepelorganisaties vrijwel nooit opdrachtgever van een project zijn. Ze vragen wel regelmatig om advies, maar willen volgens Schiffers de uitvoering doorgaans zelf doen.

Wanneer Artisjok/Nultwintig door een mogelijke opdrachtgever wordt benaderd, gaat ze

eerst na of het project kans van slagen heeft. Meestal wordt het initiatief genomen door één organisatie. Het belangrijkste criterium voor het al dan niet honoreren van een aanvraag is het perspectief op voldoende lokaal draagvlak. 'Dat betekent dat er een aantal partners gevonden moeten worden die niet alleen bereid zijn om energie en tijd in dat ene project te steken, maar ook om het in te bedden in hun eigen organisatiestructuur.'⁶⁶ Ook de ervaring die de aanvragende instelling al heeft met het organiseren van theaterprojecten met jongeren is van betekenis.⁶⁷

In toenemende mate hecht Artisjok/Nultwintig bovendien belang aan financiële en/of organisatorische medewerking van de lokale of provinciale overheid. Overigens heeft de stichting nog nooit meegemaakt dat een gemeente ondersteuning van een project weigert. Wanneer de instellingen elkaar gevonden hebben en aangeven dat zo'n nieuwe impuls belangrijk voor hen is, juichen gemeenten de samenwerking meestal alleen maar toe, want 'ze zien ook wel dat er veel te versnipperd en naast elkaar gewerkt wordt'.⁶⁸ In tweede instantie, wanneer voldoende lokale instellingen geïnteresseerd zijn, is van belang of de betreffende plaats of provincie ook voor Artisjok interessant is. Enerzijds probeert de stichting haar activiteiten landelijk enigszins te spreiden, anderzijds speelt de multiculturaliteit van de plaatselijke bevolking een rol.

In de paragraaf 'Organisatie' op pagina 34 is al beschreven hoe, wanneer eenmaal tot samenwerking besloten is, een stuurgroep wordt gevormd met organisaties uit kunst-educatie, jongerenwerk, theater en onderwijs. Bij Artisjok-projecten worden grenzen tussen die lokale instellingen vrij eenvoudig overschreden. 'Veel van de organisaties waarmee wij werken, leven normaal gesproken langs elkaar heen. Maar als ze met ons te maken krijgen, komen ook zij elkaar tegen. Bijvoorbeeld schouwburgen die met jeugd- en jongereninstellingen overleggen.'⁶⁹

Door de diversiteit aan instellingen en belangen kost het vaak echter wel veel tijd om consensus te bereiken. De leiding van Artisjok/Nultwintig ervaart telkens weer dat instellingen hun eigen cultuur meebrengen en hun vooroordelen over en weer. Anders dan je in eerste instantie zou verwachten bij samenwerking tussen bijvoorbeeld kerkelijke- en migrantenorganisaties, zijn de conflicten meestal niet van ideologische aard. Ze liggen vooral op het terrein van organisatie en 'bedrijfscultuur': werkwijze, inzet, manier van communiceren et cetera.

Belangentegenstellingen kunnen ook de continuering van projecten in de weg zitten. In Tilburg bijvoorbeeld werd de organisatie van het geplande vervolgproject al snel door één van de voormalige samenwerkingspartners naar zich toe getrokken. Binnen de kortste keren was het weer een bijna volledig witte groep spelers en werd er geen gebruik meer gemaakt van de kennis die bij de lokale instelling voor jeugd- en jongerencultuur voorhanden was. 'Soms zijn er wel wat eigen agenda's en is het lastig om binnen een jaar tijd het beleid binnen die instellingen zodanig te veranderen dat het in een goed bedje terecht komt.'

Essentiële factoren voor het welslagen van de complexe samenwerking zijn in ieder geval een goede tijdplanning en een heldere taakverdeling.⁷⁰ In de paragraaf 'Organisatie' op pagina 34 is hier al op ingegaan. Een voorbeeldplanning van een Artisjok-project is te vinden in de handleiding *Waarheid of doen?*.

De motivaties van instellingen om mee te werken aan een Artisjok-project lopen uiteen, evenals de concrete werkzaamheden die ze verrichten. Hierna wordt ingegaan op de specifieke aard van de samenwerking tussen Artisjok/Nultwintig en de diverse typen lokale instellingen. Wat betreft de samenwerking bij Artisjok-activiteiten hebben de eenmalige projecten als vertrekpunt gediend. De taakverdelingen zijn sinds kort echter aan het verschuiven, nu projecten een meerjarige basis krijgen.

Samenwerking met theaters

Medewerking aan Artisjok-producties is voor theaters in de eerste plaats interessant omdat zij een type publiek binnenbrengen dat theaters doorgaans erg graag willen, maar moeilijk kunnen bereiken: jong en multicultureel. Theaters kunnen hun voordeel doen met de expertise van zowel Artisjok/Nultwintig als de jongeren- en migrantenwerkers binnen hun eigen gemeente.

De bijdrage van theaters aan een project omvat in ieder geval het ter beschikking stellen van ruimte, technische en personele voorzieningen voor een aantal voorstellingen. Vaak kan het theater ook een beperkte periode als repetitieruimte worden gebruikt, bijvoorbeeld in de laatste week of weken voor de première. Daarnaast speelt het theater altijd een rol in de werving van publiek voor de voorstellingen. Welke rol precies, is met name afhankelijk van de ervaring die het theater al heeft met het benaderen van jong en multicultureel publiek en van de inzet van andere lokale organisaties. In ieder geval worden de bestaande, 'reguliere' contacten en kanalen ingezet om folders en posters te verspreiden. Daarnaast geeft Artisjok/Nultwintig de accommodatie adviezen over aanvullende publicitaire activiteiten.

Bij Nultwintig-producties is de uitgangssituatie anders. Nultwintig voorstellingen zijn immers geen product van een lokaal samenwerkingsproject. Theaters betalen een uitkoopsom en programmeren de voorstellingen als regulier aanbod. In de paragraaf over publieksbenadering op pagina 31 e.v. is al opgemerkt dat theaters daar vaak ten onrechte de conclusie aan verbinden dat het jonge, multiculturele publiek vervolgens vanzelf wel komt. Hoewel de theaters zelf verantwoordelijk zijn voor de publiciteit van een Nultwintig-voorstelling, geeft Artisjok/Nultwintig daarom doorgaans wel adviezen. Concreet betekent dat dat de stichting nagaat of de kanalen naar migrantenorganisaties, sociaal-cultureel werk en onderwijs wel voldoende worden benut. Bestaan er al contacten, dan wordt gekeken hoe die het beste kunnen worden vormgegeven. Zijn ze er nog niet, dan geeft Artisjok/Nultwintig namen van contactpersonen of bespreekt hoe contacten het beste kunnen worden aangeboord. Ook wordt gesproken over de manier waarop een voorstelling aan het publiek wordt aangeboden. Uit ervaring weet Artisjok/Nultwintig dat het zin kan hebben om een jongerenvoorstelling eerst vrij goedkoop aan te bieden aan scholieren, om korting te geven of om de voorstelling in een abonnement op te nemen. Jeugdtheater De Krakeling in Amsterdam hanteert daarnaast een evaluatiesysteem. Nadat scholen alle voorstellingen in het abonnement gezien hebben, worden ze bezocht door een team van De Krakeling, dat nagaat welke voorstellingen ze wel en niet waardeerden.

Dergelijke inspanningen werpen hun vruchten af, maar Artisjok/Nultwintig beseft terdege dat ze niet voor alle theaters haalbaar zijn. Bovendien profiteert Nultwintig in Amsterdam natuurlijk mee van het feit dat De Krakeling een jeugdtheater is. Desalniettemin heeft de groep ook met een aantal andere theaters in het land inmiddels een zodanige verstandhouding opgebouwd, dat vrijwel alle Nultwintig-voorstellingen er geboekt worden. Naast consequente publicitaire inspanning is een essentiële factor daarbij tijd; die is nodig om vertrouwen te winnen, naam en herkenbaarheid op te bouwen. Daarnaast constateert Artisjok/Nultwintig dat theaters inmiddels meer risico durven nemen met jongeren- en multiculturele producties. In de eerste jaren was de programmering vaak een probleem, omdat theaters minstens anderhalf jaar vooruit programmeren en er in dat stadium bij Artisjok/Nultwintig nog niets te zien was. De voorstellingen zijn voor de theaters vaak in een te laat stadium klaar om ze te beoordelen, en hebben dan een relatief korte speelperiode (gemiddeld tussen de drie en zes maanden voor Artisjok en tussen de 10 en 25 voorstellingen voor Nultwintig). Met die onzekerheid gaan de theaters nu gemakkelijker om; deels op grond van ervaring, deels vanwege de toeneemende noodzaak om 'anders' te programmeren.

De rol van theaters in Nultwintig-producties beperkt zich doorgaans tot die van accommodatie, inclusief de bijbehorende publiciteitstaken. In het verleden is bij De Krakeling, dat in de loop der tijd een soort huistheater van Nultwintig is geworden, echter ook wel eens sprake geweest van een verdergaande samenwerking. Bij de productie *Quest* was personeel van het theater ook betrokken bij lichttechniek, productie en kostumering. In het productieverslag wordt echter geconcludeerd dat dat een te groot beslag legde op de betreffende medewerkers en dat er te veel onduidelijkheid in verantwoordelijkheden en onderlinge verhoudingen ontstond. Daarom is na deze productie besloten om voor dergelijke taken voortaan mensen van buitenaf in te zetten.

Samenwerking met instellingen voor kunsteducatie

Volgens Schiffers is de motivatie van instellingen voor kunsteducatie vooral gelegen in de wens en noodzaak om een nieuw publiek in het algemeen en een multiculturele groep jongeren in het bijzonder binnen de poorten te krijgen. Meewerken aan een Artisjok-project betekent bovendien niet alleen dat een ander type publiek kennismaakt met de instelling, maar ook dat de instelling zelf ervaring kan opdoen met een ander type aanbod, dat de nieuwe doelgroep meer aanspreekt. Desondanks constateert Schiffers dat samenwerking met instellingen voor kunsteducatie nog steeds (en op dit moment zelfs in toenemende mate) moeizaam totstandkomt. Ze wijt dat onder meer aan het feit dat 'jongeren in zijn', en dat ieder het geld daarvoor (en de eer) naar zichzelf wil toetrekken.⁷¹

Wanneer er wel wordt samengewerkt, bestaat de bijdrage van de instellingen voor kunsteducatie enerzijds uit deelname aan de stuurgroep, waarbij zij mede verantwoordelijkheid nemen voor de lokale inbedding en de inbedding in hun eigen (financiële en personele) beleid, en voor de continuering van het aanbod. Anderzijds uit het verzorgen van een parallel, meer cursorisch opgezet aanbod voor de jongeren die niet door de selectieronden heen zijn gekomen. De instelling heeft zo de gelegenheid om te onderzoeken welke mogelijkheden er binnenshuis, met de eigen docenten, bestaan en waar ondersteuning nodig is.

In de praktijk heeft Artisjok/Nultwintig minder grip op de samenstelling van het parallelaanbod dan ze zou willen. De instellingen werken met hun eigen docenten met een vaste aanstelling, en dat pakt de ene keer beter uit dan de andere. Vaak prevaleren pragmatische overwegingen: op welke avond is er nog een ruimte vrij en welke docent heeft nog uren.

Artisjok/Nultwintig denkt dat een betere uitwisseling van ervaringen met wat wel en niet werkt gewenst is. Tegelijkertijd ervaart de stichting dat niet alles even goed bespreekbaar is, omdat de instellingen er wel eens moeite mee hebben om te erkennen dat ze op een specifiek terrein minder deskundig zijn en baat kunnen hebben bij samenwerking.

Een ander probleem is, dat cursussen bij instellingen voor kunsteducatie vrij duur zijn, waardoor de drempel voor sommige jongeren hoog is. Om dat te ondervangen laat Artisjok/Nultwintig alle deelnemers, aan zowel het Artisjok-project als het parallelaanbod, f 10,- of f 15,- contributie per maand betalen. Van het totale bedrag wordt de parallelcursus gefinancierd.

Ook de inbedding van het project in de instelling stuit vaak op problemen. Voor inbedding zijn veelal ombuigingen nodig in beleid, personele inzet en budgetten. Een jaar blijkt voor instellingen meestal te kort om die te realiseren. Ook zijn soms vergaande en gedurfde stappen noodzakelijk, die instellingen niet altijd willen of kunnen nemen. Artisjok/Nultwintig hoopt dat in de toekomst de inbedding soepeler verloopt, wanneer met meerjarige projecten gewerkt gaat worden.

Samenwerking met scholen

Voor scholen is een Artisjok-project meestal in de eerste plaats een goede kans om 'hokjes te doorbreken'. Volgens Schiffers hebben scholen vaak te maken met leerlingen die

voornamelijk binnen de eigen groepjes opereren, en bestaat er daarom dringende behoefte aan projecten die bruggen slaan.

De concrete taken van scholen in Artisjok- en Nultwintig-projecten zijn overigens beperkt. Scholen zijn meestal niet geschikt als voorstellingslocatie, vanwege het gebrek aan technische faciliteiten en speeloppervlak. Ze fungeren voornamelijk als - onmisbaar - kanaal voor de werving van spelers en, in mindere mate, van publiek voor voorstellingen. Dat betekent dat ze ruimte en tijd ter beschikking stellen voor wervingsbijeenkomsten en voor het verspreiden van informatiemateriaal.

Het theater waar de voorstelling speelt benadert scholen in de omgeving bij voorkeur met een abonnement of speciaal aanbod, zodat een grote groep jongeren in één keer bereikt wordt. Overigens is bij de productie *Rubber* gebleken, dat het beter is als scholen het bezoek aan een voorstelling op basis van vrijwilligheid en buiten schooltijd laten plaatsvinden. Vanuit Amsterdamse scholen bestond zoveel belangstelling voor *Rubber*, dat besloten werd om De Krakeling een hele dag af te huren en tijdens schooluren twee voorstellingen extra te spelen. Dat is Artisjok/Nultwintig niet bevallen. In het productieverlag staat: 'In tegenstelling tot alle andere optredens, waar scholieren in hun eigen tijd naar kwamen kijken, waren de leerlingen die in klassenverband naar het theater waren gekomen er niet op basis van vrijwilligheid, en dat was aan het gebrek aan aandacht en het soms allesoverheersende rumoer duidelijk merkbaar. Dit dus nooit weer, tenzij een betere publieksvoorbereiding en -begeleiding gegarandeerd kan worden.'

Een laatste punt van aandacht in de samenwerking met scholen is al eerder genoemd: goede afstemming van repetitie- en voorstellingstijden met lesroosters en examenweken.

Samenwerking met kerkelijke organisaties

Kerkelijke instellingen zijn inhoudelijk gezien voor de uitvoering van projecten geen noodzakelijke partner. Of er sprake is van kerkelijke participatie in de stuurgroep verschilt per plaats en hangt af van de wensen en interesse van zo'n instelling. In het verleden zijn kerkelijke instellingen echter herhaaldelijk een essentiële samenwerkingspartner of zelfs opdrachtgever geweest.

Een aantal Artisjok-producties die sinds 1994 gerealiseerd zijn maakte deel uit van het landelijke project in opdracht van de Landelijke Hervormde Jeugd Raad (LHJR), een kerkelijk koepelorgaan. Het ging hierbij om een afgebakend project van drie jaar en zes producties in de periode 1994-1997. Artisjok/Nultwintig heeft inmiddels dus een ruime ervaring met het samenwerken met kerkelijke instanties. De LHJR heeft een belangrijke rol gespeeld in het creëren van een draagvlak bij een groot aantal kerkelijke instellingen in het land. Vertegenwoordigers van die organisaties namen zitting in de landelijke stuurgroep en droegen van daaruit bij aan de grote organisatorische lijnen van het project. In de betreffende gemeenten maakten vertegenwoordigers van kerken deel uit van de lokale stuurgroepen en zorgden voor organisatorische ondersteuning. De brede steun van kerken leverde bovendien veel aanvullende financiering op, naast subsidie van de ministeries van OCW en VWS.

Overigens ontvangt Artisjok/Nultwintig al langer financiële steun van kerkelijke zijde. 'In een tijd waarin de landelijke en lokale overheden en instellingen jongeren en theater nog niet als item hadden "ontdekt", waren kerkelijke fondsen al veel eerder overtuigd van nut en kwaliteit van intercultureel jongerentheater. Tussen 1989 en 1996 hebben we ons dan ook met name kunnen ontwikkelen met kerkelijke middelen (niet alleen via LHJR maar ook van specifieke fondsen bij ordes en congregaties en particuliere fondsen met een kerkelijke achtergrond). Na toekenning van de Prins Bernhard Fonds prijs konden we (eindelijk) ook rekenen op landelijke, reguliere erkenning en middelen voor een gedeelte van onze begroting.'⁷²

De belangrijkste reden voor de LHJR om samenwerking met Artisjok/Nultwintig te zoeken, was dat de Jeugd Raad een multicultureel project op wilde zetten om 'jongeren aan te

spreken op de verdraagzaamheid tussen mensen van verschillende rassen'. De LHJR vond het belangrijk om met het project de multiculturele samenleving vanuit een positieve invalshoek te benaderen, als tegenwicht voor de associaties van multiculturaliteit met moeilijkheden en onbegrip.⁷³

Doelen waren onder meer om een landelijke spreiding te bewerkstelligen en om in de te selecteren plaatsen zo veel mogelijk verschillende jongerenorganisaties, kerkelijke en culturele instellingen om de tafel te krijgen. Daardoor kon er op twee niveaus een ontmoeting van culturen bewerkstelligd worden: in de spelersgroep en in de groep samenwerkende instellingen, 'die werden aangesproken op hun solidariteit ten aanzien van de multiculturele maatschappij'.⁷⁴

Voor de kerkelijke instellingen was het Artisjok-project een aantrekkelijke manier om hun netwerk uit te breiden, contacten te leggen met jongeren en met niet-kerkelijke instellingen, en stedelijk een belangrijker rol te gaan spelen. Voor Artisjok/Nultwintig was het project bij uitstek interessant vanwege de 'bovenlokale' opzet. Artisjok kreeg zo de kans 'een landelijke impuls te geven aan het vitale, beweeglijke en kleurrijke jongeren-theater zoals zij dat al jaren nastreeft'.⁷⁵

Conflicten van ideologische aard tussen de kerkelijke instellingen en Artisjok/Nultwintig zijn nooit ontstaan. Bij het zoeken naar samenwerkingspartners was een maatschappelijke motivatie van doorslaggevende betekenis. Het idee van racismebestrijding en bestrijding van vooroordelen moest voorop staan. Schiffers benadrukt dat die selectie zeer strikt is uitgevoerd. 'Kerken die op welke manier dan ook een evangelisatie-doelstelling in hun achterzak hadden zijn heel snel ontmaskerd en aan de kant geschoven'.⁷⁶

Net als andere lokale samenwerkingspartners hebben ook kerkelijke instellingen nooit invloed op de artistiek-inhoudelijke kant van een project. Dat was in de loop van het maakproces soms wel even slikken voor kerkelijke betrokkenen. In Tilburg bijvoorbeeld werd de productieleidster, vertegenwoordigster van een kerkelijke gemeente, wel eens onaangenaam verrast door het vocabulaire dat de jongeren op de speelvlak bezigden. Dat is nooit uitgegroeid tot een onoverkomelijk probleem. 'Het had ook hele leuke kanten. Het was een totaal onervaren productieleidster (...), maar tegelijkertijd wel weer iemand die heel veel hart had voor de jongeren en zich inzette met alle kwaliteiten die ze in huis had. Daardoor bleven over alles gesprekken mogelijk, ook over het taalgebruik en de seksuele toespelingen in de voorstellingen. Uiteindelijk keek ze daarom ook heel positief op de periode terug.'

Wel vond de productieleidster het jammer dat het stuk uiteindelijk niet zo veel doorwerking had naar de kerk. Voor de kerken in Tilburg bleek het moeilijk om met de productie in eigen kring iets te doen, omdat het motto 'racisme is zonde' niet als expliciete boodschap terug was te vinden in het verhaal. Voor kerkgangers die de voorstelling bijwoonden was dat soms een teleurstelling. Schiffers benadrukt echter dat van meet af aan tegen de instellingen is gezegd dat het ging om het maken van een voorstelling samen met jongeren, dat de inhoud tot stand zou komen vanuit het artistieke team, in samenspraak met de jongeren, en dat ze niet al met een boodschap of een idee de vloer op zouden gaan. Desalniettemin hebben de producties wel geresulteerd in nieuwe contacten tussen kerk, theater en jongeren. Artisjok/Nultwintig zelf omschrijft het cultuurverschil als een obstakel, maar ook een uitdaging.⁷⁷

Samenwerking met jongeren-, welzijns- en migrantenorganisaties

De motivatie van het sociaal-cultureel werk om deel te nemen aan Artisjok-projecten blijkt vaak vergelijkbaar met die van scholen. Jongeren- en welzijnsorganisaties worden geconfronteerd met vergaande groepjesvorming. Turkse, Marokkaanse en Nederlandse jongeren mengen niet op een vanzelfsprekende manier, maar doen voornamelijk mee aan activiteiten met hun eigen groep. Een Artisjok-project kan die grenzen, in ieder geval

tijdelijk, maar soms ook voor langere duur, doorbreken.

De samenwerking met migrantenorganisaties betreft vooral allochtone jongerencentra. Net als 'Nederlandse' jongerencentra spelen ze een belangrijke rol in de werving van deelnemers. Ze zorgen voor verspreiding van informatie- en publiciteitsmateriaal en stellen hun gebouw ter beschikking voor wervingsbijeenkomsten. Daarnaast beschikken veel instellingen voor sociaal-cultureel werk over migrantenwerkers, die ingangen hebben bij verschillende groepen allochtonen. Ook die contacten en netwerken zijn een belangrijke schakel bij de werving en publiciteit.

De samenwerking met instellingen voor sociaal-cultureel werk heeft ook nog een andere functie. Via die instellingen krijgt Artisjok/Nultwintig beter zicht op de verhoudingen tussen de verschillende lokale groeperingen en organisaties die deelnemen. 'Soms spelen er historisch gegroeide tegenstellingen of problemen in mee, waarvan het goed is om ze van tevoren te weten. Het is een groot voordeel als je als buitenstaander binnenkomt, en tegelijk moet je natuurlijk een beetje op de hoogte zijn van wat er speelt om het project van de grond te kunnen krijgen.'⁷⁸

De bijdrage van jongeren-, welzijns- en migrantenorganisaties kan, afhankelijk van de capaciteiten en motivatie van de instelling, ook productionele ondersteuning behelzen: repetitieruimte ter beschikking stellen of een productie leider leveren.

Samenvatting succesfactoren

KADERS MULTICULTUREEL BELEID

Zowel het publiek als de artistieke vorm en inhoud van de producties van Artisjok/Nultwintig zijn onmiskenbaar multicultureel. De groep deelnemers bestaat doorgaans voor ongeveer tweederde uit jongeren met een niet-Nederlandse achtergrond, het publiek bij voorstellingen is op het oog meer dan gemiddeld cultureel divers, en in de voorstellingen zijn de meest uiteenlopende culturele invloeden zichtbaar. De multiculturaliteit van de projecten moet echter niet worden opgevat als een doel op zich, maar als een vanzelfsprekende consequentie van het werken met een groep jongeren die in alle opzichten divers is samengesteld. Daarbij speelt ook een rol dat de artistieke leiding cultuur per definitie als een vermenging van invloeden beschouwt.

ARTISTIEK-INHOUDELIJKE ASPECTEN: WERKWIJZE, THEMATIEK, VORM, ARTISTIEK TEAM

De artistiek-inhoudelijke opzet van Artisjok/Nultwintig-producties stoelt op twee fundamentele principes, die als de basis van het succes kunnen worden beschouwd: het maken van *theater vanuit de optiek van jongeren* en de *professionele begeleiding* hiervan.

Theater vanuit de optiek van jongeren

Dit betekent niet alleen theater maken voor, maar vooral ook samen met jongeren, en wordt bewerkstelligd door:

- Een productiegerichte werkwijze.
- Het werken met een artistiek raamwerk in plaats van met een complete tekst als uitgangspunt: scène materiaal wordt door de deelnemers zelf aangeleverd en vervolgens door het artistiek team geselecteerd en bewerkt.
- De combinatie van verschillende kunst disciplines in één stuk (met name dans, beweging en spel).
- Het gebruik (soms) van verschillende talen in één productie.

Voorwaarden artistiek-inhoudelijk plan

- Het sluit in thematiek aan bij de leefwereld van jongeren en kan nog deels in de loop van het repetitieproces worden aangepast aan de interesses en capaciteiten van de groep.
- Het is niet alleen voor de deelnemers, maar ook voor het artistiek team zelf een uitdaging.

- Het gaat uit van een strak, gefaseerd repetitieproces.
- Voor het repetitieproces wordt voldoende tijd uitgetrokken.

Professionele begeleiding

Kwaliteit is een noodzakelijke voorwaarde om de gewenste educatieve effecten bij deelnemers en toeschouwers te bewerkstelligen. Die kwaliteit valt of staat met de begeleiding. Het *artistieke team* is van doorslaggevende invloed op het groepsproces dat aan producties ten grondslag ligt. De manier waarop Artisjok/Nultwintig de artistieke begeleiding vormgeeft is uiteraard niet de enige werkbare, maar blijkt wel effectief te zijn.

De artistieke begeleiding kenmerkt zich door:

- Een onderscheid tussen algemene artistieke leiding voor alle projecten en artistieke teams per project.
- Samenwerking tussen een regisseur en een choreograaf met duidelijke rolverdeling.
- Een wisselende samenstelling van artistieke teams (bij voorkeur wel rond een kleine vaste kern).
- Het opbouwen van vertrouwen en een wij-gevoel tussen spelers en begeleiders.
- Samenwerking met *verbal composers* die in staat zijn 'op de vloer' te werken in plaats van traditionele tekstschrijvers.
- Inzet van *peer educators*, wanneer dit deskundig wordt begeleid.
- Discipline en concentratie eisen van de spelers.
- Goede informatievoorziening aan en overleg met scholen en ouders.

PUBLIEKSBENADERING

Succesfactoren bij de werving van deelnemers

Een intensieve wervingsperiode is essentieel. Dat wil zeggen:

- Fasering van actieve werving via diverse kanalen.
- Het uittrekken van voldoende tijd voor de werving: vier à zes maanden.
- Vertoning van videomateriaal van eerdere producties tijdens de wervingsbijeenkomsten.
- Het spelen van een voorstelling in de betreffende stad tijdens de wervingsperiode.
- Combinatie van directe werving door het productieteam en indirecte werving door jongeren- en migrantenwerkers.
- Spreiding van de selectie over een aantal dagen, om een betrouwbaarder beeld te krijgen van de capaciteiten van de deelnemers.
- Niet per definitie selecteren op ervaring en spelkwaliteit, maar streven naar een boeiende en uitgebalanceerde groep van individuen.
- Zorgvuldig omgaan met niet-geselecteerde jongeren.
- Continue werving en selectie van spelers voor de permanente groep.

Succesfactoren bij werving en begeleiding van publiek voor voorstellingen

- De jonge en cultureel diverse samenstelling van de spelersgroepen genereert ten dele vanzelf al een relatief jong en cultureel divers publiek.
- Het publiciteitsmateriaal spreekt jongeren aan, onder andere door vorm en inhoud op de spelers zelf te testen.
- In interviews en bij promotionele acties worden de deelnemers zelf zo veel mogelijk aan het woord gelaten.
- Het gebruik van video als publiciteitsmateriaal.
- Actieve en langdurige inzet van theaters, zodat jongeren ervaring met theater opbouwen.
- Vasthoudendheid en investering van veel tijd en energie bij het benaderen van de pers; nieuwswaarde belichten.
- Continuering van activiteiten, om vertrouwen te kunnen opbouwen bij theaters en publiek.
- Educatieve voorstellingen ondersteunen met workshops voor het publiek.

Prijs

- Een zo laag mogelijke toegangsprijs voor voorstellingen.
- Een symbolische bijdrage van deelnemers.

Locaties

Vanwege de omvang van de groepen, het gebruik van dans, de onervarenheid van de spelers en de aard van de voorstellingen zijn middelgrote theaters het meest geschikt als voorstellingslocatie.

Repetitielocaties zijn bij voorkeur in ligging en uitstraling aantrekkelijk voor jongeren, mits de ruimten voldoende faciliteiten hebben.

ORGANISATIE

Op organisatorisch terrein, en dan met name de wijze waarop de taken bij producties verdeeld zijn, kunnen de volgende succesfactoren worden aangewezen:

- Structurele aandacht en ruimte voor experiment.
- Flexibiliteit.
- Organisatie en productie van Nultwintig-voorstellingen onder centrale leiding. Eventuele samenwerking met andere instellingen (theaters) blijft beperkt tot facilitaire en publicitaire aspecten.
- Bij Artijok-projecten: intensieve samenwerking met lokale instellingen, bij voorkeur in de vorm van een voorwaardenscheppende stuurgroep en een uitvoerend productie-team.
- Een combinatie van een ervaren kracht met een minder ervaren lokale betrokkene (die wel een korte training krijgt) als productieleiding.
- Acquisitie van voorstellingen vanuit de centrale organisatie.

SAMENWERKING

Voor met name Artijok-projecten is samenwerking een van de belangrijkste succesfactoren. Betrokkenheid en inzet van lokale welzijnsorganisaties, instellingen voor kunst-educatie, theaters en kerkelijke organisaties is noodzakelijk voor draagvlak binnen de gemeente, financiering, organisatorische ondersteuning en mogelijkheden voor vervolgp-projecten. De instellingen hebben geen invloed op artistiek-inhoudelijke aspecten.

De belangrijkste criteria voor samenwerking zijn voor Artijok/Nultwintig:

- Perspectief op voldoende lokaal draagvlak.
- Ervaring van de initiatiefnemende instelling met het organiseren van theaterprojecten met jongeren.
- Financiële en/of organisatorische medewerking van de lokale of provinciale overheid.
- Landelijke spreiding van Artijok-activiteiten.

Voor lokale partners zijn belangrijke motivaties om mee te werken aan Artijok-projecten:

- (Ervaring opdoen met) het bereiken van een jong en multicultureel publiek.
- Ervaring opdoen met een andere werkwijze en ander type lesaanbod.
- Het doorbreken van culturele en sociale hokjes tussen groepen jongeren.
- Invulling geven aan sociaal-maatschappelijke doelstellingen.
- Versterken van (lokaal) netwerk.

Een gunstige bijkomstigheid van de samenwerking is, dat lokale instellingen elkaar ontmoeten en niet meer langs elkaar heen werken. De diversiteit aan belangen, meningen en agenda's kan het bereiken van consensus tegelijkertijd echter bemoeilijken en de continuering van projecten belemmeren. Essentieel voor een succesvolle samenwerking zijn in ieder geval een goede tijdplanning, heldere taakverdeling en uitwisseling van kennis en ervaring tussen Artijok/Nultwintig en de afzonderlijke partners.

De invulling van de samenwerking verschilt per project en is afhankelijk van:

- Interesse, ervaring en mogelijkheden van de afzonderlijke instellingen.
- Duur van de samenwerking (bepaalt mede de mate van inbedding).

Taken van de lokale instellingen zijn:

- Zorgdragen voor inbedding in de eigen organisatie (financieel, personeel, beleid).
- Productieleiding (begeleid door Artisjok/Nultwintig).
- Organiseren van werving en selectie van spelers.
- (Hulp bij) werving van publiek voor voorstellingen.
- Opzetten parallelaanbod voor 'uitvallers'.
- Ter beschikking stellen van repetitie- en/of voorstellingsvoorzieningen.
- Zorgdragen voor continuering van het project.

Noten

- 1 Artisjok/ Nultwintig 1995b, 1.
- 2 Artisjok/ Nultwintig 1998b, 2-3.
- 3 Artisjok/ Nultwintig 1996, 52-53.
- 4 Vaak domineert de beschrijving van de artistiek-inhoudelijke werkwijze. Een verslag komt tot stand op basis van gesprekken met de afzonderlijke partnerinstellingen en/of een gezamenlijke evaluatie. Het wordt geschreven door de lokale productie leider (of het productieteam), die werkzaam is bij een van de lokale samenwerkingspartners. De partnerinstellingen krijgen inzage in de conceptvisie, zodat bijstellingen mogelijk zijn. Bij de beoordeling van de artistiek-inhoudelijke kant ligt de nadruk op het oordeel van het artistieke team zelf, maar ook reacties van pers, collega-theatermakers en publiek worden vermeld. De ontwikkeling die de jongeren in een project doormaken wordt in de verslagen beschreven op basis van indrukken van het artistieke team en de reacties van de jongeren zelf. Aan het eind van een project laat Artisjok/Nultwintig de deelnemers vaak hun impressie van het project op papier zetten. Die reacties zijn opgenomen in het archief van de diverse projecten.
- 5 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 6 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 7 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 8 Artisjok/Nultwintig 1995b, 3-4.
- 9 Ockhuysen (red.) 1995, 48.
- 10 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 11 Ockhuysen (red.) 1995, 50.
- 12 Artisjok/Nultwintig 1996, 18.
- 13 Artisjok/Nultwintig 1996, 18.
- 14 Artisjok/Nultwintig 1996, 18.
- 15 Artisjok/Nultwintig 1996, 32-50 en 61-62.
- 16 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 17 Artisjok/Nultwintig 1998b, 14.
- 18 Artisjok/Nultwintig 1998b, 14.
- 19 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 20 Artisjok/Nultwintig 1995b, 3.
- 21 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 22 Artisjok/Nultwintig 1996, 59.
- 23 Artisjok/Nultwintig 1993, 27.
- 24 Artisjok/Nultwintig 1995b, 3.
- 25 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 26 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 27 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 28 Aanvullingen Schiffers naar aanleiding van de concepttekst van deze case.
- 29 Artisjok/Nultwintig 1996, 45-46; 1997, 17.
- 30 Artisjok/Nultwintig 1998b, 14.
- 31 Artisjok/ Nultwintig 1998b, 26.

- 32 Artisjok/ Nultwintig 1998b, 26.
- 33 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 34 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 35 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 36 Artisjok/ Nultwintig 1996, 24-25.
- 37 Artisjok/ Nultwintig 1996, 24-25.
- 38 Artisjok/ Nultwintig 1996, 24-25.
- 39 Artisjok/Nultwintig 1996, 59.
- 40 Interview Schiffers/Greaves 1997
- 41 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 42 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 43 Artisjok/Nultwintig 1993, 74-75.
- 44 Artisjok/Nultwintig 1993, 73.
- 45 Persmap BASTA! 1990.
- 46 Persmap BASTA! 1990.
- 47 Artisjok/Nultwintig 1996, 53.
- 48 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 49 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 50 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 51 O.a. Artisjok/Nultwintig 1993, 8.
- 52 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 53 Artisjok/Nultwintig 1996, 39.
- 54 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 55 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 56 Artisjok/Nultwintig 1995a, 5.
- 57 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 58 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 59 In de komende jaren zal overigens een duidelijker scheiding worden gemaakt tussen zelf maken en leiden van projecten, omdat beide rollen zeer arbeidsintensief en daarom moeilijker te verenigen zijn. Greaves gaat duidelijk werken als artistiek leider en begeleider, en Liem als maker.
- 60 Artisjok/Nultwintig 1998b, 2.
- 61 Artisjok/Nultwintig 1998a, 5.
- 62 Artisjok/Nultwintig 1996, 26-27.
- 63 Artisjok/Nultwintig 1996, 39-40.
- 64 Aanvullingen Schiffers bij concepttekst.
- 65 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 66 Ockhuysen (red.) 1995, 49.
- 67 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 68 Ockhuysen (red.) 1995, 50.
- 69 Artisjok/Nultwintig 1996, 63-64.
- 70 Aanvullingen Schiffers naar aanleiding van concepttekst.
- 71 Aanvullingen Schiffers naar aanleiding van concepttekst.
- 72 Artisjok/Nultwintig 1996, 13.
- 73 Artisjok/Nultwintig 1996, 9.
- 74 Artisjok/Nultwintig 1996, 9.
- 75 Interview Schiffers/Greaves 1997.
- 76 Artisjok/Nultwintig 1997, 52.
- 77 Interview Schiffers/Greaves 1997.



Meedoen met Adesa uit Ghana op Wereld Kinderfestival
Foto: Fred Prak

3 CASE WERELD KINDERFESTIVAL

Inleiding

Drie maanden cultuur uit alle delen van de wereld, voor rond de 35.000 kinderen en volwassenen, in elf Nederlandse en Belgische steden, 98 scholen en op 20 verschillende culturele locaties. Zo zou de elfde editie van het Wereld Kinderfestival (WKF) in 1998 kunnen worden samengevat.

Het idee voor het festival is in 1986 opgevat door twee organisatoren van concerten wereldmuziek (het latere 3WF Concerts) en vertegenwoordigers van NOVIB, Foster Parents en de Nationale Commissie voor Duurzame Ontwikkeling (NCDO). Die instellingen waren op zoek naar een manier om de negatieve, door oorlog en honger gedomineerde beeldvorming over de Derde Wereld te nuanceren. Uit die samenwerking ontstond het Derde Wereld Festival in het Amsterdamse theater De Meervaart. Organisatorisch werd het festival ondergebracht in een nieuw opgerichte stichting: 3WF Productions.

Toen na verloop van tijd minder nadruk kwam te liggen op derde-wereldproblematiek en het festival zich steeds meer op kinderen richtte, werd de festivalnaam veranderd in Wereld Kinderfestival. Vijf achtereenvolgende jaren werd het meerdaagse festival in zijn oorspronkelijke vorm gerealiseerd, onder toenemende belangstelling van publiek en landelijke pers. Het werd voornamelijk bezocht door basisscholen, die bovendien een actieve bijdrage leverden aan de programmering.

Na de eerste vijf jaar bleek de tijd rijp voor een aantal veranderingen. In de eerste plaats werd het festival uitgebreid naar andere steden. Ook begon het zich langzaam meer te bewegen in de richting van een publieksfestival in plaats van alleen een scholenfestival; het algemeen toegankelijke programma nam sneller in omvang toe dan het scholendeelte.

Daarnaast ontstond een verschuiving in taken tussen de organisatoren. De twee grondleggers van het festival legden zich in toenemende mate toe op bestuurlijke activiteiten bij 3WF Productions. De uitvoering kwam daarmee steeds meer in handen van medewerkers die aanvankelijk als vrijwilliger bij het festival betrokken waren. Eén van hen heeft uiteindelijk de coördinatie volledig overgenomen en is nu directeur van het festival. Het festival is vooral de laatste twee jaar sterk gegroeid. Namen in 1996 nog vier steden aan het festival deel, in 1997 waren het er acht en in 1998 elf. Het aantal bezoekers en deelnemende instellingen is navenant gestegen.

De huidige vorm van het Wereld Kinderfestival omvat een educatief traject voor scholen, bestaande uit lesmateriaal en afsluitende 'scholendagen' op locatie, en algemeen toegankelijke publieksdagen. Het programma is opgebouwd uit muziek-, dans- en theateroptredens, workshops en doe-activiteiten, waarbij het kennismaken met 'andere' culturen telkens centraal staat.

Halverwege 1997 heeft opnieuw een belangrijke organisatorische verandering plaatsgevonden: het festival is overgenomen door het LOKV. Daar is het is ondergebracht in een aparte stichting (Planet jr. Productions).

Vertrekpunt voor de bestudering van het Wereld Kinderfestival was een oriënterend interview met de directeur en de producent. Voor daarop volgende afzonderlijke interviews met de directeur, producent en coördinator van het scholentraject heeft divers archief-

materiaal als basis gediend: het eindverslag en de evaluatie van het scholentraject van het Wereld Kinderfestival 1997, het projectplan van 1998, notulen van een presentatie van het Wereld Kinderfestival aan nieuwe steden (1996), een evaluatie van het Kinderterrein van het Dunya Festival Rotterdam (1996), publiciteitsplanningen en divers publiciteitsmateriaal, zoals folders en persmappen. Enkele relevante, zeer recente ontwikkelingen zijn in de beschrijving opgenomen op basis van onder meer het projectverslag van 1998.

De geschiedenis van het festival is er een van snelle en grote veranderingen. Daaraan is met de onderbrenging bij het LOKV geen einde gekomen. De explosieve groei noopt de organisatie tot voortdurende aanpassingen in visie, artistieke formule en organisatie. Een definitieve vorm is dan ook nog niet in zicht. Wat geldt voor alle *cases* in dit onderzoek, geldt misschien wel het meest voor het Wereld Kinderfestival: het is een beschrijving van een fase in een leer- en ontwikkelingsproces.

Culturele diversiteit en beleid

De centrale doelstelling van het Wereld Kinderfestival luidt: 'Kinderen kennis laten maken met andere culturen en gebruiken.' De bedoeling is bovendien dat dat 'op een vrolijke en actieve, participerende manier' gebeurt. De gedachte hierachter: 'Het Wereld Kinderfestival wil zodoende op geheel eigen wijze een bijdrage leveren aan het slechten van culturele barrières. Door kinderen te informeren over de achtergronden en gebruiken van andere culturen, ontwikkelen zij een realistisch beeld van de levensstijl en -situatie van hun leeftijdgenoten, dichtbij en ver weg. Kinderen raken vertrouwd met de multiculturele samenleving waarin zij opgroeien en ontwikkelen een positieve en tolerante houding tegenover andere culturen.'¹

Het Wereld Kinderfestival heeft dus ook een meer maatschappelijke, algemeen opvoedende bedoeling. Er is sprake van educatie waarbij kunst en cultuur niet alleen als doel, maar ook als middel worden ingezet. Essentieel daarbij is, dat het festival oorspronkelijk in het leven is geroepen om op een positieve manier aandacht te besteden aan andere culturen. De initiatiefnemers wilden het negatieve, eenzijdige beeld van oorlog en ellende nuanceren dat destijds in extreme mate over de Derde Wereld bestond. Ze wilden kinderen en volwassenen erop wijzen, dat mensen daar ook een normaal leven hebben: ze eten, gaan naar school, hebben hobby's, lachen en vieren verjaardagen.

Met 'andere culturen' bedoelt de festivalorganisatie in eerste instantie alle niet-Nederlandse culturen, maar in de praktijk gaat het overwegend om niet-westerse of niet-Europese culturen.² Wel kunnen in het festival Europese groepen worden geprogrammeerd die iets met wereldmuziek (of -dans) doen. De directeur beschouwt wereldmuziek daarbij vooral als een vermenging van westerse en niet-westerse muziek. Het gaat hem niet in de eerste plaats om 'pure', traditionele vormen, hoewel daarvoor in het festival wel plaats is.

Het Wereld Kinderfestival richt zich op drie doelgroepen. De primaire doelgroep wordt gevormd door kinderen van zes tot twaalf jaar. De festivalorganisatie probeert bij het programmeren zoveel mogelijk in de huid van deze doelgroep te kruipen. Secundair is het festival bedoeld voor 'de klasse 0 t/m 99'. Tertiair richt het festival zich op liefhebbers van wereldcultuur. Daarnaast is het mogelijk om nog een vierde, meer indirecte doelgroep te onderscheiden: basisscholen.

Scholen zijn bij het Wereld Kinderfestival meer dan alleen een kanaal om kinderen te bereiken. Eén van de essentiële bestanddelen van het festival is het zogenoemde scholentraject. Dit educatieve programma met lesmateriaal, workshops en voorstellingen, is uiteraard gericht op kinderen, maar wordt door scholen afgenomen en gebruikt. Het lijkt dus gerechtvaardigd om niet alleen de kinderen zelf, maar ook de scholen als publieksgroep op te vatten.

Opvallend is dat in de beschikbare beleidsstukken vooral een multicultureel beleid ten aanzien van de programmering tot uitdrukking komt. Nergens wordt het bereiken van een cultureel divers publiek als expliciet streven genoemd. Met betrekking tot de gewenste samenstelling van het publiek wordt alleen opgemerkt dat 'de gedifferentieerde programmering en publiciteit bedoeld zijn om verschillende doelgroepen voor het WKF te interesseren'. De betekenis van 'verschillende' wordt in het midden gelaten.

De festivalorganisatie verricht zelf geen publieksonderzoek en de culturele samenstelling van het publiek is dan ook niet bekend. Op grond van eigen waarneming is echter eenvoudig vast te stellen dat het publiek van de publieksdagen in cultureel opzicht beduidend gevarieerder is dan dat van de gemiddelde voorstelling in de betreffende theater- en concertzalen. En hoewel de organisatie zich niet specifiek op 'gekleurde' scholen richt, is het eveneens aannemelijk dat de groepen deelnemers aan het scholentraject in cultureel opzicht een redelijke afspiegeling vormen van de jeugdige bevolking in de betreffende steden; alle kinderen zitten immers op school. Overigens ligt aan het feit op zich dat een scholentraject in het festival is opgenomen, wel een impliciet streven naar het bereiken van een cultureel divers publiek ten grondslag.

Realisatie van projecten

ARTISTIEK-INHOUDELIJKE ASPECTEN

Formule

De kracht van het Wereld Kinderfestival schuilt volgens de organisatie zelf in de combinatie van educatieve en culturele elementen, die gericht zijn op zowel scholen als 'individueel' publiek, op zowel kinderen als volwassenen. De educatieve en culturele elementen zijn verenigd in een driedelige formule, die het geraamte vormt voor het festivalprogramma in iedere stad.

De eerste component is een educatief voortraject voor leerlingen uit groep 5 tot en met 8 van de basisschool. Scholen behandelen lesmateriaal dat door samenwerkingspartner NOVIB medeverzorgd wordt en bestaat uit lesbrieven en eventueel een zogeheten leskoffer met illustratief materiaal. Daarnaast biedt het Wereld Kinderfestival de mogelijkheid om een gastles te verzorgen in de klas. Het voortraject beslaat in zijn geheel een periode van twee maanden, voorafgaand aan de festivaldagen. De tweede component van de formule omvat een scholendag, die de afsluiting vormt van het voortraject. Alle deelnemende klassen uit een stad nemen in een lokaal theater deel aan een dagprogramma van optredens en eventueel workshops. De derde component behelst een publieksdag, die onafhankelijk van de scholen wordt georganiseerd en voor iedereen, kinderen en volwassenen, toegankelijk is. Hoofdbestanddeel van de publieksdagen, die plaatsvinden in theaters of op buitenlocaties, zijn optredens van nationale en internationale muziek-, dans- en theatergroepen. Dat wordt gelardeerd met een pauzeprogramma van optredens van lokale groepen, doe-activiteiten en stands.

Juist in het uitgebreide educatieve traject lijkt de meerwaarde van het Wereld Kinderfestival te schuilen ten opzichte van andere festivals en voorstellingen op het gebied van wereldcultuur. Lesmateriaal, gastlessen en workshops plaatsen de optredens in een breder kader; kinderen krijgen waardevolle achtergrondinformatie, maar maken bovendien actief, al doende, kennis met andere culturen.

Eén van de uitgangspunten van het festival is dat kinderen de hoofdrol spelen en daarom is actieve deelname aan het programma zo belangrijk; 'zelf proeven, voelen en doen'. Hoewel ook de publieksdagen doe-activiteiten bevatten, biedt het educatieve traject in schoolverband hier meer ruimte voor. Daarnaast heeft het educatieve programma een belangrijke invloed op de bezoekersaantallen van de publieksdagen. Met het traject op school wordt immers direct en indirect al publiek gekweekt voor de publieksdagen: niet alleen kinderen, maar ook volwassenen (ouders, leerkrachten) raken vertrouwd met het Wereld Kinderfestival.

Programmering

De driedelige formule is bepalend voor het succes van het Wereld Kinderfestival, maar net zo belangrijk is dat de formule flexibel wordt gehanteerd. Het raamwerk is in iedere stad hetzelfde, maar de precieze invulling van scholen- en publieksdag is een kwestie van maatwerk. De (omvang van de) programmering is onder meer afhankelijk van de financiële mogelijkheden in een gemeente, van de faciliteiten van het ontvangende theater, het aantal deelnemende scholen, en de inzet en mogelijkheden van de lokale instelling voor kunsteducatie.

Afgezien van lokale, praktische overwegingen wordt het festival geprogrammeerd op basis van twee inhoudelijke uitgangspunten. Eén is hiervoor al genoemd: kinderen spelen bij het Wereld Kinderfestival de hoofdrol. Dat betekent enerzijds dat workshops en doe-activiteiten een essentieel ingrediënt zijn, anderzijds dat de voorstellingen zo veel mogelijk door kinderen verzorgd worden. Het tweede houvast voor de programmering bestaat uit een aantal, ieder jaar wisselende, thema's. Het thema van het educatieve voortraject wordt bepaald door NOVIB, die ieder jaar een themaland kiest dat vervolgens in al haar activiteiten het zwaartepunt vormt. In 1997 bijvoorbeeld was dat Ethiopië, in 1998 India. Het Wereld Kinderfestival wil het festival echter niet volledig op één land concentreren en kiest daarom zelf een algemeen festivalthema voor het publieksprogramma; in 1997 was dat 'feest' en in 1998 'wereldgeluiden'. In de meeste steden worden daarnaast nog enkele subthema's gebruikt, zoals 'wereldmode', 'werelddans' of 'kindercircus'.

De thema's zijn bepalend voor de programmering en de publiciteit van het festival. Maar de diversiteit ervan binnen één festivaleditie blijkt wel bezwaren te hebben. Met name het verschil tussen het NOVIB-thema en het thema van het Wereld Kinderfestival zelf brengt scholen soms in verwarring, zo blijkt uit de evaluatie van het scholentraject 1997. De NOVIB-thema's zijn weliswaar geschikte uitgangspunten voor onderwijs over niet-westerse landen (via het lesmateriaal), maar niet per definitie ook voor kunst- en cultuureducatie (via gastlessen, workshops en optredens). Wanneer het themaland bijvoorbeeld Ethiopië is, is het in Nederland aanzienlijk ingewikkelder om dansdocenten of muziekgroepen te vinden, dan wanneer India centraal staat. Wanneer een land bovendien in een gevoelige politieke situatie verkeert, zijn de afspraken met gastdocenten kwetsbaarder. Ook in dit opzicht heeft het thema Ethiopië het Wereld Kinderfestival in 1997 voor de nodige problemen gesteld: gastdocenten trokken zich op het laatste moment terug, waardoor geplande en toegezegde lessen moesten vervallen of met veel kunst- en vliegwerk worden aangepast.

Tegelijkertijd echter maakt de combinatie van de 'ontwikkelingseducatieve' component van NOVIB en de culturele component van het Wereld Kinderfestival het traject voor scholen juist aantrekkelijk. Het pakket is daardoor breed inzetbaar; het kan bijvoorbeeld ook in de aardrijkskundeles worden gebruikt.

Uit de enquête van 1997 blijkt dat scholen zeer tevreden zijn over het lesmateriaal, dat bestaat uit een lessenkatern met lessuggesties, een katern met achtergrondinformatie voor de docent, een diaserie en een muziekcassette. Van de respondenten beoordeelt 85 procent alle onderdelen als 'goed'.

Alle scholen ontvangen hetzelfde lesmateriaal van NOVIB. De rest van het voortraject is facultatief. Enerzijds hebben niet alle scholen behoefte aan gastlessen en gebruik van een 'Wereldkoffer', anderzijds is het ook een noodgedwongen flexibiliteit. In de eerste plaats is het aantal beschikbare leskoffers van NOVIB beperkt, zodat ook bij een roulatiesysteem niet alle scholen kunnen worden voorzien. De coördinator van het scholentraject merkte op dat het voor de organisatie niet altijd even eenvoudig, maar wel noodzakelijk, is om in dit verband de grenzen te bewaken en aan te geven. Natuurlijk wordt ernaar gestreefd om zo veel mogelijke aanvragen van scholen honoreren, maar dat moet niet ten

kosten gaan van de kwaliteit van het programma. In de enquête gaven veel scholen aan dat ze de koffer liever wat langer dan anderhalve week in gebruik zouden hebben. Gezien deze reacties en het aantal aanvragen zou het volgens de coördinator handig zijn als er meer koffers beschikbaar waren.

Een tweede reden voor de flexibiliteit in het voortraject is, dat het aantal gastlessen dat het Wereld Kinderfestival kan organiseren een plafond heeft. Dat komt vooral doordat de festivalorganisatie in bijna alle steden de gastdocenten zelf moet zoeken en instrueren. Met het toenemen van het aantal festivalsteden wordt dat een steeds bewerklijker klus. Het Wereld Kinderfestival investeert daarom nu in het overdragen van deskundigheid aan de lokale instellingen voor kunsteducatie, zodat die in de nabije toekomst een gedeelte van de verantwoordelijkheid voor gastlessen op hun schouders kunnen nemen. Het idee achter een gastles in de klas is, 'dat leerlingen binnen 50 minuten iets leren van een cultuur, er aan kunnen ruiken'. De gastdocent, bijna altijd afkomstig uit het themaland, geeft een grote meerwaarde aan zo'n les. 'Kinderen vinden het fantastisch als er iemand uit het land in levenden lijve en liefst in vol ornaat in de klas komt.'³ Bij voorkeur is zo'n docent een specialist in een specifieke kunsttraditie, maar dat is niet bij ieder themaland te realiseren. Pedagogisch en didactisch worden de docenten voorbereid door consultants van de lokale instelling voor kunsteducatie en/of door de coördinator van het scholentraject.

De scholendag die het voortraject afsluit, wordt altijd zo dicht mogelijk op de publieksdag gepland. Dat maakt het programma compact, versterkt de samenhang tussen scholen- en publieksdag, en houdt de aandacht van het publiek in de festivalperiode vast. Het Wereld Kinderfestival heeft overigens in 1998 de opzet van het voortraject en de scholendag enigszins gewijzigd vanwege de expansieve groei van het aantal festivalsteden. Aanvankelijk omvatte de scholendag niet alleen voorstellingen, maar ook workshops (variërend van dans en percussie tot maskers en muziekinstrumenten maken). Het actieve deel van de scholendagen is inmiddels echter verplaatst naar het voortraject. Dat wil zeggen dat de scholendagen receptiever van aard zijn geworden, en het voortraject actiever. Daardoor is de planning en organisatie eenvoudiger geworden en de scholendag overzichtelijker, zodat de lokale coördinatie van de scholendag gemakkelijker is uit te besteden aan de instellingen voor kunsteducatie. Ook wordt zo een duidelijker verband gelegd met de programmering van de publieksdagen en het voortraject. Incidenteel worden nog wel eens workshops opgenomen in de scholendag, maar dat gebeurt dan altijd op initiatief van een lokale samenwerkingspartner, die ook de organisatie ervan op zich neemt. Een facultatief onderdeel van de scholendag is nu een leerlingenpresentatie, waarbij kinderen in de vorm van bijvoorbeeld een podiumpresentatie of een tentoonstelling kunnen laten zien wat ze in de lessen op school over het themaland hebben geleerd.

De programmering van de publieksdagen wordt geleid door het algemene festivalthema, eventueel aangevuld met subthema's, en door het uitgangspunt dat kinderen de hoofdrol spelen. Daarbij gaat het uiteraard altijd om wereldcultuur, om de kennismaking met andere culturen en andere kunstvormen. In principe biedt het festival ruimte aan alle kunstdisciplines, maar in de praktijk overheerst bij de voorstellingen muziek, op enige afstand gevolgd door dans.

De organisatie zelf schrijft het succes van de publieksdagen toe aan een aantal factoren. In de eerste plaats is het belangrijk dat het merendeel van de voorstellingen wordt verzorgd door kindergroepen (datzelfde geldt overigens voor de scholendagen). 'Als vijftienhonderd kinderen kijken naar het optreden van een Cubaanse salsaband in het Concertgebouw, dan denken ze: "daar zou ik ook kunnen staan!"⁴ Herkenbaarheid is met andere woorden essentieel. Het volledige programma vullen met kindergroepen is orga-

nisatorisch niet haalbaar omdat het erg bewerkelijk is, maar de artistiek leider zorgt ervoor dat in ieder geval de 'trekkers' kindergroepen zijn.

Een tweede succesfactor is de combinatie van lokale, nationale en internationale programmering. De internationale groepen maken het festival bijzonder en spectaculair, terwijl de deelname van lokale 'helden' van de gemeentelijke muziek- en dansscholen bij het publiek zorgen voor herkenbaarheid.

Ten derde is de brede en actieve opzet van het randprogramma van belang. Doe-activiteiten als maskers maken en schminken gecombineerd met stands met hapjes en koopwaar, bieden kinderen én ouders volop gelegenheid andere culturen zelf te beleven, te proeven en aan te raken. Bovendien schept juist zo'n gevarieerd randprogramma in alle hoeken en gangen van een theater een echte festivalsfeer. Dit pauzeprogramma wordt bij grote locaties samengesteld in samenwerking met een aparte projectmedewerker (in Amsterdam en Utrecht is in 1997 en 1998 bijvoorbeeld voor deze constructie gekozen). Als vierde succesfactor van de publieksdagen kan de hoge kwaliteit van de (inter)nationale programmering worden aangemerkt. De organisatie besteedt hier dan ook veel zorg aan. Bij de samenstelling van het programma wordt een groot aantal kanalen ingeschakeld: eigen contacten van het Wereld Kinderfestival met groepen, contacten via groepen, impresariaten en andere intermediairs, allerhande folders en advertenties in kranten, persoonlijke contacten (reislustige vrienden en familie) en uiteenlopende culturele instellingen (theaters, festivalorganisaties et cetera).

Het netwerk is gedifferentieerd, omdat groepen van heel verschillend allooi worden gezocht. Voor artiesten van wereldformaat worden grote impresariaten als Mojo ingeschakeld; bij de zoektocht naar nationale groepen kunnen centrale aanspreekpunten in een stad juist behulpzaam zijn. Het werkt in ieder geval goed om bestaande contacten aan te spreken op hun expertise en op die manier een voorselectie van groepen plaats te laten vinden. Daarna kan de organisatie zelf verder selecteren op basis van inhoudelijke en praktische overwegingen; past de groep bij het festivalthema en de rest van het programma, is het mogelijk om de groep door het land te laten toeren et cetera. Daarnaast is het natuurlijk van belang dat de artistiek leider ook zelf inhoudelijk goed op de hoogte blijft door regelmatig concerten en festivals te bezoeken.

Bij de programmering van internationale groepen moet op een aantal specifieke punten extra gelet worden. Ten eerste de duur van de optredens: directeur Ravensberg merkte tijdens een interview op dat Indiase groepen bijvoorbeeld gewend zijn om tweeënhalf uur te spelen, wat op het Wereld Kinderfestival niet de bedoeling is. Ten tweede is de grootte van de groep een aandachtspunt. Soms komen groepen met een heel apparaat van begeleiders die constant ook achter de schermen aanwezig zijn en ook moeten worden vervoerd en gehuisvest. Een derde aandachtspunt betreft taalproblemen en culturele verschillen. De organisatie zorgt altijd voor een Nederlandse contactpersoon voor de groep, maar verwacht daarnaast dat de groep ook zelf een begeleider meeneemt. Die kan dan bijvoorbeeld ook voor het eten van de groep zorgen, want de organisatoren hebben ervaren dat Nederlandse maaltijden er niet bij alle nationaliteiten van harte ingaan. Ook bij culturele verschillen met betrekking tot hiërarchie en autoriteit moet even worden stilgestaan. De persoon die als eerste behoort te worden benaderd is niet altijd degene waarmee daarna de concrete organisatie het beste kan worden afgewikkeld.

Bij het programmeren van internationale groepen is het het efficiëntst om alles zelf in handen te houden, maar dat kost veel tijd en geld en is daarom niet bij alle groepen haalbaar. Een groep uitnodigen die toch al op tournee is in Nederland scheelt het Wereld Kinderfestival uiteraard veel reis- en verblijfskosten. Nadeel is, dat de organisatie dan afhankelijk is van tussenpersonen (bijvoorbeeld een tourmanager). Dat maakt het risico op kort van tevoren afzeggen groter, is in de praktijk gebleken. Het Wereld Kinderfestival vindt de constructie met tussenpersonen daarom vooral geschikt voor de extra's in het programma, zoals het optreden van Youssou N'dour in 1997 in het Amsterdamse Concertgebouw.

De *highlights*, de nationale en internationale kindergroepen, houdt het festival liever volledig in eigen hand. Dat betekent dat het Wereld Kinderfestival zelf zorgt voor reis, verblijf en uitstapjes. Wat volgens de organisatoren goed werkt is het aantrekken van een Nederlandse contactpersoon (een soort co-producent), die het verblijf van een of meer buitenlandse groepen in Nederland begeleidt. Bij voorkeur is dat iemand uit het netwerk die de groep al kent, bijvoorbeeld degene die de groep heeft aanbevolen bij het Wereld Kinderfestival. Een en ander geschiedt uiteraard op kosten van het Wereld Kinderfestival.

PUBLIEKSBENADERING

Uitgangspunten

De werving van publiek voor het Wereld Kinderfestival steunt op twee pijlers. Enerzijds vormt het scholentraject een belangrijke basis voor het opbouwen van een breed publiek. Doordat het festival zich over een aantal weken uitstrekt, wordt publiek als het ware aangeweekt. 'Kinderen die met hun klas naar een festivaldag zijn geweest willen vaak nog een keer. Ze komen met het festivalkrantje thuis en nemen hun ouders mee. Zo sla je een brug naar de publieksdagen.'⁵ Het is niet zo dat op de publieksdag de helft van de zaal iedere keer vol zit met kinderen die ook aan het scholentraject hebben deelgenomen, maar 'is het niet de klas die op de scholendag is geweest, dan is het wel een andere klas die er zijdelings iets van heeft meegekregen'.

De tweede pijler van de publiekswerving is de laagdrempeligheid van het evenement. Het Wereld Kinderfestival heeft geen elitair imago en dat komt volgens de organisatie door een aantal factoren. Allereerst maakt het Wereld Kinderfestival bewust op een brede manier publiciteit. Niet alleen de landelijke media worden ingeschakeld, maar ook lokale pers en huis-aan-huisbladen spelen een belangrijke rol.

Ten tweede bevordert - wederom - de deelname van scholen de laagdrempeligheid. Op basisscholen zijn immers alle lagen van de bevolking vertegenwoordigd. In de grotere steden is er bovendien vrijwel altijd sprake van een aanzienlijke culturele diversiteit.

De derde factor, de samenwerking met lokale muziek- en dansscholen, is ook hiervoor al aan de orde gekomen. De programmering van groepen uit de stad zelf zorgt voor herkenbaarheid. Bovendien brengen de groepen hun eigen achterban mee.

Een vierde factor die het laagdrempelige imago bevordert, is de wijze waarop het Wereld Kinderfestival zich bij het publiek afficheert, namelijk zonder expliciete sociaal-politieke *statements* uit te dragen. Dergelijke achterliggende doelstellingen worden alleen op beleidsniveau - in de communicatie met bijvoorbeeld gemeenten of subsidiegevers - geëxpliciteerd. In de publiciteit voor de doelgroepen ligt de nadruk op de multidisciplinaire opzet van het festival, het mondiale karakter en de hoofdrol die aan kinderen is toebedeeld. Daarbij wordt vooral gesproken in termen van 'muziek en dans van dichtbij en ver weg', 'kinderen van overal vandaan' en 'ontmoeting tussen culturen', en niet zozeer over 'wereldcultuur'.

De laatste factor die het festival laagdrempelig maakt, is de bescheiden toegangsprijs. De prijs voor de publieksdagen zit op of iets onder de gebruikelijke prijzen voor jeugdvoorstellingen, terwijl het programma langer duurt en meer elementen omvat dan de gemiddelde voorstelling.

Pers

Het benaderen van de pers neemt in de publicitaire inspanningen voor zowel voortraject en scholendagen als publieksdagen een prominente plaats in. Belangstelling van met name regionale en landelijke radio, televisie en dagbladen 'is voor het festival van onschatbare waarde. Het bereik wordt daardoor namelijk vele malen groter dan de directe doelgroep'.⁶

Essentieel uitgangspunt is uiteraard een goed en actueel adressenbestand, waarin volgens de producent van het Wereld Kinderfestival liever te veel adressen staan dan te weinig. Het Wereld Kinderfestival gebruikt enerzijds een groot, algemeen, landelijk persbe-

stand en anderzijds een persbestand per stad. Voor beide wordt een apart, gefaseerd traject van persberichten doorlopen. Wanneer er bijzondere wijzigingen in het programma plaats vinden, zoals in 1997 de plotselinge komst van Youssou N'dour naar het Concertgebouw, wordt daar nog een aanvullende mailing over verstuurd. Daarnaast beschikt de organisatie over een korte biografie en een aantal foto's van alle optredende groepen. Dat is vooral zinvol in relatie tot media die zich op specifieke doelgroepen richten, zoals een Turkse krant of een Latijns-Amerikaans tijdschrift.

In iedere festivalstad zorgt het Wereld Kinderfestival voor een plaatselijke contactpersoon voor de pers, meestal een medewerker van het theater of de instelling voor kunsteducatie. Het voordeel hiervan is, dat de weg naar de lokale media gemakkelijker gevonden kan worden, omdat gebruik kan worden gemaakt van bestaande perscontacten en kennis van de infrastructuur ter plaatse.

De benadering van de lokale pers is essentieel voor het bereiken van een breed en divers publiek. Een stuk op de voorpagina van het stadsblad is in wezen belangrijker dan een vermelding in de agenda van het theater. Uit-agenda's worden immers vooral gelezen door het reguliere theaterpubliek, en dat is maar een gedeelte van de groep waarop het Wereld Kinderfestival zich richt.

Voor alle perscontacten geldt overigens dat veel geduld en persoonlijke inspanning van belang is. De ervaring leert dat het effectief is om in de periode van persmailings iedere dag wat tijd vrij te maken om redacteuren na te bellen of vooraf te attenderen op een naderend persbericht.

De intensieve bewerking van de media werpt vruchten af. In 1998 zijn naar aanleiding van persberichten in de gedrukte media ruim 250 publicaties verschenen over het Wereld Kinderfestival. De AVRO heeft verslag gedaan van de finaledag in het Concertgebouw in het televisieprogramma *Alles Kits*, en enkele andere festivaldagen zijn in beeld gebracht door KinderNet, NOT/Teleac, TV 10, Ketnet en lokale omroepen. In het verslag van de festivaleditie 1998 wordt opgemerkt: 'Omdat de pers vanuit zowel Planet jr. Productions⁷ als de lokale partners werd benaderd met informatie over het WKF kon het eigenlijk niemand ontgaan.'

Benadering van scholen

Het contact met de scholen verloopt bijna helemaal schriftelijk. Het wervingstraject begint met een mailing aan alle basisscholen in een festivalstad. Tot nu toe gebeurde dat in februari, maar volgens de coördinator van het scholentraject is dat eigenlijk iets te laat, gezien het moment dat het lesmateriaal beschikbaar is (maart) en het moment dat de scholendagen plaats vinden (mei/juni). Docenten hebben te kennen geven dat ze graag meer tijd zouden hebben om het thema voor te bereiden en bovendien maken scholen jaarplanningen.

De mailing is in elke stad ongeveer hetzelfde, maar gaat natuurlijk wel in op het specifieke programma van de betreffende stad. Bij het benaderen van de scholen spelen de lokale instellingen voor kunsteducatie een cruciale rol. De organisatoren van het Wereld Kinderfestival genieten bij scholen immers minder bekendheid en wekken daarmee ook minder vertrouwen dan de instelling voor kunsteducatie om de hoek. De bijdrage van de instellingen verschilt van stad tot stad.

Wanneer in een stad onvoldoende scholen en klassen zich hebben ingeschreven, belt de scholencoördinator of de stedelijke contactpersoon met de directeurs van scholen die niet gereageerd hebben. Het wat late tijdstip waarop de mailing soms verstuurd wordt, blijkt niet de belangrijkste oorzaak te zijn van non-respons. Meestal is de reden om niet mee te doen gelegen in het overweldigende aanbod van activiteiten waaronder scholen ieder jaar bedolven worden. Daarbij is hun budget heel beperkt. Scholen betalen voor het scholentraject slechts f 2,50 per kind, maar bij een budget van f 7,- per kind per jaar (het

zogenaamde Londo-geld), zoals in sommige steden het geval is, is een rijksdaalder nog steeds veel. Toch kan dan nog de vraag worden gesteld, *waarom* sommige scholen voor een ander evenement kiezen. De scholencoördinator heeft de indruk dat het meer te maken heeft met interne factoren op de scholen dan met de inhoud van het programma. Wel speelt soms het themaland een rol; niet ieder land spreekt iedere school aan.

Over de belangrijkste motivaties om wél mee te doen met het Wereld Kinderfestival is meer precieze informatie bekend via de enquête onder de deelnemende scholen van 1997. Doorslaggevend zijn voor bijna alle scholen het multiculturele karakter van het festival en de scholendag op locatie.

De scholen die zich hebben ingeschreven ontvangen vervolgens een brief waarin het verloop van het hele traject, de inhoud en data van de scholendag worden beschreven. Daarna verstuurt NOVIB de lespakketten en stelt de festivalorganisatie - al dan niet in samenwerking met de instellingen voor kunsteducatie - de planning voor gastlessen op. Het overwegend schriftelijke contact werkt goed. Uitvoeriger persoonlijk contact met de scholen is een taak van de lokale instellingen voor kunsteducatie. Via dat contact is het mogelijk om goed in te spelen op de specifieke behoeften van scholen en wordt voorkomen dat zich scholen inschrijven waarvoor het lesmateriaal eigenlijk niet geschikt is. Ook kan zo worden achterhaald welke scholen de gastlessen wel en niet essentieel vinden, zodat het beperkte aantal gastdocenten beter kan worden verdeeld.

Naast het traject van mailings aan scholen probeert de organisatie het Wereld Kinderfestival zo veel mogelijk te laten opnemen in de jaarbrochures met het aanbod voor scholen die iedere instelling voor kunsteducatie uitbrengt. Dat is niet altijd haalbaar, zeker niet in steden die voor het eerst deelnemen, want het betekent dat al in een vroeg stadium bekend moet zijn hoe het scholentraject er globaal uitziet en dat contact moet zijn gelegd met de instelling. Het heeft echter als belangrijk voordeel, dat scholen in hun jaarplanning rekening kunnen houden met het festival.

Publiciteit voor publieksdagen

Bij de publieksdagen neemt publiciteit een belangrijker plaats in dan bij het scholentraject. Het scholentraject is besloten, de doelgroep is duidelijk afgebakend en kan heel direct benaderd worden. De publieksdagen daarentegen zijn bedoeld voor een breed en algemeen publiek dat minder eenvoudig te bereiken is.

Eerder is al opgemerkt dat het contact met de pers veel nadruk heeft. Maar daarnaast worden voor de publieksdagen nog een aantal andere inspanningen verricht, waarbij opnieuw de combinatie van landelijke en lokale instrumenten kenmerkend is. In de deelnemende steden wordt op grote schaal een algemene festivalkrant verspreid, waarin de hoofdlijnen van het programma in alle steden en een beschrijving van de belangrijkste groepen zijn opgenomen, en kort naar het scholentraject wordt verwezen. Verder worden algemene flyers verspreid, waarop alle publieksdagen vermeld staan, en posters die juist weer gericht zijn op het programma per stad. Ook werkt de organisatie met *Boomerang*-kaarten en met een algemeen informatieve folder over het doel en de opzet van het festival, die niet alleen voor het publiek, maar ook voor samenwerkingspartners en andere belangstellenden bedoeld is.

De precieze activiteiten per locatie worden weergegeven op eenvoudig vormgegeven dagprogramma's, en worden daarnaast onder de aandacht gebracht door middel van advertenties in lokale en landelijke media. Contacten met media kunnen soms worden uitgebreid tot *package deals* waarin advertenties, redactionele aandacht en promotionele acties met kortingsbonnen aan elkaar worden gekoppeld. Zo'n stapeling heeft financiële voordelen, maar bevordert bovendien de effectiviteit van de publiciteit.⁸ Per stad wordt het Wereld Kinderfestival bovendien meegenomen in de reguliere publiciteit van de meewerkende theaters en de instelling voor kunsteducatie.

Slechts incidenteel verricht de organisatie afzonderlijke activiteiten voor het bereiken van allochtoon publiek (zoals kortingsregelingen voor asielzoekerscentra of het benaderen van migrantenorganisaties). Enerzijds streeft ze niet expliciet deelname van allochtone publieksgroepen na, anderzijds gaat ze er vanuit dat de brede en gevarieerde inzet van publicitaire middelen ook culturele diversiteit onder het publiek bewerkstelligt.

In publicitair opzicht is het festival volgens de producenten overigens niet gemakkelijk. Niet alleen vanwege de complexe structuur van het festival, maar ook omdat zowel kinderen als volwassenen door het materiaal moeten worden aangesproken. Kinderen gaan immers niet in hun eentje op stap naar het Concertgebouw. Het is moeilijk om de juiste toon te vinden voor met name de festivalkrant.

Samenvattend kunnen - naast het inschakelen van de pers - drie essentiële factoren worden onderscheiden in het publiciteitstraject voor de publieksdagen. Ten eerste is de samenwerking met lokale instellingen van belang. 'Zij kunnen je het beste vertellen in welke krant je een advertentie moet zetten, of je kunt met hen samen een kortingsbonnen regelen in een stadsblad.'⁹ Bovendien zijn lokale instellingen in staat een grote eigen achterban te mobiliseren.

Ten tweede speelt in de uitstraling en vormgeving van het materiaal de combinatie van landelijke eenheid en herkenbaarheid met een verwijzing naar de stedelijke activiteiten een rol. Vooral echter is - ten derde - de synergie van het traject als geheel een succesfactor, met andere woorden 'het stapelen van contactmomenten': publicaties, kortingsbonnen, posters in de wijk, flyers, het inschakelen van kunst(bemiddelende) instellingen bij publiciteit en programmering, de kraampjes van winkeltjes in de stad die een specifiek publiek genereren.

Naast verspreiding van schriftelijk materiaal en het plaatsen van advertenties is ook het op aanvraag verstrekken van informatie aan pers en andere belangstellenden een belangrijke, zij het tijdrovende aangelegenheid. In 1997 heeft de organisatie daarom voor het eerst gedurende de laatste drie maanden voor en tijdens het festival een zogeheten festivallijn geopend. Dat is goed bevallen; de telefonische verstrekking van informatie werd beter gespreid en legde een minder grote druk op de organisatie dan daarvoor. Volgens de producenten is het echter wenselijk om de laatste een à twee maanden fulltime iemand in te schakelen voor de festivallijn en het contact met de pers.

Locatie

De scholen- en publieksdagen vinden vrijwel altijd plaats in een of meer stedelijke theaters of culturele centra. De doorgaans aanzienlijke hoeveelheid bezoekers en de omvang van het programma stellen de nodige eisen aan de accommodatie. In de praktijk wordt het programma daarom overwegend in (middel)grote theaters en concertzalen geprogrammeerd. In Utrecht bijvoorbeeld is dat Vredenburg. In Amsterdam vindt de publieksdag plaats in het Concertgebouw en de scholendagen in De Meervaart en het Koninklijk Instituut voor de Tropen. In Rotterdam vond de scholendag de eerste keer, in 1996, plaats in een grote sporthal. In 1997 is het echter verplaatst naar het Zuidplein Theater, in een andere wijk. Enerzijds omdat een theater meer geschikt is als accommodatie, anderzijds omdat Rotterdam-Zuid een achterstandsgebied is.

In de grotere steden die al wat langer meedoen zijn, naast een groot theater, vaak ook een of meer kleinere accommodaties betrokken. In deze steden is het totale festivalprogramma dan ook uitgebreider en het neemt verschillende dagen binnen een periode van een aantal weken in beslag. Zo neemt in Utrecht RASA, podium voor wereldcultuur, deel aan het festival, en in Amsterdam Theater Soeterijn van het Koninklijk Instituut voor de Tropen. In 1997 zijn daar voor het eerst ook afzonderlijke optredens van een groep geprogrammeerd. De festivalorganisatie is enthousiast over dit experiment. Enerzijds maakt het het aanbod inhoudelijk aantrekkelijker, want groepen kunnen dan hun volle-

dige repertoire spelen en het programma kan verdiept worden met workshops rondom de optredens. Anderzijds kon via deze optredens weer verwezen worden naar de andere activiteiten, later in de festivalperiode.

Soms vindt het festivalprogramma niet in het stedelijke theater, maar buiten plaats. In Leeuwarden is in 1997 het volledige programma in de openlucht gerealiseerd. In Rotterdam is de hele publieksdag gesitueerd op het Dunya Festival, dat eveneens buiten plaatsvindt. Overigens zoekt het Wereld Kinderfestival wel vaker aansluiting bij festivals die in dezelfde periode plaatsvinden in een stad. Op pagina 65 wordt hier nog op ingegaan.

In het algemeen geldt voor de locaties hetzelfde als voor de programmering: het Wereld Kinderfestival hecht veel waarde aan variëteit. 'Je staat in klaslokaaltjes van één bij één en in een park van een kilometer bij een kilometer, je staat in topzalen en in hele kleine zaaltjes.'¹⁰ De verscheidenheid aan locaties hangt ook nauw samen met de gedifferentieerde programmering; voor iedere artiest wordt de meest geschikte plaats gezocht. Juist de combinatie van groot en klein maakt het festival uniek.

ORGANISATIE

Taakverdeling

De kern van de festivalorganisatie bestaat uit directeur Lucien Ravensberg en producente Irma van Lierop. De directeur is in de eerste plaats verantwoordelijk voor de financiën. Hij stelt de begroting en het dekkingsplan op, bewaakt het budget en onderhandelt met lokale en nationale subsidiënten. Vooral dat laatste is een tijdrovende bezigheid, omdat subsidies de voornaamste inkomsten van het Wereld Kinderfestival zijn. Het festival is nog niet opgenomen in de vierjarige Kunstenplansystematiek van het ministerie, met als gevolg dat ieder jaar opnieuw een grote stapel aanvragen en een lange ronde langs ambtenaren, bestuursvoorzitters en commissiesecretarissen nodig is.

Naast de financiële kant van het festival heeft Ravensberg ook de leiding over de programmering. Dat betekent enerzijds dat hij goed op de hoogte moet zijn van het nationale en internationale aanbod en van artistiek-inhoudelijke ontwikkelingen, en dus intensieve contacten onderhoudt met theaterprogrammeurs en festivaldirecteuren. Anderzijds legt en onderhoudt hij ook het contact met de groepen zelf, hij contracteert ze en stuurt hun begeleiding aan. De combinatie van artistieke en zakelijke leiding is volgens Ravensberg zwaar, zeker nu het festival blijft groeien.

De producente zorgt voor de feitelijke realisatie van het festival op het moment dat de grote lijnen vaststaan. Dat betekent dat zij het organisatorische en financiële draagvlak in iedere stad creëert, het contact onderhoudt met de contactpersonen in de festivalsteden en dat ze de stedelijke activiteiten aanstuurt en coördineert. Ook publiciteit behoort tot haar taken.

In de praktijk zijn de bezigheden van de producente en de directeur niet strikt gescheiden. De meeste ideeën worden in overleg ontwikkeld, gesprekken met steden worden gezamenlijk gevoerd en de producente neemt een deel van de fondsenwerving voor haar rekening. De samenwerking is nauw en wordt door beiden beschouwd als een belangrijke factor in het succes van het Wereld Kinderfestival.

Sinds 1996 is voor het scholentrajec een aparte coördinator aangetrokken: Els van Kuijk. Zij is tijdens de uitvoeringsfase de contactpersoon voor instellingen voor kunsteducatie, scholen (in principe via de instellingen voor kunsteducatie), gastdocenten en NOVIB. Ook is ze mede-organisator van de scholendagen. Daarnaast wordt sinds 1997 door een stagiaire productionele en publicitaire ondersteuning verleend in de periode van januari tot en met juni. Eind 1998 worden de ondersteunende taken grotendeels ondergebracht bij een vaste bureaumedewerker.

Tot en met de editie van 1997 maakte het Wereld Kinderfestival deel uit van Stichting 3WF Productions. Kort daarna is het festival overgenomen door het LOKV, waar het is ondergebracht in het programma WereldCultuur. Het LOKV zorgt voor ondersteuning op het gebied van administratie, financiën en contacten met instellingen voor kunst-educatie.

Tijdens het festival zelf zijn 25 à 30 vrijwilligers op de been. Het aantrekken van vrijwilligers is een taak van de stagiaire en geschiedt aan de hand van een inmiddels opgebouwd bestand, aangevuld met advertenties in landelijke dagbladen. Voor belangstellenden wordt een informatiedag georganiseerd. Vaak gaat het om jonge, net afgestudeerde mensen, voor wie de belangrijkste reden om mee te helpen meestal is dat ze het evenement leuk en bijzonder vinden en het waarderen om eens een kijkje achter de schermen te hebben. Ze hoeven beslist niet alle dagen beschikbaar te zijn; sommigen werken in een aantal festivalsteden mee, anderen maar op één locatie. De vrijwilligers zijn een belangrijke schakel in de organisatie. Er is veel menskracht nodig, temeer daar voor en achter de schermen met kinderen wordt gewerkt. Het is daarom belangrijk de vrijwilligers een beetje in de watten te leggen een gevoel van 'erbij horen' te creëren - met een T-shirt, cadeaubon, goede catering et cetera.

Aangezien de festivalorganisatie zelf op de publieks- en scholendagen de handen al vol heeft, zorgt de stagiaire voor het opvangen en instrueren van de vrijwilligers. Daarnaast wordt op grote locaties de coördinatie van de pauze programmering sinds enkele jaren uitbesteed aan een tijdelijk medewerker.

De taakverdeling binnen de festivalsteden komt nog uitvoerig aan de orde in de paragraaf over samenwerkingsverbanden op pagina 61 e.v. Tot nu toe wordt de samenwerking met de stedelijke partners altijd aangestuurd vanuit het Wereld Kinderfestival. De diverse betrokkenen maken een gezamenlijke start en daarna verloopt het contact tussen de partners vaak via het Wereld Kinderfestival. Het Wereld Kinderfestival streeft ernaar in iedere stad te werken met een vaste contactpersoon, die de financiële afspraken met de gemeenten maakt.

De festivalorganisatie zelf verzorgt de nationale en internationale programmering en daarnaast zetelt in iedere stad een lokaal festivalteam dat het project ter plaatse afmaakt, onder eindregie en eindverantwoordelijkheid van het Wereld Kinderfestival. Eigen initiatieven van instellingen zijn toe te juichen, maar moeten wel op elkaar worden afgestemd. De festivalorganisatie moet overzicht en invloed houden; niet alleen met het oog op de inhoudelijke samenhang en financiële beheersbaarheid, maar ook om het scholentrajec goed volgens afspraak en planning te laten verlopen.

Financiën

Eerder is al opgemerkt dat subsidies, waartoe ook de bijdragen van gemeentelijke overheden worden gerekend, de voornaamste inkomstenbron zijn voor het Wereld Kinderfestival. De inkomsten uit toegangsprijzen en bijdragen van scholen zijn zeer gering, enerzijds omdat die bedragen met het oog op de laagdrempeligheid heel laag worden gehouden en anderzijds omdat een deel van de theaters de recettes zelf houdt in ruil voor faciliteiten en programmeringsbudget. De enige commerciële inkomsten worden eigenlijk gegenereerd door de verkoop van advertenties in de festivalkrant.

Sponsoring vormt tot nu toe maar een heel klein deel van de inkomsten. Bij verschillende festival edities is samengewerkt met sponsorwervingsbureaus, maar meestal niet tot tevredenheid. Toch streeft de directeur ernaar om in de toekomst het aandeel van sponsors in de financiële dekking te vergroten. De organisatie heeft echter onvoldoende tijd om dat op eigen kracht te bewerkstelligen. Voor de sponsoring van het komende festival wordt daarom opnieuw een externe, professionele fondsenwerver in de arm genomen, maar de samenwerking zal nauwer en intensiever zijn. Een goede begeleiding is volgens de organisatoren essentieel, omdat gebleken is dat een standaardaanpak door de struc-

tuur van het Wereld Kinderfestival gedoemd is te mislukken.

De samenwerkingsverbanden met andere instellingen blijken in de praktijk het vinden van sponsors te bemoeilijken. Veel van de samenwerkingspartners (met name festivals en grote theaters) worden zelf immers al gesponsord. Dat beperkt niet alleen het aantal sponsors dat in aanmerking komt, maar ook de presentatiemogelijkheden tijdens het festival. De gebruikelijke vlaggen, spandoeken en stands zijn vaak niet mogelijk, omdat de sponsor van de samenwerkingspartner die al heeft. Er moet dus creatief naar andere oplossingen worden gezocht.

Bij subsidiegevers doet het Wereld Kinderfestival het wél goed. Gezien de huidige snelle toename van het aantal festivalsteden zou de organisatie in de toekomst echter graag willen dat stedelijke samenwerkingspartners een actievere rol gaan spelen in het aanvragen van subsidies op lokaal niveau.

Samenwerking

Samenwerking is één van de sleutelfactoren van het Wereld Kinderfestival. In alle interviews, projectplannen en verslagen wordt telkens weer benadrukt dat het festival niet gerealiseerd zou kunnen worden zonder de medewerking van stedelijke instellingen. Het is volgens de organisatie onhaalbaar en bovendien onverstandig om iedere festivalstad op eigen kracht te 'veroveren'. Bundeling van de krachten van de festivalorganisatie met die van lokale organisaties levert niet alleen meer mankracht en expertise op, maar zorgt ook voor betrokkenheid van de stad bij het festival en daarmee voor meer publiek.

De voornaamste lokale samenwerkingspartners zijn instellingen voor kunsteducatie, de gemeentelijke overheid, theaters en festivalorganisatoren. In de loop der jaren breidt de samenwerking binnen een stad zich doorgaans geleidelijk uit. Het Wereld Kinderfestival heeft een *Raamwerk voor lokale samenwerking* geformuleerd, waarin beschreven staat wat de uitgangspunten zijn voor de rolverdeling tussen de diverse samenwerkingspartners. De precieze invulling daarvan is in de praktijk zeer flexibel.

Benadering van nieuwe steden; samenwerking met gemeentelijke diensten

Het Wereld Kinderfestival selecteert nieuwe steden op basis van enerzijds geografische spreiding en anderzijds een 'inschatting of een stad een goede partner is op inhoudelijk, organisatorisch en financieel gebied'.¹¹ Samenwerking met een stad begint meestal bij een bestaand contact met een kunstbemiddelende instelling (instelling voor kunsteducatie) of een kunstinstelling (theater). De gemeentelijke overheid vormt zelden het vertrekpunt. Gemeenten worden meestal juist overtuigd doordat het project een concrete samenwerking tussen instellingen in een stad garandeert. De basis voor die samenwerking moet dan dus eerst gelegd zijn. In de besprekingen wordt daarnaast gerefereerd aan beleidspunten uit de landelijke en lokale cultuurnota's.

De voornaamste bijdrage van de gemeentelijke overheid aan het festival is financiële ondersteuning, die soms door de lokale samenwerkingspartners en soms door het Wereld Kinderfestival wordt aangevraagd. Daarnaast kunnen gemeentelijke diensten de deelname van kunst- en kunstbemiddelende instellingen stimuleren.

In de praktijk blijkt een aantal factoren belemmerend te kunnen werken in de besprekingen met nieuwe gemeenten. Twee daarvan hangen ten dele met elkaar samen en kunnen op dezelfde wijze worden ondervangen: onbekendheid met het festival en de complexiteit ervan.

Het Wereld Kinderfestival heeft in iedere stad een andere verschijningsvorm met andere samenwerkingsverbanden, en heeft dus vele gezichten. Bij de besprekingen zijn daarom concretisering (en visualisering), en het benadrukken van het multiculturele karakter, de omvang en de landelijke uitstraling van het festival van doorslaggevende betekenis. Bovendien is het belangrijk om niet zozeer de nadelen, als wel de voordelen van de losse structuur te benadrukken. Die biedt gemeenten namelijk juist heel veel mogelijkheden

om aan te haken bij andere initiatieven en activiteiten en daar eigen elementen aan toe te voegen.

Een derde belemmerende factor in het gemeentelijk overleg kunnen de beschikbare financiële middelen zijn. Het feit dat de organisatie voor co-financiering zorgt en dus investeert in de stad, helpt echter doorgaans om die drempel te verlagen.

De laatste belemmerende factor is veelal tijd of planning. De festivalorganisatie heeft de samenwerkingpartners meestal niet eerder bijeen dan in het najaar. Gemeentelijke diensten zijn dan soms van mening dat het allemaal niet meer op zo korte termijn te realiseren is. Ook is het in dit stadium niet meer altijd mogelijk om de financiering rond te krijgen, omdat budgetten voor het komend jaar al zijn toegewezen.

De organisatie doorbreekt de twijfel meestal door voor te stellen om met een kleinschalig *pilot*-project (een soort try-out) te beginnen, of om het project over het jaar heen te tillen. De drieledige formule blijft bij een *pilot*-project gehandhaafd, maar in een afgeslankte vorm. Vaak werkt het daarbij goed om de scholen- en de publieksdag op één dag te plannen, zodat het theater maar één keer hoeft te worden afgehuurd en de programmering organisatorisch eenvoudiger is.

De manier waarop de festivalorganisatie nieuwe steden benadert werkt goed, maar heeft ook nadelen. In de eerste plaats is het zeer arbeidsintensief. In de toekomst, wanneer het festival nog groter wordt en meer bekendheid krijgt, hoopt de organisatie dan ook meer van het voorbereidende werk te kunnen overlaten aan de instellingen zelf. Ten tweede leidt de variëteit aan samenwerkingspartners soms tot conflicterende belangen en prioriteiten, wat de besluitvorming en uitvoering kan vertragen.

Samenwerking met instellingen voor kunsteducatie

De samenwerking van het Wereld Kinderfestival met instellingen voor kunsteducatie betreft enerzijds de steunfunctie-instellingen die binnenschools aanbod verzorgen, anderzijds de gemeentelijke muziek- en dansscholen met buitenschools aanbod. In veel steden zijn deze twee takken in één organisatie verenigd.

In het voorgaande is al een aantal keer gebleken dat de instellingen voor kunsteducatie een cruciale rol spelen in het festival. Toch verloopt de samenwerking volgens de directeur niet altijd ideaal. De instellingen zijn allemaal op een andere manier georganiseerd en zijn op dit moment bovendien vrijwel zonder uitzondering bezig met een 'heroriëntatie'. Dat betekent niet alleen dat hun inhoudelijke koers soms onduidelijk is, maar ook dat gekampt wordt met interne, organisatorische problemen: fusieperikelen, zwaar belaste contactpersonen en onderbezetting. Daardoor verloopt het contact wel eens moeizaam en kunnen de instellingen een minder grote bijdrage aan het festival leveren dan wenselijk en op den duur zelfs noodzakelijk is.

Volgens het *Raamwerk voor lokale samenwerking* van het Wereld Kinderfestival zou het takenpakket van de steunfunctie-instellingen er als volgt uit moeten zien:

- bemiddeling met betrekking tot deelname van basisscholen;
- begeleiding van de docenten van deelnemende scholen;
- ter beschikking stellen van budget voor het voortraject en de scholendag;
- ondersteuning van aanvullende activiteiten in de klas (bijvoorbeeld gastlessen);
- ondersteuning van doe-activiteiten/workshops voor de scholendag;
- het leveren van vrijwilligers voor de festivaldag(en);
- coördinatie van het team van stedelijke samenwerkingspartners.

In de praktijk werkt de bemiddeling in de deelname van de basisscholen goed. Over de inzet van de instellingen in dit opzicht zijn alle organisatoren uitgesproken enthousiast. De hulp van steunfunctie-instellingen is onmisbaar om scholen 'binnen te komen', omdat ze meer vertrouwen en geloofwaardigheid wekken bij de scholen dan de festival-

organisatie. Ook is het erg praktisch als steunfuncties (een gedeelte van) de inschrijvingsadministratie op hun schouders nemen.

Dat de inzet van de steunfunctie-instellingen essentieel is, illustreert het volgende voorbeeld: in Den Haag kon het Koorenhuis vorig jaar alleen adressen leveren en niet zelf mailen omdat het Wereld Kinderfestival de instelling pas vrij laat had benaderd. Het Wereld Kinderfestival heeft toen zelf gemaaild, onder eigen naam. Slechts één school heeft daarop gereageerd, terwijl het er normaal zes of zeven zijn; de scholendag is toen door gebrek aan belangstelling niet doorgegaan.

De overige onderdelen van de gewenste samenwerking met instellingen voor kunst-educatie worden niet altijd gerealiseerd. Een enkele keer lukt het instellingen niet om gastdocenten voor het voortraject te leveren en te begeleiden, en moet het Wereld Kinderfestival bijspringen. Het thema kan het zoeken van docenten bemoeilijken, maar ook tijdgebrek. De scholencoördinator benadrukt daarom het belang van een vroegtijdig eerste contact met de instellingen.

De mate waarin de steunfunctie haar rol als coördinator op zich neemt, varieert per stad, waarbij moet worden opgemerkt dat de centrale regie altijd bij het Wereld Kinderfestival blijft. Telkens moet dan ook gezocht worden naar de juiste mate van delegeren. Het leveren van vrijwilligers door de steunfunctie-instellingen wordt in de praktijk vaak niet gerealiseerd. De festivalorganisatie heeft inmiddels andere manieren gevonden om vrijwilligers te werven.

Ook de financiële bijdrage aan voortraject en scholendag is geen realiteit. Wel dragen de instellingen veel bij in de vorm van consultants-uren.

In de praktijk blijkt de samenwerking het meest uitvoerig te zijn in de steden die al lange tijd aan het festival meedoen, en dan vooral in Utrecht en Amsterdam. De directeur erkent dat de rol van steunfunctie-instellingen langzaam moet groeien. Ervaring en wederzijds vertrouwen zijn daarbij essentieel.

De rol van gemeentelijke muziek- en dansscholen zou volgens het *Raamwerk* het volgende omvatten: ondersteuning van doe-activiteiten of workshops voor de scholendag; ondersteuning van aanvullende activiteiten in de klas (bijvoorbeeld gastlessen); eventueel het beschikbaar stellen van accommodatie. In de praktijk leveren de instellingen alleen een beperkt aantal gastdocenten voor het voortraject.

In de afgelopen jaren is er echter wel een andere bijdrage bijgekomen: muziek- en dansoptredens voor het (pauze)programma van de publieksdag. De muziek- en dansscholen zien dat meestal als een goede kans om zich lokaal te profileren en voor de deelnemende kinderen is het een geweldige ervaring om op te treden in een groot theater. Een contactpersoon van de Stichting Kunstzinnige Vorming in Venlo merkte op: 'Als muziek-school kun je zo'n festivaldag goed benutten. We hebben voor die avond in de Maaspoort een groot "wereldkinderkoor" bij elkaar verzameld. Er werden tv-opnamen gemaakt door onze regionale televisie. Iedereen in Limburg heeft ervan gehoord en gezien. Het enige probleem die dag waren de stoelen in de Maaspoort. Iedereen wilde dansen! Kinderen vragen nu al wanneer het Wereld Kinderfestival in het komende jaar in Venlo zal zijn!'¹² Het Wereld Kinderfestival boort via de lokale programmering een potentieel publiek aan in de stad. Bij het aandragen van groepen hebben de instellingen veel vrijheid. De festivalorganisatie vertrouwt op de contactpersoon van de muziek- of dansschool. Omdat de samenwerking in principe goed bevalt, streeft het Wereld Kinderfestival op termijn naar een uitbreiding van het aandeel van de muziek- en dansscholen in het voortraject en de publieksdagen.

Schiet de kwantiteit nu nog tekort, over de kwaliteit van het gebodene is de organisatie al met al redelijk tevreden. Wel constateert de directeur grote verschillen tussen instellingen; de ene muziek- of dansschool is veel verder met wereldcultuur dan de andere en kan behalve meer kwaliteit ook meer diversiteit bieden. Vooral de grote steden doen het goed

en bovendien geldt ook hier dat de omvang en kwaliteit van de bijdrage toeneemt naarmate steden langer meedraaien.

Om wat meer greep te krijgen op de kwaliteit en diversiteit van het gebodene, is de directeur van plan om muziek- en dansscholen voor te stellen het festivalthema over te nemen. Hij denkt dan vooral aan instellingen waarmee al langer wordt samengewerkt. Voor de betreffende instellingen kan het een motiverend handvat zijn bij het repeteren en het kiezen van groepen; ze kunnen dan in de loop van het jaar echt ergens naar toe werken. Daarnaast is het natuurlijk gunstig voor de samenhang binnen het festival.

Samenwerking met theaters en festivals

De belangrijkste rol die theaters in het Wereld Kinderfestival vervullen is die van accommodatie. Andere taken die in het *Raamwerk voor lokale samenwerking* genoemd worden zijn: het beschikbaar stellen van budget voor de programmering, het verzorgen van lokale publiciteit, de lokale invulling van het pauzeprogramma en aankleding van de accommodatie. Ook hier geldt dat de aard van de samenwerking van instelling tot instelling verschilt.

De ideale constructie is voor de directeur die met Muziekcentrum Vredenburg in Utrecht. Dat stelt in ruil voor de recettes de zaal kosteloos ter beschikking, geeft het festival een productiebudget en spant zich ook publicitair enorm in. Met het Concertgebouw in Amsterdam bestaat een soortgelijke overeenkomst. Vredenburg en het Concertgebouw nemen een unieke plaats in temidden van alle festivallocaties. Geen enkel ander theater is tot nu toe bereid en in staat gebleken tot zo vergaande samenwerking.

Hoeveel een theater kan bieden is volgens de directeur erg afhankelijk van het enthousiasme van de contactpersoon bij het theater en van de positie van het theater. Theaters in grote steden durven en moeten over het algemeen ook meer met betrekking tot wereldcultuur en kinderen. Het is niet per definitie zo dat theaters in grote steden meer geld hebben, maar veeleer dat in grote steden een betere voedingsbodem voor dergelijke activiteiten aanwezig is. Desondanks wordt Theater Zuidplein in Rotterdam, dat uitsluitend als locatie voor de scholendag dient, door het Wereld Kinderfestival simpelweg afgehuurd. RASA in Utrecht wordt weer zowel voor de scholen- als de publieksdag gebruikt (naast het programma in Vredenburg), maar dan zonder productiebudget. Wel krijgt het Wereld Kinderfestival daar de zaal voor een schappelijke prijs, net als in veel andere steden.

De belangrijkste reden voor theaters om een bijdrage te leveren aan het Wereld Kinderfestival is volgens de organisatoren, dat het een nieuw en ander publiek binnenbrengt. Kinderen en multicultureel publiek zijn voor hen immers nog steeds geen doorsnee-gasten, terwijl bevordering van het bezoek van die groepen vaak wel een beleidsdoelstelling is.

Daarnaast beschouwen theaters het festival als een verrijking van hun aanbod. Ook is het publieke karakter en alle landelijke en stedelijke publiciteit rondom het festival voor theaters een goede en bovendien vrij eenvoudige kans om zich naar buiten toe te presenteren. Ten slotte speelt ook het gemak van een kant-en-klaar product een rol; theaters kopen een compleet programma, inclusief internationale groepen, stands en doe-activiteiten.

Het volgende citaat van een contactpersoon van Muziekcentrum Vredenburg illustreert de mogelijke betekenis van het Wereld Kinderfestival voor theaters: 'In 1995 kwamen er op een regenachtige dag 650 kinderen naar het muziekcentrum. In 1996 was het erg warm en zonnig weer, maar toch bezochten zo'n 1000 (1200, *red.*) kinderen plus familieleden het festival. Vredenburg was onherkenbaar! Normaal is het een ingetogen zalen-centrum waar iedereen al gauw verdwaalt. Tijdens het WKF was het een sprookjesachtige tempel waar kinderen op speurtocht gingen langs allerlei kleurrijke muziek, dans en doe-podia. Alle zintuigen werden geprikkeld. Kinderen voor kinderen mag als een cliché klinken, maar er is geen betere manier denkbaar om culturen over te dragen. De samen-

werking (...) verliep voorspoedig. Een gebouw als Vredenburg kan als een doolhof tegen je werken, maar er waren geen logistieke problemen. Het was een buitensporig succesvolle dag.¹³

In de besprekingen met theaters kan, net als in de besprekingen met gemeenten, de factor tijd belemmerend of vertragend werken. Theaters programmeren het seizoen al heel lang van tevoren vol, en dat betekent dat voor het Wereld Kinderfestival naar gaatjes moet worden gezocht. Daarnaast moeten theaters vaak even wennen aan het idee van dansende, knutselende, geschminkte kinderen in hun gangen en de verkoop van welriekende exotische etenswaren in de pluchen foyers. Ook de omvang van de zaal of het aantal zalen kan een probleem zijn; voor het Wereld Kinderfestival is het bijvoorbeeld soms handig als een zaal verkleind kan worden.

Theaters zijn niet altijd meteen vanaf het begin optimaal betrokken bij het festival. In de praktijk blijkt dat zij zich vanaf het moment dat het scholentraject van start gaat echt medeverantwoordelijk beginnen te voelen. Ze zien dan concreet hoe andere instellingen zich inzetten en zijn dan meestal ook wel bereid om een gereduceerd tarief in rekening te brengen.

Volgens het *Raamwerk* zouden theaters ook een rol moeten spelen bij de invulling van het pauzeprogramma. In de praktijk blijkt echter dat dat beter door de instellingen voor kunsteducatie kan worden gedaan. Die hebben de juiste contacten en kunnen bovendien hun eigen cursisten sturen.

Het aandeel van de theaters in de publiciteit loopt uiteen. Soms wordt het festival alleen aangekondigd in het eigen programma-overzicht. Soms zorgt het theater ook voor de lokale verspreiding van persberichten en festivalkranten en voor mailings naar potentiële bezoekers uit hun adressenbestand. Het is erg afhankelijk van de financiële afspraken die er zijn gemaakt. Als een theater (een gedeelte van) de recettes ontvangt, is zijn motivatie om publiciteit te maken doorgaans groter.

Het liefst ziet de festivalorganisatie natuurlijk dat het theater zo veel mogelijk doet, omdat het de kanalen in de stad kent en gemakkelijker kan zorgen voor bijvoorbeeld een artikel op de voorpagina van het stadsblad. Anderzijds doet het Wereld Kinderfestival ook wel suggesties voor aanvullingen op de geëigende kanalen van de theaters, bijvoorbeeld voor verspreiding van materiaal via scholen, buurthuizen en migrantenorganisaties. In de grote steden voert het Wereld Kinderfestival dat dan echter meestal toch zelf uit.

Voor het Wereld Kinderfestival kan het zinvol zijn om aansluiting te zoeken bij festivals die in dezelfde tijd in een stad plaats vinden en enige verwantschap hebben. Bij een concurrentiestrijd om het publiek is immers niemand gebaat. Bovendien kunnen festivals profiteren van elkaars bekendheid en expertise.

In Amsterdam wordt samengewerkt met het Amsterdam Roots Festival (voorheen: World Roots Festival) en voor een publieksmiddag met het Concertgebouw. Het contact is twee jaar geleden tot stand gekomen, omdat Amsterdam Roots graag structureel een kinderprogramma aan zijn activiteiten wilde toevoegen. Amsterdam Roots en het Concertgebouw zorgen samen voor de faciliteiten en het productiebudget.

In Rotterdam wordt de publieksdag sinds 1996 gecombineerd met het kinderprogramma van het Dunya Festival en in Sittard is in 1997 aansluiting gezocht bij het Solidariteitsfestival.

Het Wereld Kinderfestival is enthousiast over de samenwerking met buitenevenementen. Buitenevenementen zijn laagdrempeliger dan binnenvoorstellingen en trekken doorgaans meer publiek. Het gezamenlijk voeren van publiciteit doet de bezoekersaantallen nog verder toenemen.

Samenwerking met NOVIB

De samenwerking met NOVIB is van grote betekenis voor het succes van het Wereld Kinderfestival. In de eerste plaats is NOVIB een belangrijke subsidiënt. Aanvankelijk vond de financiële ondersteuning plaats op jaarbasis, maar sinds 1997 is de samenwerking vastgelegd in een meerjarenafspraken. Daarnaast draagt NOVIB zorg voor de inhoud, productie en verspreiding van het lesmateriaal en de 'Wereldkoffers'. Ook die bijdrage is van groot belang. Het lesmateriaal is een essentieel onderdeel van het Wereld Kinderfestival, dat door de scholen die ermee werken overwegend positief beoordeeld wordt. Het Wereld Kinderfestival heeft zelf de expertise en mankracht niet in huis om dergelijk materiaal te ontwikkelen. Bovendien heeft het Wereld Kinderfestival veel profijt van de goede naam en grote bekendheid van NOVIB op tal van terreinen.

Voor NOVIB is het Wereld Kinderfestival een van de vier grote evenementen waarmee ze zich profileert. De doelstellingen van de twee organisaties hebben raakvlakken, en volgens de festivalorganisatie is een belangrijke motivatie van NOVIB om samen te werken dan ook het feit dat ze de gedachte achter het Wereld Kinderfestival onderschrijft. Daarnaast is het Wereld Kinderfestival voor deze 'organisatie voor duurzame ontwikkeling' een medium om haar eigen ideeën uit te dragen en activiteiten onder de aandacht te brengen.

Ook vergroot de samenwerking met het festival het bereik van bepaalde doelgroepen, en dan vooral scholen. NOVIB heeft weliswaar zelf een groot aantal op scholen gerichte activiteiten, maar dat bij de huidige omvang van het Wereld Kinderfestival in één keer zo'n honderd scholen bereikt worden, is uiteraard aantrekkelijk.

Publicitair levert de samenwerking voor beide partijen voordelen op. Ze adverteren in elkaars folders en andere uitgaven, verwijzen naar elkaar en zijn met stands aanwezig op elkaars evenementen.

Het enige praktische probleem dat volgens het Wereld Kinderfestival een rol speelt bij de samenwerking is de vertaalbaarheid van het thema dat door NOVIB wordt gekozen. Enerzijds is het niet altijd even gemakkelijk om aan dat thema een cultuureducatieve invulling te geven, en anderzijds levert het zoeken van gastdocenten uit het betreffende themaland soms problemen op. Daardoor kan er een zekere spanning ontstaan tussen de verschillende thema's en programma-onderdelen in het festival, wat scholen wel eens in verwarring brengt. De mate waarin dit probleem een rol speelt, verschilt echter van jaar tot jaar en van stad tot stad, en is mede afhankelijk van de flexibiliteit van de lokale instellingen. Over de hele linie kan de samenwerking worden beschouwd als een succesfactor.

Samenvatting succesfactoren

MULTICULTUREEL BELEID

Het Wereld Kinderfestival voert alleen op het gebied van programmering een specifiek multicultureel beleid. De organisatie richt zich niet expliciet op een cultureel divers publiek en differentieert haar doelgroepen liever naar leeftijd dan naar culturele achtergrond. Kinderen vormen de primaire doelgroep, maar voor het publiek als geheel geldt dat een in alle opzichten brede samenstelling wordt nagestreefd.

Op artistiek-inhoudelijk terrein daarentegen neemt culturele diversiteit een sleutelpositie in. De centrale doelstelling van de organisatie is om kinderen kennis te laten maken met andere culturen en gebruiken. Onder 'andere culturen' worden in principe alle niet-Nederlandse culturen verstaan, maar in de praktijk wordt het vooral vertaald in niet-westerse cultuuruitingen en dan met name mengvormen tussen westers en niet-westers.

Achter de centrale doelstelling gaat een 'hogere', maatschappelijk georiënteerde bedoeling schuil: kinderen vertrouwd maken met de multiculturaliteit van de Nederlandse samenleving en het bevorderen van een tolerante houding.

Formule

Zeer bepalend voor het succes van het Wereld Kinderfestival is de *driedelige formule van educatief voortraject, scholendag en publieksdag*. Essentieel daarin is enerzijds de combinatie van educatieve en culturele elementen, anderzijds de keuze voor een uitgesmeerd traject in plaats van een korte, geconcentreerde festivalperiode. De verschillende onderdelen versterken elkaar inhoudelijk en kweken elkaars publiek. Even belangrijk is, dat de formule *flexibel* wordt gehanteerd. De concrete invulling verschilt van stad tot stad en wordt afgestemd op de lokale mogelijkheden.

Algemene principes bij de programmering

De programmering van het educatieve traject, de scholendagen en publieksdagen vindt plaats op basis van twee inhoudelijke overwegingen, die als succesfactor kunnen worden aangemerkt:

- Kinderen in de hoofdrol: kindergroepen in de podiumprogrammering; actieve deelname dankzij lesmateriaal en workshops.
- Gebruik van thema's (geeft inhoudelijke structuur en is kapstok voor de publiciteit).

Succesfactoren in de samenstelling van het scholentraject

- Decentraal en in de tijd gespreid aanbod van workshops op afzonderlijke scholen.
- Gastlessen in de klas door een vertegenwoordiger van de themacultuur.
- Een gedeeltelijk facultatief voortraject: op maat gesneden afstemming van vraag en aanbod.

Succesfactoren in de programmering van de publieksdagen

- Kindergroepen als hoofdbestanddeel (vanwege herkenbaarheid).
- Combinatie van lokale, nationale en internationale groepen.
- Breed en actief opgezet randprogramma voor kinderen én ouders (vergroot betrokkenheid en festivalsfeer).
- Hoge kwaliteit van de (inter)nationale programmering.
- Met betrekking tot organisatie internationale programmering:
 - inschakelen gevarieerd netwerk voor voorselectie;
 - rekening houden met culturele verschillen, taalproblemen en groepsgrootten;
 - de organisatie rond kerngroepen zelf doen; inzet tussenpersonen alleen voor extra's.

PUBLIEKSBENADERING

Twee factoren zijn in hoofdzaak bepalend voor het brede publieksbereik van het Wereld Kinderfestival. Enerzijds de *koppeling van scholentraject en publieksdagen*, waardoor de werking gefaseerd kan verlopen en publiek als het ware wordt aangekweekt; anderzijds de *laagdrempeligheid* van het festival.

Laagdrempeligheid

Laagdrempeligheid wordt bewerkstelligd door:

- Brede publiciteit via landelijke, regionale en lokale kanalen.
- Deelname van scholen.
- Programmering van lokale groepen.
- Geen affichering met expliciete politieke en sociale bedoelingen, maar nadruk op multidisciplinaire opzet, mondiaal karakter en hoofdrol voor kinderen.
- Lage toegangsprijs.

Succesfactoren bij de benadering van scholen voor het voortraject en de scholendagen

- Medewerking en betrokkenheid van lokale/regionale instellingen voor kunsteducatie.
- Tijdig mailen van alle scholen in een stad.

- Nabellen van scholen die niet gereageerd hebben.
- Goede planning en tijdige start.
- Nadruk op het multiculturele karakter van het festival.
- Nadruk op het feit dat optredens en workshops op locatie (in een theater) worden aangeboden.
- Persoonlijk contact met scholen via instellingen voor kunsteducatie (vooral wanneer meer inzicht in specifieke wensen en behoeften gewenst is).

Succesfactoren in de publiciteit voor publieksdagen (toegankelijk voor een algemeen publiek)

- Intensief contact met de pers.
- Samenwerking met lokale instellingen (theaters, instellingen voor kunsteducatie), omdat zij de lokale infrastructuur kennen en in staat zijn achterban te mobiliseren.
- Combinatie van lokale en landelijke middelen.
- Stapeling van contactmomenten door uiteenlopende publicitaire middelen en samenwerkingsverbanden.
- Festivallijn (telefonische informatie).

Succesfactoren bij benaderen pers

Voor zowel scholen- als de publieksdagen is goed contact met de pers essentieel. Een succesvolle benadering van de pers wordt bevorderd door:

- Een goed en actueel adressenbestand.
- Inzet van veel tijd en aandacht.
- Goede planning.
- Gefaseerde aanpak.
- Een landelijk naast een lokaal/regionaal traject.
- Inzet van lokale contactpersonen.

68

Succesfactoren met betrekking tot locaties

- Betrokkenheid van grote, stedelijke theaters (vanwege faciliteiten en uitstraling).
- Aansluiting bij andere festivals.
- Combinatie van verschillende typen locaties (van klaslokaal tot festivalterrein).

ORGANISATIE

De *taakverdeling* binnen de organisatie vertoont een aantal opvallende kenmerken, die direct of indirect een rol spelen in het succes van het festival:

- De scheiding van zakelijke en artistieke leiding enerzijds en producerende taken anderzijds.
- De nauwe samenwerking tussen de directeur en producent. Hierbij zijn ook persoonsgebonden factoren van betekenis: de combinatie van karakters, vaardigheden en talent.
- Een directeur/artistiek leider die beschikt over een gedegen kennis van nationaal en internationaal wereldcultuur-aanbod en van de artistiek-inhoudelijke ontwikkelingen op dit terrein. Netwerken en tijdsinvestering zijn hiervoor onontbeerlijk.
- Het aanstellen van coördinatoren voor specifieke, omvangrijke onderdelen.
- Intensief gebruik van vrijwilligers tijdens de festivaldagen; het opbouwen van een uitgebreid bestand, het 'koesteren' van de medewerkers en het creëren van een wij-gevoel.
- Een groeiende rol van lokale instellingen, om het festival bij stijgende omvang en complexiteit uitvoerbaar te houden.

Op basis van de beschikbare informatie is het niet mogelijk om expliciete succesfactoren op *financieel gebied* aan te wijzen, maar wel kunnen de volgende algemene conclusies worden getrokken:

- De keuze voor lage toegangsprijzen en scholenbijdragen betekent per definitie een grote afhankelijkheid van subsidies. Dat maakt de organisatie van zo'n omvangrijk festi-

val kwetsbaar en arbeidsintensief. Opname in het vierjarige *Kunstenplan* zou veel verlichting geven. De ad hoc-financiering voelt als een te krap jasje.

- Sponsorwerving wordt bemoeilijkt door de vele gezichten van het festival, voortkomend uit de complexe en per stad wisselende samenwerkingsverbanden.
- Als een externe fondsenwerver wordt ingeschakeld, is intensieve en creatieve samenwerking tussen organisatie en fondsenwerver essentieel; een standaard-wervingsmethode voldoet niet.

SAMENWERKING

Samenwerking is een sleutelfactor in het succes van het Wereld Kinderfestival. Bundeling van krachten zorgt voor mankracht, expertise, lokale betrokkenheid en publiek. De belangrijkste samenwerkingspartners zijn lokale/regionale instellingen voor kunsteducatie, gemeentelijke overheden, theaters, festivalorganisaties en NOVIB. Er bestaan geen samenwerkingsverbanden met migrantenorganisaties.

De samenwerkingsverbanden hebben hun ideale vorm nog niet altijd bereikt. Expansie maakt het noodzakelijk om de taken van lokale instellingen uit te breiden. Het evenwicht tussen centrale regie en gedelegeerde taken moet daarbij goed bewaakt worden. Bij samenwerking met veel partners kunnen tegenstellingen in belangen en opvattingen een belemmering vormen.

Samenwerking met een stad begint meestal bij een instelling voor kunst(educatie). Daarna wordt de gemeentelijke overheid benaderd, in de eerste plaats als financier. De volgende factoren blijken van doorslaggevende betekenis voor gemeentelijke steun:

- Lokale samenwerkingsverbanden.
- Concretisering.
- Omvang en landelijke betekenis van het festival.
- Multicultureel karakter van het festival.
- Nadruk op voordelen van de losse structuur.
- Co-financiering door het Wereld Kinderfestival.
- Mogelijkheid om te starten met een kleinschalig *pilot*-project op basis van de driedelige formule.

Aard en omvang van de samenwerking met overige lokale instellingen verschillen per stad en zijn vooral afhankelijk van de interne structuur van instellingen en het aantal jaren van deelname.

Taken van lokale partners zijn met name:

- Bemiddeling met betrekking tot de deelname van scholen aan het educatieve traject.
- Verzorgen van lokale programma-onderdelen voor publieksdagen.
- Leveren en begeleiden van gastdocenten.
- Accommodatie.
- (Hulp bij) lokale publiciteit.
- (Hulp bij) lokale subsidie-aanvragen.

Belangrijke motieven van lokale samenwerkingspartners voor deelname zijn:

- Bereiken van jong en multicultureel publiek.
- Verrijking van het aanbod.
- (Lokale en landelijke) profilering.
- Gemak van een 'kant-en-klaar product'.

De samenwerking met NOVIB is essentieel voor het educatieve traject van het Wereld Kinderfestival. De bijdrage van NOVIB bestaat uit enerzijds financiële ondersteuning en anderzijds ontwikkeling, productie en verspreiding van lesmateriaal en 'Wereldkoffers'.

Ook is de goede naam en brede bekendheid van NOVIB van betekenis voor het succes van het festival. Voordelen voor NOVIB zijn met name het bereik van scholen en de mogelijkheid om eigen gedachtegoed en activiteiten onder de aandacht te brengen. Beide organisaties profiteren publicitair van de samenwerking. Ondanks enige praktische problemen met betrekking tot de cultuureducatieve vertaling van thema's, is de samenwerking belangrijk en goed.

Noten

- 1 WKF 1997, 2.
- 2 Interview Ravensberg/Van Lierop 1997.
- 3 Interview Van Kuijk 1997.
- 4 Interview Ravensberg/Van Lierop 1997.
- 5 Interview Ravensberg/Van Lierop 1997.
- 6 *Publiciteitsplan 1995*. Van latere festivaledities waren geen afzonderlijke publiciteitsplannen beschikbaar, maar de uitgangspunten in dit plan gelden nog steeds.
- 7 Planet jr. Productions is de stichting waar het festival organisatorisch is ondergebracht.
- 8 In 1998 is een belangrijke nieuwe mediapartner gevonden in de *Volkscrant*; gedurende zes weken stond op donderdag een grote advertentie van het Wereld Kinderfestival in het katern 'Opmaat', en er werd een kortingsbon voor alle publieksdagen afgedrukt. Een soortgelijke kortingsactie is georganiseerd door *samsam*.
- 9 Interview Ravensberg/Van Lierop 1997.
- 10 Interview Ravensberg/Van Lierop 1997.
- 11 Interview Ravensberg 1997.
- 12 Wereld Kinderfestival 1996.
- 13 Wereld Kinderfestival 1996.



Sazcursist afdeling Wereldmuziek van
SKVR Muziekschool
Foto: Rob Niemantsverdriet

In het park bij de Euromast: Circus
Rotjeknor op kinderterein Dunya Festival
Foto: Bas Czerwinski

4 CASE ROTTERDAM

Inleiding

Kunsteducatie neemt in het cultuurbeleid van de gemeente Rotterdam een prominente plaats in. Die aandacht stamt al van ver voor de huidige Kunstenplanperiode en het is dan ook niet verwonderlijk dat de Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (SKVR) de grootste instelling voor kunsteducatie in Nederland is, met een sterke worteling in de Rotterdamse samenleving.¹ Sinds 1993 hebben ook kunsteducatieve activiteiten van andere Rotterdamse instellingen een impuls gekregen, toen na een motie van de gemeenteraad alle gesubsidieerde kunstinstellingen werden verplicht om minstens één procent van hun subsidie te besteden aan het onderwijs.

Niet alleen op het gebied van kunsteducatief, maar ook van multicultureel beleid heeft Rotterdam een aanzienlijke geschiedenis, zoals alle Nederlandse grote steden. De uitgangspunten en invalshoeken zijn in de loop der tijd nogal eens veranderd. In grote lijnen lopen de ontwikkelingen in het Rotterdams multicultureel kunstbeleid in de pas met het grillige verloop in de ministeriële culturele stellingnamen en het lokaal en landelijk migrantenbeleid.

De accentverschuivingen in de afgelopen twintig jaar en de relatie met het rijksbeleid zijn helder weergegeven in de *Nota Multicultureel Kunstbeleid* die de Rotterdamse Kunststichting in 1997 heeft uitgebracht en in het stage-onderzoek *Gezamenlijk of afzonderlijk. Een inventariserend onderzoek naar het migrantenbeleid van de gemeente Rotterdam en de culturele instellingen binnen de Rotterdamse kunstsector*, dat door twee studenten van de Erasmus Universiteit is uitgevoerd voor de gemeente Rotterdam.

73

Hier is vooral het recente lokale beleid ten aanzien van multiculturele kunst en kunsteducatie van belang. Aan het begin van de jaren negentig heeft de gemeente Rotterdam een ommezwaai gemaakt van een categoriaal naar een integraal beleid. Aparte subsidiepotjes voor allochtone kunstenaars en kunstbeoefening werden afgeschaft. Het migrantenbeleid ging op in het algemene kunstbeleid, aangezien zo veel mogelijk gestreefd werd naar integratie en inburgering van allochtonen in de Nederlandse samenleving. Desondanks werd enkele jaren later geconstateerd dat de participatie van allochtonen in het culturele stadsleven onaanvaardbaar ver uit de pas liep bij de demografische ontwikkelingen.

In de nota *De Kunst en de Stad* uit 1993, waarin het gemeentelijk kunstbeleid voor de jaren negentig wordt geschetst, werd daarom nadrukkelijk aandacht gevraagd voor een betere aansluiting tussen het gemeentelijk kunstaanbod en migrantengroepen. De integratiegedachte bleef echter ongewijzigd aan het beleid ten grondslag liggen. De hernieuwde aandacht voor allochtonen werd onder meer gemotiveerd vanuit de opvatting dat culturele integratie kan bijdragen aan verdere maatschappelijke integratie, en de veronderstelling dat kunstbeleving het emancipatieproces van verschillende groepen kan bevorderen. Daarnaast speelde de vertrouwde democratische legitimering nog steeds een rol in het streven naar een evenredige verdeling van de middelen voor kunst en cultuur, die leidt tot een evenwichtig aanbod waarvan zoveel mogelijk mensen gebruik kunnen maken.²

Nu het einde van de jaren negentig nadert, beginnen zich weer verschuivingen in uitgangspunten en denkrichtingen af te tekenen. De Rotterdamse Kunststichting (RKS)

heeft recent in haar uitgebreide *Nota multicultureel kunstbeleid* aangedrongen op een koerswijziging in het Rotterdams beleid. Eén van de meest in het oog springende aanbevelingen is die voor het omruilen van de integratiegedachte voor een pluralistische benadering, waarin 'de natuurlijke dynamiek in de ontwikkeling van de verschillende groepen zoveel mogelijk gerespecteerd wordt'.³ Acceptatie van het bestaan en ontstaan van allochtone kunstuitingen en cultuurgebonden podia, naast een westerse of 'gemengde' culturele markt, speelt daarbij een belangrijke rol.

De nota van de RKS heeft de status van een advies aan de gemeente en de Rotterdamse kunstsector. Welke gevolgen het heeft voor het Rotterdamse culturele leven zal duidelijk worden rond de millenniumwisseling, wanneer het nieuwe kunstbeleid van de gemeente wordt geïmplementeerd.

Begin jaren negentig is met het verdwijnen van aparte potjes geld voor allochtone kunstbeoefening en de invoering van de budgetfinanciering van gemeentelijke kunstinstellingen, de concrete invulling en uitvoering van het multiculturele kunstbeleid overwegend een zaak van de culturele instellingen zelf geworden. De gemeente heeft er slechts beperkt invloed op, en spreekt zich voornamelijk in algemene bewoordingen en over hoofdlijnen uit. Wel kan de RKS bepaalde activiteiten en ontwikkelingen bevorderen door advies te geven aan zowel gemeente als kunstinstellingen, incidentele subsidies te verstrekken en in het geval van lacunes in het kunstaanbod activiteiten te initiëren.⁴ Sinds 1980 besteedt de RKS dan ook uitvoerig aandacht aan multiculturalisering, en ze heeft verschillende notities over dit onderwerp uitgebracht.⁵

Van een eensgezinde visie op multiculturaliteit is in de Rotterdamse kunstwereld echter geen sprake, zoals blijkt uit het eerdergenoemde onderzoek van Vogelzang en Walaardt. Niet alle instellingen voeren een expliciet multicultureel of migrantenbeleid. Doen ze dat wel, dan lopen de motieven sterk uiteen, evenals de praktische uitwerking ervan in publieks- en/of aanbodbeleid en samenwerking met andere kunstinstellingen of migrantenorganisaties.

74

Centraal in dit hoofdstuk staan twee organisaties die culturele diversiteit wél al geruime tijd in hun beleid en activiteiten tot uitdrukking laten komen, en zich bovendien - direct of meer zijdelings - bezighouden met kunsteducatie.

De eerste is vanzelfsprekend de SKVR. De SKVR heeft al jarenlang een aanbod wereldcultuur (met name op het gebied van muziek en dans) en besteedt door onderzoek en concrete activiteiten relatief veel aandacht aan de participatie van Rotterdammers met een niet-Nederlandse achtergrond. De instelling vervult bovendien een spilfunctie in de Rotterdamse kunstwereld waar het educatieve activiteiten betreft.

De tweede organisatie met een lange traditie op het gebied van multicultureel kunstaanbod en het bereiken van een cultureel divers publiek is de Stichting Dunya, met als meest bekende activiteit het jaarlijkse Dunya Festival. Dunya heeft weliswaar niet in de eerste plaats een kunsteducatieve doelstelling, maar beweegt zich met een belangrijk aantal festivalonderdelen wel op het snijvlak van professionele kunst, kunsteducatie en amateurkunst. Daarbij werkt de stichting samen met onder meer de SKVR en het Wereld Kinderfestival.

Zowel de SKVR als de Stichting Dunya onderhouden nauwe contacten met andere Rotterdamse kunstinstellingen die zich bezighouden met vormen van wereldcultuur. Structureel gebeurt dat vooral op het gebied van muziek, en wel in het Stedelijk Wereldmuziekoverleg, dat uniek is voor Nederland. Aan dit overleg nemen naast Dunya en de SKVR onder meer het Rotterdams Conservatorium - dat een afdeling Wereldmuziek heeft - deel, de Rotterdamse Kunststichting en een aantal theaters en concertzalen. Alleen al het bestaan van een dergelijk netwerk maakt Rotterdam tot een interessante *case* voor het onderzoeken van samenwerkingsverbanden in multiculturele kunsteducatie.

Multicultureel beleid en praktijk van beide organisaties zijn onderzocht aan de hand van recente jaarverslagen, beleidsplannen, publiciteitsmateriaal en interviews. Het onderzoek concentreert zich op activiteiten die hun succes bewezen hebben en al een aantal jaren bestaan.

Bij de SKVR is gesproken met beleidsadviseur Theo Goemaat, hoofd Muziekschool Rob Bordes, hoofd Dansschool Anne Marie Backes en de projectleider van het Werelddansfestival, Bas Kwakman. Bij de Stichting Dunya is de toenmalig directeur Martin van Ginkel geïnterviewd.

In 1998 hebben bij Dunya een aantal - al dan niet tijdelijke - veranderingen plaatsgevonden, die ten dele samenhangen met de overgangssituatie op directieniveau. De wijze waarop de diverse activiteiten gerealiseerd worden was in dat jaar soms iets anders dan in voorgaande jaren. Het is mogelijk dat met het aantreden van een nieuwe directeur in de toekomst nog verdergaande verschuivingen optreden. In de tekst wordt aan enkele relevante veranderingen aandacht besteed, zij het beknopt, aangezien de stichting heeft aangegeven dat een deel van de veranderingen voorlopig of zelfs eenmalig is.

Culturele diversiteit en beleid

I. STICHTING KUNSTZINNIGE VORMING ROTTERDAM (SKVR)

De SKVR streeft naar een evenredige vertegenwoordiging van alle Rotterdamse bevolkingsgroepen aan reguliere activiteiten. Dat betekent dat geen specifiek (categoraal) beleid wordt gevoerd ten aanzien van allochtone doelgroepen, tenzij de deelname van bepaalde groepen achterblijft.⁶ Daarbij staat het inspelen op voorkeuren en behoeften van die groepen voorop. Aan welke SKVR-activiteiten allochtone groepen precies deelnemen, maakt de instelling in principe niet uit, 'zolang het maar te maken heeft met de voorkeur van de mensen zelf en niet met bijvoorbeeld de klantvriendelijkheid van de instelling ten opzichte van allochtonen.'⁷

Het streven naar evenredige deelname van allochtone groepen is volgens beleidsadviseur Theo Goemaat ongeveer zes jaar geleden voor het eerst geformuleerd en is vergelijkbaar met het oudere streven naar evenredige deelname van de laagstopgeleiden, dat het fundament van de instelling vormt. Dat allochtonen daar nu bij zijn gekomen, is volgens Goemaat niet het gevolg van politieke druk of voorwaarden van subsidiegevers. 'Ik moet zeggen dat we nooit zo in de rij hebben gestaan voor al die potjes voor allochtonenprojecten.' Het initiatief kwam van de SKVR zelf.

Het cultureel diverse cursusaanbod van de SKVR is voornamelijk te vinden in de Muziek- en Dansschool. De Muziekschool heeft al jarenlang een afdeling Wereldmuziek, waarvan onder meer een afdeling Indiase muziek en een School voor Turkse muziek deel uitmaken. De Dansschool heeft geen afdeling Werelddans, maar wel een breed aanbod Dansen uit andere culturen, waaronder flamenco, Hindoestaanse dans en kathak, Egyptische buikdans, Afrikaanse dans en Braziliaanse capoeira.

De Theaterschool beschikt sinds ongeveer twee jaar wel over goedlopend multicultureel cursusaanbod, maar die ontwikkeling is zo recent, dat ze in dit onderzoek buiten beschouwing is gelaten. Het betreft een Marokkaanse vrouwengroep en twee Turkse groepen die onder leiding van docenten uit de betreffende culturen een cursustraject volgen dat min of meer overeenkomt met de 'reguliere' aanpak van de SKVR-Theaterschool. De brug naar het overige aanbod wordt geslagen door een presentatie op het Theaterfestival van de SKVR.

De afdeling Wereldmuziek trekt jaarlijks zo'n 325 leerlingen: 50 leerlingen van de School voor Turkse muziek, 35 bij Indiase muziek en ongeveer 240 leerlingen in korte cursussen.⁸ De hele Muziekschool trekt jaarlijks zo'n 6000 leerlingen, waarvan circa 3850 in het reguliere aanbod, 1000 in korte cursussen en de rest in overige lessen en projecten. Het lang- en kortlopende aanbod Dansen uit andere culturen heeft ongeveer 290 leer-

lingen.⁹ Daarmee is het aandeel niet-westers in het totale dansaanbod relatief groter dan in het muziekaanbod: de Dansschool als geheel heeft rond de 2000 leerlingen.

Niet-westers aanbod maakt volgens beleidsadviseur Goemaat deel uit van het SKVR programma om twee redenen, die verenigd kunnen zijn in één project, maar ook afzonderlijk kunnen bestaan. Ten eerste een artistiek-inhoudelijke; Turks keyboard en Indiase kathak zijn even interessant als klassiek viool en jazzdans. Niet-westerse cultuuruitingen en mengvormen worden beschouwd als een verrijking van het aanbod.

Ten tweede een overweging van publieksbereik; wanneer een bepaalde groep allochtonen ondervertegenwoordigd blijkt te zijn, voert de SKVR soms wél een categoriaal beleid en gaat ze op zoek naar aanbod dat de betreffende groep meer aanspreekt. Dat hoeft niet per se dans of muziek van hun eigen cultuur te zijn; volgens Goemaat wordt allochtone deelname vaak te gemakkelijk verbonden aan (traditionele) cultuuruitingen van allochtonen. De Muziekschool heeft bijvoorbeeld veel Surinaamse leerlingen bij popmuziek. Soms blijkt de interesse echter vooral uit te gaan naar bijvoorbeeld Turkse klassieke of populaire muziek. Het komt ook wel eens voor dat niet-westers aanbod uitsluitend uit artistiek-inhoudelijk oogpunt wordt ontwikkeld. Afrikaanse dans, dat vooral door Nederlanders en een aantal Surinamers wordt beoefend, is daar een goed voorbeeld van. Dergelijk aanbod is niet gericht op één specifieke doelgroep.

In het aanbod voor scholen blijkt het aandeel 'multicultureel' uitermate klein. Te klein, vindt Goemaat. De voornaamste reden is volgens hem dat de instelling hierbij erg afhankelijk is van wat er aan aanbod van Rotterdamse kunstinstellingen beschikbaar is voor het onderwijs. Een pakket voor scholen bestaat doorgaans niet alleen uit lesmateriaal, maar omvat ook bijvoorbeeld museumbezoek. Ook voor de kunstinstellingen heeft het aanbieden van programma's voor het onderwijs financiële consequenties.

76

De SKVR kan voor multicultureel aanbod op dit moment bijna uitsluitend terecht bij het Museum voor Volkenkunde. Voor podiumkunsten is er volgens Goemaat heel weinig. In ieder geval is het wel de bedoeling dat het multiculturele aandeel binnen het aanbod voor scholen in de toekomst toeneemt en structureler wordt. Hoe dat precies gestalte gaat krijgen is echter nog niet bekend. Wel zijn in het schooljaar 1997-1998 Turkse docenten van de SKVR gestart met schoolconcerten Turkse muziek voor Rotterdamse basisscholen.

De vertegenwoordiging van allochtonen wordt met enige regelmaat onderzocht. De meest recente peiling is uitgevoerd in 1997, in het kader van het vierjarige Vier-Grote-Steden-project 'Vergroting Deelname Allochtonen'. Door middel van een namenanalyse van alle leerlingen en cursisten die in de tweede helft van 1996 en de eerste helft van 1997 bij de SKVR (en andere instellingen voor kunsteducatie in de grote steden) waren ingeschreven, is een indruk verkregen van de allochtone deelname aan het cursusaanbod. Daartoe is de lijst met namen voorgelegd aan een Nederlandse, Turkse, Marokkaanse, Hindoestaanse en Surinaamse lezer. Het onderzoek richt zich op deze culturele achtergronden, omdat zij de grootste groepen allochtonen in de vier steden vormen.¹⁰

Uit het onderzoek blijkt dat 94,9 procent van de leerlingen van het totale SKVR-cursusaanbod van Nederlandse afkomst is, 3,8 à 4,1 procent Surinaams (inclusief Hindoestanen)¹¹, 0,2 procent Marokkaans en 1,5 procent Turks. De bevolking van de stad Rotterdam is als volgt opgebouwd: 82,2 procent Nederlanders, 7,9 procent Surinamers, 4,1 procent Marokkanen en 5,8 procent Turken. De allochtone deelname is bij de SKVR (net als bij de instellingen voor kunsteducatie in de andere grote steden) dus relatief laag. Daarbij moet worden opgemerkt dat andere activiteiten, bijvoorbeeld evenementen of onderwijsprojecten, in het onderzoek buiten beschouwing zijn gebleven.

Net als het cultureel diverse cursusaanbod, blijkt ook het cultureel diverse publiek voor-

namelijk te vinden te zijn in de Muziek- en Dansschool. De allochtone deelname wordt in het onderzoeksrapport verder uitgesplitst naar kunstdiscipline.

Wat betreft de podiumkunsten blijkt de Muziekschool verreweg het grootste deel van de allochtone cursisten te trekken, op afstand gevolgd door de Dansschool. Theater blijft achter bij de Surinaamse en Marokkaanse deelname aan muziek en dans, maar trekt wel een wat hoger percentage Turken dan de Dansschool. Of het niet-westers aanbod dans en muziek een cultureel meer divers publiek trekt dan het overige aanbod dans en muziek is niet precies bekend. Wel blijkt uit het onderzoek dat de Turkse en Hindoestaanse deelname aan het gehele westerse aanbod groter is dan aan het Turkse en Hindoestaanse aanbod.¹² Het Turks aanbod blijkt door 30 procent van het totaal aantal Turkse cursisten te worden bezocht; van de totale groep Surinaamse cursisten neemt 6 procent deel aan Hindoestaanse dans. Percentages allochtone leerlingen per cursus en cijfers voor de overige cursussen Wereldmuziek en Dansen uit andere culturen worden echter niet gegeven. De schoolleider van de Muziekschoolvestiging aan de Willem Buytewechstraat schat op het oog in dat ongeveer de helft van alle cursisten Wereldmuziek Nederlands is en de helft allochtoon. In dat geval zou er toch sprake zijn van een opzienbarend verschil met het percentage allochtone leerlingen van het cursusaanbod over de hele linie.

Naast Wereldmuziek en Dans uit andere culturen is het Werelddansfestival een substantiële multiculturele activiteit van de SKVR. Het initiatief tot dit festival, dat tot en met 1996 de naam Volksdansfestival droeg, werd tien jaar geleden genomen door de SKVR. Al snel werden ook het Landelijk Centrum voor Amateurdans (LCA) en de Rotterdamse Kunststichting erbij betrokken als financier.

De bedoeling van het festival was in eerste instantie om allochtone dansgroepen in Nederland een podium te bieden en hen de gelegenheid te geven elkaar te ontmoeten. In de loop der tijd heeft een tweede doelstelling van het festival echter aan belang gewonnen, namelijk om allochtone dansgroepen te stimuleren hun dansen choreografisch te ontwikkelen tot interessante theaterpresentaties, en op die manier een inhoudelijke impuls te geven aan de allochtone dans in Nederland over de hele linie.

De gedachte hierachter is tweeledig. Enerzijds gaat de festivalorganisatie ervan uit dat dans een belangrijke rol vervult in het culturele leven van allochtone bevolkingsgroepen in Nederland. Ouders blijken hun kinderen via dans vaak iets mee te willen geven van hun land, achtergrond en cultuur. De allochtone dansgroepen kunnen dus een belangrijke functie hebben, maar beschikken vaak over weinig mogelijkheden om zich te presenteren. Met een goede begeleiding en professionele theaterfaciliteiten kunnen de dansen echter beter uit de verf komen en worden groepen bovendien gestimuleerd om hun activiteiten voort te zetten en te ontwikkelen. Anderzijds wil de organisatie aan Nederlanders - met wat voor achtergrond dan ook - laten zien wat een rijkdom aan dansculturen er in dit land bestaat.

De eerste doelstelling, het bieden van een podium en het bevorderen van ontmoeting tussen groepen, is inmiddels ruimschoots bereikt volgens organisator Bas Kwakman. Brak de organisatie zich de eerste paar jaar nog het hoofd over de vraag hoe de allochtone groepen getraceerd en vervolgens geïnteresseerd moesten worden, inmiddels vindt ieder jaar een grote variëteit aan groepen zelf moeiteloos de weg naar het festival. Groepen doen soms jaren achtereenvolgend en blijken ook onderling contacten te hebben gelegd. 'Als de Kaapverdiaanse vereniging in Rotterdam een feestje heeft pakken ze de telefoon en nodigen de Kaapverdianen Antillianen en Surinamers uit die meedoen aan het festival. Er is een circuit ontstaan dat ook los van ons functioneert.'¹³ De hoofdprogrammering bestaat volledig uit allochtone groepen. Mede ten gevolge daarvan is ook het publiek meer dan gemiddeld gekleurd, hoewel precieze cijfers over de publiekssamenstelling niet voorhanden zijn. Eén keer heeft de organisatie een enquête gehouden door 'heel arbitrair - kleurtjes te tellen bij de kassa'. Toen kwam het percentage allochtone bezoekers op zo'n 85 procent.¹⁴

Nu de organisatie haar eerste doelstelling bereikt heeft, is zij zich de laatste jaren meer gaan richten op de choreografische en theatrale ontwikkeling van de groepen. Groepen worden door een jury beoordeeld en in een traject van soms jaren begeleid door een consulent. Het festival begeeft zich, ook al vanwege een nauwe relatie met de SKVR-Dansschool, op het grensgebied van amateurkunst en kunsteducatie. Dat, in combinatie met de centrale rol van de SKVR en het succes van het festival wat betreft de culturele diversiteit van aanbod én publiek, is de reden dat het Werelddansfestival is opgenomen in dit onderzoek. Met het oog op structuur en inhoudelijke samenhang van de *cases* is er voor gekozen om de dansgroepen en begeleiding daarvan te behandelen onder de artistiek-inhoudelijke werkwijze, en alleen de bezoekers van het festival te beschouwen als publiek.

2. STICHTING DUNYA

De Stichting Dunya werd in 1996 opgericht als gevolg van twee ontwikkelingen in Rotterdam. Ten eerste had een reorganisatie van de Rotterdamse Kunststichting tot gevolg dat een aantal projecten die de RKS tot dan toe organiseerde, verzelfstandigd werden. Eén van die projecten was het Dunya Festival, dat in 1995 was ontstaan uit een fusie tussen twee andere Rotterdamse festivals: Poetry Park, dat een lange geschiedenis van zeventien jaar kende, en het Festival aan de Maas, dat al zes jaar bestond. De organisatie van het Dunya Festival werd losgemaakt van de RKS en ondergebracht in een nieuwe stichting: de Stichting Dunya.

De tweede reden voor de oprichting waren de reeds bestaande plannen voor het organiseren van een internationaal podiumkunstenfestival, dat ieder najaar in een aantal Rotterdamse theater- en concertzalen plaats moest vinden. De RKS voerde hierover al enige tijd overleg met Concert- en Congresgebouw de Doelen en de Rotterdamse Schouwburg. Het idee voor het internationale festival kwam voort uit het Afro Caribe Festival, dat in 1994 voor de zesde maal plaats vond in de Schouwburg. De organisatoren concludeerden in dat jaar dat de inhoudelijke ontwikkeling van het festival onvoldoende was en de publieksbelangstelling te gering, en dat ‘verbreding van het concept en schaalvergroting’ noodzakelijk waren.¹⁵ Zo ontstonden de plannen voor een groot intercultureel festival in de Doelen en de Schouwburg, getiteld Dunya on Stage. Ook dit festival werd ondergebracht in de nieuwe stichting. Vertegenwoordigers van de samenwerkende theaters en de RKS namen zitting in het bestuur.

De belangrijkste activiteiten van de stichting zijn de twee festivals, maar daarnaast organiseert ze de Dunya Poëzieprijsvraag en het Dunya Open Podium. Deze laatste twee blijven in dit onderzoek echter buiten beschouwing, omdat ze uitsluitend gericht zijn op poëzie. De nadruk ligt hierna bovendien op het Dunya Festival, omdat dat een langere geschiedenis heeft en dus meer betrouwbare gegevens oplevert. Dunya on Stage bestaat pas sinds 1996 en ten tijde van het onderzoek waren uitsluitend de resultaten van de eerste editie (najaar 1996) beschikbaar. Die zijn weliswaar interessant voor een eerste vergelijking met het Dunya Festival, maar op zichzelf nog onvoldoende om conclusies uit te trekken. Bovendien ontwikkelen activiteiten zich juist in de beginfase doorgaans in hoog tempo, zodat gegevens snel verouderd zijn.

In de missie van de stichting komt een streven naar culturele diversiteit van zowel cultureel aanbod als publiek tot uitdrukking, waarbij veel nadruk wordt gelegd op de waarde van uitwisseling tussen culturen: ‘Stichting Dunya draagt nu reeds de boodschap uit van de West-Europese, internationale stad van de 21ste eeuw: het onomkeerbare proces van culturele vermenging en beïnvloeding, de mogelijkheid van verrijking van het culturele leven in de stad door inbreng van personen uit alle delen van de wereld, de culturele diversiteit. De stichting realiseert dit door de organisatie van publieksevenementen.’¹⁶ In Dunya Festival en Dunya on Stage krijgt deze missie op uiteenlopende manieren gestalte. Voor beide festivals geldt echter dat culturele diversiteit wordt opgevat als het naast en door elkaar bestaan van wat voor culturen dan ook, inclusief de Nederlandse.

‘Ook Nederlanders zijn een etnische groep. Het is niet multicultureel in de zin van: we hebben Nederlanders, en dan hebben we ook nog een multicultureel deel, en dat zijn de anderen.’¹⁷

In de bijlagen van de *Nota Multicultureel Kunstbeleid* van de RKS worden vier doelstellingen beschreven die met het Dunya Festival worden nagestreefd. Ten eerste ‘het publiek kennis laten maken met kunst en cultuur uit alle delen van de wereld’; ten tweede ‘een stimulans te geven aan de ontwikkelingen in het werk van in Nederland werkende kunstenaars van niet-Nederlandse origine’; ten derde ‘bij te dragen aan de erkenning van kunstuitingen van deze kunstenaars’; en ten vierde ‘bij te dragen aan de ontwikkeling van organisatorisch en artistiek/inhoudelijk talent van migranten door kansen te scheppen om ervaring op te doen in de kunstpraktijk bij het Dunya Festival.’

Doelen met betrekking tot de samenstelling van het publiek worden hier niet geformuleerd, maar zijn wel - globaal - af te leiden uit de missie van het festival: (...) wil een festival zijn waar grote en uiteenlopende publieksgroepen zich in kunnen herkennen en trots op kunnen zijn, bevordert ontmoeting en uitwisseling van culturen, is laagdrempelig en levert een positieve bijdrage aan de samenleving.’¹⁸ Culturele diversiteit van het publiek wordt dus niet als expliciet streven vermeld, maar is opgegaan in een algemeen streven naar een divers publiek, in welk opzicht dan ook.

Opvallend is verder het streven naar een stimulerende en vernieuwende invloed op cultuuruitingen en op de waardering daarvan door publiek. Bovendien wordt niet alleen nadrukkelijk beoogd om allochtonen een plek in de organisatie te geven, maar ook om daarmee de beroepsperspectieven van allochtonen binnen de kunstwereld in het algemeen te verbeteren.

Uit de missie van Dunya on stage blijkt dat bij deze activiteit de nadruk ligt op eigentijdse ontwikkelingen op het gebied van wereldcultuur en dat minder belang wordt gehecht aan een breed en divers publiek. Dunya on stage toont de ontwikkelingen op het gebied van wereldmuziek en schenkt aandacht aan hedendaags internationaal (muziek)theater voor een in kunst en cultuur geïnteresseerd publiek. Dunya on Stage heeft een andere opzet en bedoeling dan Dunya Festival en in het verlengde daarvan is ook de omvang en samenstelling van het publiek anders.

Het festival trok in 1996 140.000 bezoekers en in 1997 180.000; Dunya on Stage 1750. Sinds een aantal jaren laat de festivalorganisatie publieksonderzoek verrichten. Daaruit blijkt dat het publiek van Dunya Festival in zowel sociaal als cultureel opzicht zeer gevarieerd is. In 1997 had ongeveer 60 procent een niet-Nederlandse achtergrond en bestond ongeveer 40 procent uit autochtone Nederlanders.¹⁹ Het percentage schommelt enigszins - het is ook wel eens 50 om 50 procent -, maar het publiek is wel altijd zeer gemêleerd geweest. Van Ginkel is tevreden over de publiekssamenstelling: ‘Het zou niet goed zijn als er alleen maar migranten of alleen maar Nederlanders kwamen. De kennismaking moet over en weer plaats vinden.’²⁰

Met betrekking tot de sociale diversiteit is opvallend dat alle sociale klassen goed vertegenwoordigd zijn, maar dat de lagere klassen het grootste aandeel hebben. In 1997 was 25 procent van de bezoekers afkomstig uit hogere sociaal-economische klassen (A en B1), 36 procent uit de middenklasse (B2) en 39 procent uit lagere klassen (C en D). Van de bezoekers van Dunya on stage 1996 echter had 70 procent de Nederlandse nationaliteit, een hoge opleiding en een modaal inkomen.

In de bijlage die in de *Nota Multicultureel Kunstbeleid* gewijd is aan de Stichting Dunya wordt geconcludeerd, dat de doelstelling om het Rotterdamse publiek kennis te laten maken met kunstuitingen door migranten weliswaar gedeeltelijk wordt bereikt, maar dat het (nog) met name gaat om de vaste bezoekers van de Schouwburg en de Doelen en dat nieuwe publieksgroepen nog niet worden bereikt. Daarbij moet worden opgemerkt, dat in 1997 al een duidelijke verschuiving heeft plaatsgevonden en een aantal publieksgroepen beter is bereikt dan het eerste jaar.

Realisatie van projecten

SKVR: CURSUSAANBOD WERELDMUZIEK EN WERELDDANS

SAMENSTELLING VAN HET AANBOD

Uit de interviews met beleidsadviseur Goemaat en de schoolleiders dans en muziek komen twee principes naar voren die cruciaal zijn bij het opzetten van nieuw multicultureel cursusaanbod door de SKVR. Ten eerste wordt altijd begonnen op een zo realistisch mogelijke manier, wat in de praktijk meestal wil zeggen: klein. Ten dele komt dat uitgangspunt voort uit budgettaire beperkingen. Het heeft echter ook een meer principiële achtergrond, want op extra geld van buitenaf (speciale 'allochtonenpotjes') heeft de instelling immers nooit veel aanspraak willen maken. 'Dat vonden we niet alleen gênant, maar ook slecht beleid.'²¹

Om te illustreren hoe het risico van nieuw aanbod beperkt kan worden, noemde Goemaat de opzet van de School voor Turkse Muziek in 1995. Daar is eerst gewerkt in de vorm van losse cursussen, waarbij docenten gecontracteerd werden voor alleen de duur van de cursussen. Pas op het moment dat een beter inzicht bestond in de belangstelling voor de verschillende lessen en het functioneren van de docenten, zijn de cursussen opgenomen in het reguliere, langlopende aanbod en zijn de docenten in vaste dienst genomen.

Het is belangrijk om multicultureel cursusaanbod niet te forceren. Het aantal deelnemers voor nieuwe cursussen is nu eenmaal meestal klein; het heeft tijd nodig om te groeien. Bordes is bovendien van mening dat instellingen hun verwachtingen ten aanzien van multicultureel aanbod en allochtone deelname niet te hoog moeten stellen. Het is niet reëel om te denken dat de integratie van allochtone groepen in de samenleving begint bij de instellingen voor kunsteducatie.

Ook het aanbod Dansen uit andere culturen is klein begonnen en geleidelijk opgebouwd. Aan het begin van de jaren negentig bevatte het reguliere dansaanbod al Spaanse dans (voortgekomen uit caractère-lessen) en Dansen op Afrikaanse ritmes. Daarnaast bestond al sinds 1981 een Hindoestaans dans- en muziekproject. Het hoofd van de Dansschool miste met name voor het Dansen op Afrikaanse ritmes, dat sterk gericht was op innerlijke beleving en algemene dansontwikkeling, een artistiek-inhoudelijke en meer culturele context. Daarom werd traditioneel Afrikaans aan het aanbod toegevoegd en werd tijd vrijgemaakt om een pakket Dansen uit andere culturen op te zetten. In de loop der tijd zijn aan Afrikaans, flamenco en Hindoestaans nog Sevillanas, Egyptische buikdans, Balinees, Afrikaanse dans en percussie, Sluierdans, Derwisj-dansen en Braziliaanse capoeira toegevoegd. Ook is geprobeerd om Turkse dans in het programma op te nemen, maar zonder blijvend succes. De belangrijkste reden voor het gebrek aan belangstelling voor Turks was volgens schoolleider Backes de keuze voor een Alevitische docent met een beperkt netwerk in de Rotterdamse Turkse gemeenschap. De paar keer dat de cursus wel is doorgegaan, bestond de groep of volledig uit westerlingen of uit een gezelschap dat zich in zijn geheel had aangemeld. In beide gevallen lukte het niet de groep vast te houden. Ook Balinees en Derwisj-dansen hebben na verloop van tijd het veld moeten ruimen wegens onvoldoende belangstelling.

Het tweede principe bij het samenstellen van het cursusaanbod is, dat het belangrijk is om veel uit te blijven proberen. 'Je moet nooit zeggen: "Dat hebben we al eens geprobeerd, dus dat doen we niet meer", want de tijden veranderen en er zijn geen bevolkingsgroepen sneller in ontwikkeling dan allochtone bevolkingsgroepen.'²² Experimenteren is ook noodzakelijk, omdat de vraag naar bepaald cursusaanbod vaak niet zo gemakkelijk te lokaliseren is. 'Je kan je op het standpunt stellen: "allochtonen komen niet naar ons toe, dus er is geen vraag", maar wij weten dat er tussen vraag en aanbod een enorme kloof bestaat. Die moet je opvullen, en daar moet je heel wat voor doen.'²³

Ook muziekschoolleider Bordes blijkt in de praktijk vrijwel nooit uit te gaan van concrete vraag. Het vertrekpunt voor een nieuwe cursus is meestal een bevoegde docent die op

zijn vakgebied een interessante cursus wil geven. De schoolleider gaat vervolgens in de stad globaal na wat er aan vraag en aanbod bestaat op het betreffende gebied, berekent de kosten naar aanleiding van de cursusvorm en bepaalt bij hoeveel leerlingen de cursus kan starten. Er is met andere woorden een bemiddelaar tussen vraag en aanbod nodig, iemand uit of in contact met een bepaalde doelgroep die de instelling kan vertellen wat interessant zou zijn. Het voordeel van docenten als bemiddelaars is, dat zij vaak ook gemakkelijker toegang hebben tot bepaalde allochtone doelgroepen, want 'gaat het om etnisch aanbod, dan is het natuurlijk voor de hand liggend dat iemand uit die cultuur dat geeft'.²⁴ Inderdaad is het volgens Bordes bij de SKVR-Muziekschool gebruikelijk dat Indiase muziek gegeven door Indiase docenten en Turkse muziek door Turkse docenten. Per se noodzakelijk acht hij dat echter niet. Dit jaar is voor het eerst een Nederlandse docent Turks keyboard aangesteld en hij beschouwt dat als een interessante *test case*.

Anne Marie Backes van de Dansschool deelt Bordes' en Goemaats mening dat doorzetten het devies is bij niet-westers cursusaanbod. In de praktijk blijken cursussen meestal pas te gaan lopen wanneer ze al twee of drie keer zijn aangeboden. Net als bij de Muziekschool is het uitgangspunt voor een nieuwe cursus vaak het aanbod van een docent. Daarnaast laat Backes zich echter wel degelijk leiden door de vraag naar bepaalde dansstijlen. Daarbij neemt ze dan wel de samenhang en uitgangspunten van het totale programma Dansen uit andere culturen in overweging.

In de praktijk blijkt er bijvoorbeeld veel vraag te zijn naar (wereld)danscursussen die raakvlakken met New Age hebben. Daar wil Backes echter nadrukkelijk niet voor kiezen. Artistiek-inhoudelijke overwegingen en etnisch-culturele aspecten prevaleren bij het samenstellen van het cursusaanbod. Het moet in een cursus in eerste instantie gaan om stijl, inhoud, techniek en culturele achtergrond. 'Beleving is ook belangrijk, maar moet niet worden doorgevoerd tot een quasi-therapeutisch niveau.'²⁵ Wel erkent Backes dat cursussen met een meer algemene invalshoek de drempel naar het aanbod van specifieke niet-westerse danstradities kunnen verlagen: 'Voor veel cursisten heeft Dansen op Afrikaanse ritmes de weg naar andere dansen geplaveid.'

Naast toevallig aanbod van docenten, vraag van Rotterdammers en samenhang tussen de cursussen, kunnen ook 'etnische overwegingen' een rol spelen bij het samenstellen van nieuw cursusaanbod. Zo is Hindoestaanse dans bewust opgezet om Hindoestaanse doelgroepen beter te bereiken.

Bij het selecteren van docenten voor Dansen uit andere culturen spelen uiteraard artistieke kwaliteiten een rol, maar minstens even belangrijk zijn didactische vaardigheden, lesopbouw en aandacht voor blessurepreventie. Naast didactische vaardigheden en dans-technische kwaliteiten hecht Backes er waarde aan dat een docent ook uitvoerend actief is, in het team past en gemotiveerd is om zijn vak binnen een instelling voor kunst-educatie uit te oefenen.

Met betrekking tot didactiek is er ruimte voor zowel een westerse als een niet-westerse invalshoek. Als voorbeeld van een niet-westerse aanpak noemt Backes de lessen Hindoestaanse dans, waarbij leerlingen niet alleen met Hindoestaanse dans, maar ook met een Hindoestaanse manier van werken te maken krijgen. Docente Chandra Sukhay heeft een in westerse ogen strenge, 'schoolse' werkwijze met relatief veel nadruk op details, een tamelijk hiërarchische docent/student-verhouding, 'huiswerk' en strikte regels en rituelen (traditionele danskleding, schoenen vóór de drempel uit, hand op het eigen hart en daarmee vervolgens de enkels van de docent aanraken aan het begin van de les). Dat betekent niet dat er een snijdende spanning in de lesruimte hangt. Integendeel, de strengheid gaat gepaard met veel hart en begrip voor de leerlingen. De sfeer in de lessen is volgens Backes heel goed. Leerlingen weten van elkaar wat ze kunnen, zijn in elkaar geïnteresseerd, ambitieus en oefenen veel. Niet zo traditioneel Hindoestaans in de aanpak van Chandra Sukhay is overigens de keuze om drie klassieke stijlen tegelijkertijd

te onderwijzen: Noord-Indiase kathak, Oost-Indiase odissi en Zuid-Indiase bharata natyam. In India specialiseert men zich doorgaans in een van de drie. Sukhay laat haar leerlingen echter kennismaken met alledrie, en lardeert de lessen bovendien met Indiase volksdans. Bij onervaren dansers begint ze met volksdans, voegt dan eerst kathak toe, en later odissi en bharata natyam. Binnen de Indiase danswereld in Nederland zijn de meningen over het artistieke resultaat van zo'n combinatie verdeeld. Backes constateert echter dat het de lessen laagdrempelig maakt, leerlingen zeer aanspreekt en bovendien fysiek een veelzijdiger beroep op leerlingen doet dan wanneer één stijl wordt geleerd.

Muziekschoolleider Bordes legt de prioriteiten bij het aantrekken van docenten iets anders. Enthousiasme voor muziekstijl en instrument laat hij het zwaarste wegen. Zijn docenten zijn meestal zeer ervaren op het uitvoerend vlak. Didactische vaardigheden spelen uiteraard een rol, maar komen niet in de eerste plaats. Bovendien is de wijze van overdracht per muziektraditie heel verschillend.

Als controle voor de didactische kwaliteiten van een docent gebruikt Bordes de diverse leerlingenpresentaties die door het jaar heen plaats vinden. Een dergelijke aanpak lijkt misschien wat riskant, maar moet ook in het kader van de cursusopzet van de afdeling Wereldmuziek worden gezien. Die opzet wijkt, net als de opzet van Dansen uit andere culturen, af van het reguliere cursusaanbod, dat een cyclus van een jaar kent. Wereldmuziek en Dansen uit andere culturen werken met korte cursussen (jaarlijks twee series van vijftien lessen). Daartussen wordt een aantal weken gepland voor het inhalen van lessen. De consequentie van de keuze voor docenten die ook uitvoerend actief zijn is immers, dat ze de gelegenheid moeten hebben te reizen en concerten te geven, zodat er wel eens een les uitvalt. Die wordt dan later ingehaald.

Dat voor Wereldmuziek en Dansen uit andere culturen gekozen is voor korte cursussen, had in eerste instantie vooral een pragmatische reden; er was onvoldoende budget om het nieuwe aanbod, waarvan de slaagkansen nog niet zeker waren, direct in de reguliere structuur onder te brengen. Korte cursussen maken de afdeling flexibel en beperken daarmee het financiële risico. Cursusaanbod kan gestopt worden wanneer een cursus niet aanslaat, want de docenten hebben een overeenkomst in enkele dienst. Voor Bordes is die flexibiliteit een essentieel uitgangspunt, want: 'De juiste mensen op de juiste plaats bepalen voornamelijk of iets gaat lopen of niet.'

Daarnaast heeft de structuur van korte cursussen nog andere voordelen. Het scheidt bijvoorbeeld meer mogelijkheden om 'grote namen' voor een periode te verbinden aan de instelling. Juist gerenommeerde muzikanten kunnen worden afgeschrikt door het vooruitzicht vast te zitten. Ook maakt de halfjaarcyclus de tarieven voor de cursisten overzichtelijker. Daar komt nog bij dat de SKVR principieel voor korte cursussen ook relatief een voordeliger tarief hanteert. Voor de instelling zelf heeft het bovendien als voordeel dat het lesgeld altijd voor aanvang van de cursus kan worden geïnd, omdat tussentijdse instroom niet mogelijk is. Daardoor bestaat in het begin van de cursus al zekerheid over de inkomsten.

Het enige nadeel is volgens Bordes eigenlijk dat de afwijkende opzet administratief en financieel meer werk geeft dan de reguliere, langlopende opzet. Backes ziet als belangrijkste nadeel dat het de afdeling kwetsbaarder maakt voor bezuinigingsoperaties.

In ieder geval is het essentieel om niet alleen zorg te dragen voor voldoende diversiteit in het aanbod, maar ook voor voldoende samenhang in vorm en aanpak, onder meer omdat dat de continuïteit bevordert. Een voorwaarde voor het welslagen is bijvoorbeeld, dat er voldoende doorstroommogelijkheden worden gecreëerd voor leerlingen. Na een korte cursus moeten ze de volgende maanden in een aansluitende les verder kunnen, anders raakt de instelling hen kwijt.

Wanneer een bepaalde muziekstijl goed loopt en de docent naar wens functioneert, kan volgens Bordes overwogen worden om de lessen op te nemen in het reguliere, langlo-

pende aanbod. Tot nu toe is dat alleen gebeurd met Turkse muziek; de School voor Turkse Muziek is weliswaar een aparte afdeling, maar kent wel dezelfde cursusopzet als het reguliere SKVR-aanbod.

Bij Dansen uit andere culturen worden Hindoestaanse dans en flamenco in de reguliere meerjarige structuur aangeboden, maar dat is van begin af aan zo geweest; deze cursussen bestonden al vóór het aanbod Dansen uit andere culturen werd opgezet, en oorspronkelijk maakten alle lessen van één uur deel uit van de reguliere structuur. Een danscursus wordt volgens Backes nooit omgezet van kort in meerjarig, omdat voor cursisten de overstap financieel te groot is.

Beide schoolleiders zijn zeer tevreden over de opzet met korte cursussen. De Muziekschool heeft inmiddels ook interessant nieuw westers instrumentaal en zangaanbod voor beginners en gevorderden in de vorm van korte cursussen. Aan het totale aanbod worden immers steeds strengere eisen gesteld op het gebied van marktgerichtheid en kostendekkendheid.

SKVR: CURSUSAANBOD WERELDMUZIEK EN WERELDDANS

PUBLIEKSBERADERING: WERVING VAN LEERLINGEN, CURSUSTARIEVEN, LOCATIES

Werving van leerlingen

Geheel in overeenstemming met het niet-categorale beleid van de SKVR wordt voor het niet-westers cursusaanbod in principe geen afzonderlijke publiciteit gemaakt. Een belangrijk uitgangspunt is, dat het eenzelfde plaats krijgt als de overige cursussen binnen de Muziek- en Dansschool wat betreft werving, tarieven en toegankelijkheid. Zowel wereldmuziek als Dansen uit andere culturen worden opgenomen in de brochures die voor de disciplines dans en muziek worden uitgebracht. Er bestaan verschillende publicaties voor kortlopende en jaarcursussen, en voor het kinderaanbod.

Opvallend is dat de School voor Turkse muziek wél een eigen, tweetalige cursusbrochure heeft. De Turkse cursussen zijn immers de enige cursussen wereldmuziek die in de langlopende, reguliere structuur zijn opgenomen. Volgens Bordes is dat echter juist de reden om het publicitair wat anders aan te pakken: Turkse muziek neemt binnen het jaaraanbod toch wel zo'n specifieke plaats in, dat het zinvol is het meer naar voren te halen.

Voor de rest van het wereldmuziekaanbod werkt de publiciteit via de algemene brochures, die door de hele stad verspreid worden, doorgaans goed, is de ervaring van Bordes. Daarbij spelen echter ook tijd en mondreclame een essentiële rol. Wanneer een afdeling Wereldmuziek net gestart is, levert een brochure minder leerlingen op dan na vijf jaar. Met andere woorden: de cursusbrochure is een belangrijk medium dat de weg wijst naar de instelling en de cursussen, maar voor sommige doelgroepen is de weg naar de brochure nog niet bekend. Brochure en mondreclame versterken elkaar.

Ook in de publiciteit voor Dansen uit andere culturen speelt de algemene dansfolder de hoofdrol; werelddans heeft geen eigen folder. Wel wordt per stijl of cursus echter aanvullende, doelgroepgerichte publiciteit gemaakt met eenvoudige, informatieve flyers (gekopieerde A4-tjes op SKVR/Dansschool-papier). Die worden verspreid via kanalen als allochtone middenstand, cafés en jongerencentra, en via docenten. Een dergelijke verspreiding is volgens Backes heel belangrijk, maar wel arbeidsintensief, aangezien de kanalen per doelgroep verschillen. De productie van de flyers hoeft echter niet veel te kosten: een te chique uitstraling werkt eerder averechts.

Adverteren maakt geen deel uit van het publiciteitstraject; dat doet de SKVR voor geen enkele discipline. Wel worden contacten onderhouden met lokale en allochtone media, en dan vooral radio en televisie. Daarnaast ziet Backes nog veel publicitaire kansen in de samenwerking met scholen voor basis- en voortgezet onderwijs. Enerzijds zou bij scholen waarmee al wordt samengewerkt vaker wervend materiaal kunnen worden achtergelaten, anderzijds zou in het lesaanbod een sterkere link kunnen worden gelegd tussen

buitenschoolse cursussen en het onderwijs. Dat laatste kan ook voor docenten interessant zijn.

Beleidsadviseur Goemaat is niet zo zeker over de doorslaggevende factoren bij de werving van allochtone en niet-allochtone leerlingen voor niet-westers aanbod. Hij heeft geen idee of aparte foldertjes voor wereldmuziek en -dans gelezen worden. 'Het zou best eens kunnen dat de werving totaal draait op de werving door docenten en op mond-tot-mondreclame. Docenten kennen natuurlijk veel mensen in hun eigen culturele groepen en hebben een belang bij de werving, maar ze hebben op dit gebied geen specifieke opdracht en hoe het precies werkt weten we niet.'

Of er wel of geen aparte folders voor multicultureel aanbod en/of multiculturele doelgroepen moeten worden verspreid, is volgens Goemaat vergelijkbaar met de vraag of kinderaanbod afzonderlijk onder de aandacht moet worden gebracht. 'Ik moet zeggen dat we weinig empirisch materiaal hebben om dit soort discussies te beslechten.' Wel is bekend dat het succes van Hindoestaanse dans voor een belangrijk deel drijft op de naam en contacten van de docente in de Hindoestaanse gemeenschap van met name Rotterdam en Den Haag. Aparte publiciteit voor de lessen Hindoestaanse dans is nooit nodig.

Naast cursusbrochures, mondreclame en inzet van docenten zijn ook presentaties een belangrijk publicitair instrument. Het aanbod en de leerlingenaantallen van de afdeling Wereldmuziek zijn sinds de start in de Willem Buytewechstraat explosief gegroeid: van 35 deelnemers aan Oost-Europese volksmuziek en Surinaamse, Afrikaanse en Cubaanse percussie in 1992 tot 258 leerlingen in 1996 voor Surinaamse, Afrikaanse, Cubaanse en Braziliaanse percussie, salsa, Indiase zang en harmonium, tabla, Turkse baglama, ud, Turks keyboard, slagwerk en koor, flamencogitaar en Russische volkszang. Van cruciale betekenis voor deze snelle groei is volgens Bordes het gezicht van de afdeling naar buiten toe geweest. Daar heeft de nieuwe, mooi verbouwde locatie aan de Willem Buytewechstraat veel aan bijgedragen, maar vooral ook de presentaties van leerlingen binnen en buiten de muren van de Muziekschool. De vestiging zelf beschikt over goede faciliteiten voor optredens. Iedere maand wordt daar op een woensdagmiddag bijvoorbeeld een Kinder Open Podium georganiseerd.

Daarnaast hebben de afgelopen jaren presentaties plaats gevonden op wereldmuziekpodia in de stad: De Evenaar (het theater van het Museum voor Volkenkunde), het Dunya Festival en de Doelen in het kader van Dunya on Stage. In de paragraaf over samenwerkingsverbanden op pagina 99 e.v. wordt hier nog nader op ingegaan. In de toekomst zou Bordes de afdeling graag nog meer naar buiten willen brengen, alleen al om verandering te brengen in het nog steeds erg traditionele beeld dat er volgens hem in het algemeen van muziekscholen bestaat.

Ook Backes beschouwt presentaties als een essentieel instrument voor het werven van leerlingen. Dat geldt volgens haar niet alleen voor Dansen uit andere culturen, maar voor het volledige dansaanbod. Werving is overigens niet de enige motivatie: 'Het hoort bij deze tijd. Mensen willen laten zien wat ze kunnen.'²⁶

Cursisten van langlopende lessen hebben 'recht' op minstens één podiumpresentatie per twee jaar, als onderdeel van het leerproces. Daarnaast verzorgen leerlingen wel eens presentaties ten behoeve van werving. In de praktijk presenteren ook leerlingen van korte cursussen zich regelmatig, maar dat is vooral afhankelijk van de zin en contacten van de betreffende docent.

De algemene beleidslijn is om leerlingenpresentaties waar mogelijk in te passen in contacten en evenementen in de stad. Zo levert Dansen uit andere culturen doorgaans een bijdrage aan het Dunya Festival, in de vorm van Hindoestaanse dans. Ook kunnen danslerlingen terecht in De Kas. Dit maandelijks podium voor amateurdans staat open voor groepen en solisten uit Rotterdam en daarbuiten die zich bezighouden met alle stijlen

van dans en beweging. De Kas wordt georganiseerd door de consulent amateurdans Rotterdam²⁷, in samenwerking met de SKVR-Dansschool en Theater Zuidplein.

Met betrekking tot wereldmuziek is beleidsadviseur Goemaat van mening dat ook de geworteldheid van het instituut muziekschool in de samenleving één van de succesfactoren in de publieksbenadering is, ook waar het allochtoon publiek betreft. Doordat de autochtone bevolking vertrouwd is met het fenomeen muziekschool, komen ook allochtone groepen er gemakkelijker mee in aanraking. Goemaats ervaring is, dat allochtonen eerder naar een muziekschool stappen dan naar een theater- of dansschool.

Cursustarieven

Niet alleen met betrekking tot organisatorische opzet en publiciteit, maar ook met betrekking tot de cursustarieven heeft de SKVR een niet-categoriaal beleid geformuleerd. Eerder is al opgemerkt dat bij de nieuwe opzet van de afdeling Wereldmuziek in 1992 het uitgangspunt werd genomen, dat het aanbod eenzelfde plaats inneemt binnen de muziekschool wat betreft (onder andere) tarieven. Volgens schoolleider Bordes is dat wel bijna, maar nog niet volledig gerealiseerd.

Turkse muziek is begonnen met lagere tarieven dan het westerse langlopende aanbod. Ieder jaar worden de bedragen nu wat opgeschroefd, totdat de tarieven gelijk zijn. Het overige wereldmuziekaanbod kent alleen een standaard-prijsverhoging, die voor westers en niet-westers aanbod gelijk is. Wel zijn de kortlopende cursussen relatief wat goedkoper dan het langlopende aanbod, maar dat komt voort uit algemeen beleid van de SKVR en geldt evenzeer voor introductiecursussen dwarsfluit en harp.

De belangrijkste reden voor de gelijkschakeling van tarieven is volgens Bordes de huidige mate van integratie van allochtone doelgroepen, ofwel: 'men is inmiddels wel gewend aan de muziekschooltarieven'. Bovendien kent de SKVR een goede reductieregeling voor cursisten - Nederlands of allochtoon - met lage inkomens, die kan oplopen tot zo'n 50 procent.

De tarieven van Dansen uit andere culturen zijn gelijk aan die van het overige cursusaanbod. Dat wil zeggen: voor alle korte cursussen dans gelden dezelfde tarieven, en ook voor alle langlopende cursussen, of het nu om Afrikaans gaat of jazzdans. Alleen Hindoestaanse dans is een aantal jaar goedkoper geweest, maar dat is gefaseerd gelijk getrokken sinds 1990.

Leslocaties

Het cursusaanbod Wereldmuziek is ook wat betreft locatie geïntegreerd in de Muziekschool als geheel. In 1992 is besloten om de cursussen niet meer decentraal, in buurthuizen en bij allochtone verenigingen, aan te bieden, maar in het centrum van Rotterdam onder te brengen in een van de vestigingen van de Muziekschool.

De verhuizing naar de Willem Buytewechstraat heeft volgens schoolleider Bordes geen afbreuk gedaan aan bereikbaarheid en leerlingenaantallen. Integendeel; het feit dat de lessen geconcentreerd op één plaats en zo veel mogelijk op twee vaste dagen plaats vinden, heeft de herkenbaarheid van de afdeling verbeterd. Het aantal leerlingen is de afgelopen jaren dan ook aanzienlijk toegenomen. De vestiging is mooi verbouwd en heeft goede faciliteiten voor bijvoorbeeld presentaties, en speelt daarmee een belangrijke rol in het gezicht van de afdeling naar buiten toe. Bovendien is de bevolking van de wijk waar het gebouw staat behoorlijk multicultureel en is de locatie, net iets buiten het stadscentrum, goed bereikbaar met bijvoorbeeld openbaar vervoer. Tegelijkertijd is Bordes van mening dat iemand die een bepaalde cursus echt wil volgen ook wel naar een wat verder weg gelegen locatie komt, zolang het aanbod maar van goede kwaliteit is.

Dansen uit andere culturen is van begin af aan bewust centraal aangeboden, en op dezelfde locatie als het reguliere dansaanbod. De motivaties zijn dat cursisten en docenten elkaar dan kunnen zien, het aanbod Dansen uit andere culturen een geheel vormt, en de

doorstroom tussen cursussen Dansen uit andere culturen onderling, maar ook tussen westerse en niet-westerse dans, wordt bevorderd. Daarnaast spelen financiële redenen een rol. Wel heeft flamenco enige tijd een ander onderkomen gehad, vanwege geluids-overlast.

Sinds september 1997 is al het specialistische aanbod van de Dansschool ondergebracht in een gebouw aan de Hennekijnstraat, in het centrum van Rotterdam en vlakbij het Centraal Station. Voor het overige aanbod (zoals algemene dansvorming) zijn daarnaast nog acht andere locaties door de hele stad in gebruik.

Backes ziet, meer dan Bordes, ook nadelen aan de centrale locatie wat betreft het bereik van allochtone doelgroepen. Beter gesitueerde allochtonen vinden de weg naar de instelling wel, maar groepen met een sociaal-economische achterstand niet zo gemakkelijk. Desondanks blijft het specialistisch aanbod in de toekomst centraal. Wel is het streven om op termijn facetten van werelddans te integreren in de algemene dansvorming voor kinderen. Daarmee worden dan ook de kinderen uit groepen met lagere inkomens uit de hele stad bereikt.

SKVR: CURSUSAANBOD WERELDMUZIEK EN WERELDDANS

ORGANISATIE

De SKVR-'scholen' hebben ieder afzonderlijk taken op drie gebieden: projecten in het onderwijs, 'open' cursusaanbod voor alle geïnteresseerde Rotterdammers (kinderen en volwassenen), en ondersteuning amateurkunst. Het hier beschreven aanbod wereldmuziek en Dansen uit andere culturen maakt deel uit van de cursusactiviteiten. De afdeling Wereldmuziek is een geïntegreerd onderdeel van de muziekschool-vestiging aan de Willem Buytewechstraat en wordt daarom geleid door de schoolleider van die vestiging, Rob Bordes. De School voor Turkse Muziek heeft echter wel een eigen coördinator, evenals bijvoorbeeld de Popschool en de Jazzschool. De cursussen Dansen uit andere culturen vormen geen afzonderlijke afdeling en maken deel uit van het volledige dansaanbod, dat weer onder leiding staat van een schoolleider. Desondanks heeft Dansen uit andere culturen wel een aparte coördinator. De coördinator stuurt de docenten aan, draagt zorg voor de planning, en de contacten met het inschrijfbureau, het Werelddansfestival en de public relations.

De schoolleiders zijn eindverantwoordelijk. Schoolleiders en coördinatoren dragen samen zorg voor voldoende allochtone deelname en een voldoende cultureel divers aanbod. Zij hebben het meeste zicht op de samenstelling en omvang van het publiek voor de diverse cursussen en houden in de gaten waar extra wervende inspanningen nodig zijn. Die informatie bespreken zij met de afdeling Public Relations.

De schoolleiders hebben uiteraard niet de volledige zeggenschap over de publiciteit voor hun cursusaanbod, want 'er is altijd een spanning tussen de belangen van de school en het beleid van het hele instituut'.²⁸ Volgens Goemaat verschilt de inmenging ook per afdeling. 'Sommigen willen een heel eigen folder en vormgeving, maar de opdracht aan PR is om tot uiting te brengen dat het één instituut is.'

In het *Jaarverslag 1996* van de SKVR wordt geen melding gemaakt van een specifiek streven naar een betere vertegenwoordiging van allochtone bevolkingsgroepen in personeel en bestuur. Evenmin zijn hierover cijfers opgenomen in het jaarverslag. Volgens beleidsadviseur Goemaat is de SKVR echter wel van mening (hoewel ze het niet zeker weet) dat het voor de allochtone deelname goed is om er ook in het personeelsbeleid rekening mee te houden. Tot nu toe wordt dat vooral gerealiseerd onder de docenten; niet alleen bij wereldmuziek en werelddans worden veel cursussen gegeven door allochtone docenten, maar ook de afdeling beeldend - die heel weinig allochtone cursisten trekt - doet moeite om allochtone docenten aan te stellen. Eigenlijk zou volgens Goemaat natuurlijk het hele personeelsbestand, inclusief directie en staf, een afspiegeling van de samenleving moeten zijn, maar dat is nog niet haalbaar.

Bordes is van mening dat het voor het succes van een afdeling belangrijk is dat de docenten een team vormen en elkaar durven aan te spreken. Enerzijds wordt dat bevorderd door de lessen zo veel mogelijk in één gebouw te laten plaats vinden. Anderzijds is hier een taak weggelegd voor de schoolleiding, die zorg moet dragen voor motivatie en betrokkenheid van docenten. Essentieel is in ieder geval om nieuwe ontwikkelingen binnen de afdeling niet door te drukken, maar voldoende begrip op te brengen voor de consequenties voor docenten.

Bordes zweert voor zijn hele vestiging bij wekelijks overleg van docententeams (zoals het team van de Popschool, een kinderteam, of een eventueel nog te formeren team per instrument). Belangrijk is volgens hem bovendien dat er een open organisatiecultuur bestaat, dat de schoolleider gemakkelijk aanspreekbaar is en bij zo veel mogelijk activiteiten aanwezig of in de buurt is.

SKVR: WERELDDANSFESTIVAL

PROGRAMMERING

Het Werelddansfestival heeft van oorsprong de vorm van een concours, waarbij een jury de presentaties beoordeelt en een geldbedrag uitlooft als aanmoedigingsprijs. Sinds een aantal jaren wordt groepen echter ook de mogelijkheid geboden om deel te nemen zonder competitie-element. In de praktijk is gebleken dat niet alle groepen er behoefte aan hebben om beoordeeld te worden en dat voor niet alle groepen de theatrale ontwikkeling voorop staat, die in de loop der jaren binnen het festival echter wel steeds meer nadruk heeft gekregen. Om het festival inhoudelijk interessanter te maken, maar tegelijkertijd toch een cultureel zo breed mogelijke programmering te behouden, is gekozen voor splitsing in een concours-gedeelte en een randprogramma.

Een andere, nog recentere verandering is de overgang van de naam Volksdansfestival naar Werelddansfestival. Daarmee wordt volgens organisator Kwakman meer recht gedaan aan de realiteit van het festival, waar van meet af aan niet alleen volksdans, maar ook bijvoorbeeld Indiase en Indonesische klassieke danstradities worden getoond.

Het concours-gedeelte is uitsluitend bedoeld voor dansgroepen die bestaan uit en geleid worden door allochtonen, die dansvormen uit hun land van herkomst beoefenen. Het woord allochtoon wordt daarbij breed opgevat en betekent niet per definitie alleen niet-westers. Inmiddels is een bestand van groepen opgebouwd via met name migrantenorganisaties en het LCA. Ongeveer een half jaar van tevoren wordt hen de inschrijvingsinformatie toegestuurd. Opmerkelijk is dat ook in de eerste jaren de festivalorganisatie al van ongeveer de helft van de benaderde groepen respons kreeg, terwijl dat in wezen niet zo voor de hand ligt, als een onbekende autochtone organisatie allochtone groepen vraagt om op haar festival te komen. Kwakman concludeert: 'Het voorziet kennelijk in een behoefte.' De belangrijkste troef is volgens hem dat de groepen een professioneel podium wordt geboden, wat hen helpt leden te werven en te behouden. Als meest schrijven de voorbeeld in dit verband noemt hij een groep die het eigen jaarlijkse optreden altijd gaf op wat planken op een voetbalveld. Uit een enquête onder de leiders van dansgroepen bleek dat het eerste doel dat ze met hun groep nastreven meestal 'het behouden van de eigen cultuur is' en het tweede 'het vasthouden van de groep dansers door ze één keer per jaar op een podium neer te zetten'.

De selectie van groepen verloopt niet op basis van kwaliteit, maar op volgorde van binnenkomst van de inschrijfformulieren. Er is een uiterste inschrijfdatum, maar in de praktijk komen de inschrijvingen meestal langzaam op gang. Dat biedt de festivalorganisatie wel de ruimte om de inschrijvingen wat te sturen. Wanneer bijvoorbeeld driekwart van de inschrijvingen binnen is, maar de organisatie mist een groep die ze graag zou willen hebben (bijvoorbeeld een groep die al een aantal keer mee heeft gedaan en een interessante ontwikkeling doormaakt) of een hele cultuur ontbreekt, dan schrijft of belt ze die specifieke groepen. Voor Nederlandse groepen - 'of ze nu IJsselmeerdansen doen of Bulgaars' - staan de inschrijvingen overigens niet open, want 'daar is wel al een podium

voor, en een heel circuit'.²⁹ Ook groepen die zich zo goed ontwikkelen dat ze op een bepaald moment ieder jaar winnen, worden op den duur uitgesloten van het concours en als gastgroep geprogrammeerd.

Zodra een werkbare combinatie van groepen zich heeft ingeschreven stelt de festivalorganisator samen met een festivalconsulent en een inhoudelijk medewerker van de SKVR Dansschool het programma samen. Dat gebeurt voor een belangrijk deel op basis van praktische overwegingen: groepen met kinderen en groepen van ver moeten bijtijds naar huis, dansers die in verschillende groepen dansen hebben omkleedtijd nodig, Turkse groepen moeten niet allemaal achter elkaar worden geprogrammeerd et cetera. 'Dus zonder inhoudelijke overwegingen heb je al bijna je hele programma in elkaar zitten.'

Desondanks probeert de organisatie sinds 1996 een nieuwe inhoudelijke impuls aan het festival te geven. Doel is om het festival in zijn geheel interessanter te maken voor het publiek. 'We hebben ons heel lang vooral gericht op de groepen en niet zozeer op de zaal. Het publiek is in de achtereenvolgende jaren echter vaak ongeveer hetzelfde, zodat verzadiging dreigt op te treden. Nu is het moment dan ook aangebroken dat we er meer op letten dat het ook voor het publiek interessant blijft en een echt publieksfestival wordt.'³⁰ De eerste stap om dat te bereiken was het invoeren van een jaarlijks thema, waar de concours-groepen aan gebonden zijn. Hiermee worden groepen gestimuleerd te experimenteren en zich te ontwikkelen en wordt voorkomen dat groepen jaar in jaar uit hetzelfde programma brengen. In 1997 was het thema 'water', en dat kon in de meest brede zin worden opgevat.

Om groepen een voorbeeld te geven van de mogelijkheden van zo'n thema en ze eraan te laten wennen, is in het festival van 1996 in de gastprogrammering al een choreografie op basis van moderne dans en volksdans opgenomen, die speciaal bij het thema gemaakt was. In folders en het programmaboekje werd uitleg bij de choreografie opgenomen en werd nog eens benadrukt dat groepen het volgend jaar geacht werden zelf met het thema aan de slag te gaan. Op dezelfde manier is in 1997 het thema voor 1998 al geïntroduceerd. Het thema geeft tegelijkertijd meer houvast voor het creëren van een festivalsfeer. Ook dat is een onderdeel van het nieuwe gezicht. 'We gaan meer aandacht besteden aan de aankleding van het gebouw, hapjes, drankjes en muziekgroepjes. Dat was er allemaal wel al, maar met een thema als leidraad wordt de aankleding wat minder geijkt.'

Naast het gebruik van een concours-thema wordt de inhoudelijke kwaliteit van het festival sinds drie jaar ook bevorderd door de inzet van een festivalconsulent (een ervaren dansdocent, choreograaf en artistiek leider).³¹ De organisatie van het Werelddansfestival heeft daartoe besloten, na een aantal maal vergeefs te hebben geprobeerd om groepen te interesseren voor cursussen choreografie en theatertechniek en op die manier inhoudelijke verdieping te bewerkstelligen.

Groepen interesseren voor een optreden op het festival levert Kwakman doorgaans niet zo veel problemen op. 'Je biedt ze immers een mooi podium, technische faciliteiten en reiskostenvergoeding.' Als de organisatie zich echter wil bemoeien met de kwaliteit van hun dansen en voorstellingen, blijkt een gefaseerde, meer omzichtige aanpak noodzakelijk. Dat geldt ook wanneer de groepen van tevoren weten, zoals op het Werelddansfestival, dat ze zich inschrijven voor een concours, waaraan een beoordeling door een jury verbonden is.

De festivalconsulent legt daarom een heel traject af van bezoeken bij de verschillende concoursgroepen. Het eerste bezoek vindt plaats naar aanleiding van het afgelopen festival, wanneer de groepen de juryrapporten in huis hebben. Hij doet dan nauwelijks meer dan kijken, want: 'Het is uitermate beledigend om meteen allerlei op- en aanmerkingen te maken. Je kijkt, praat nog wat na over het festival en maakt een nieuwe afspraak.' Bij het volgende bezoek bespreekt de consulent het juryrapport en informeert naar de reden voor bepaalde artistieke keuzes en naar de bedoelingen met de groep en de dansen; ambieert de groep bijvoorbeeld zelf een choreografische ontwikkeling of geven ze er de

voorkeur aan hun dansen op traditionele wijze voor het voetlicht te blijven brengen? En wat vindt de groep van de eisen die de festivalorganisatie haar oplegt? Pas bij een derde bezoek draagt de consultant ook suggesties aan met betrekking tot choreografie, licht, geluid of kostuums.

Een dergelijke tijdsinvestering is bij allochtone groepen volgens Kwakman onontbeerlijk. 'Vroeger deed ik het allemaal veel korter en sneller, maar dat werkte niet. Je hebt anderhalf à twee jaar nodig, met daarin ook nog een geslaagd festival als ingang of kapstok, om de communicatielijnen recht te maken; drie à vier jaar om artistiek echt iets te bewerkstelligen.'³²

Bij het benaderen van groepen is het volgens Kwakman verder belangrijk dat het enige onderwerp van gesprek de dans is. Kwakman heeft het met de groepen uitsluitend over licht, geluid, organisatie et cetera; de festivalconsulent bespreekt alleen de artistiek-inhoudelijke kant. Beiden hebben het per definitie niet over maatschappelijke of politieke kwesties. Kwakman plaatst daar zelf de kanttekening bij dat het misschien wel erg westers of zelfs naïef is om te denken dat dans volledig van de maatschappelijke context kan worden losgekoppeld. Die veronderstelling heeft hem in het verleden wel eens in een lastig parket gebracht, bijvoorbeeld toen een Koerdische groep zich onverwacht militant manifeesterde. Desondanks is hij van mening dat de voordelen van het loskoppelen van dans en politiek ruim opwegen tegen de nadelen. 'Je houdt het helder. Jij spreekt de groepen alleen op hun dans aan, en de groepen spreken jou daar dan ook alleen op aan.'

Een volgende belangrijke artistiek-inhoudelijke troef is volgens Kwakman de randprogrammering van het festival, en wel om twee redenen. Ten eerste heeft de splitsing in een concours- en een randprogramma de samenhang en kwaliteit van het concoursgedeelte verbeterd, terwijl tegelijkertijd groepen niet meer geforceerd in de richting van theatrale en choreografische ontwikkeling worden geduwd. Ze kunnen nu immers kiezen op welke manier ze willen meedoen. Ten tweede biedt juist het randprogramma ruimte voor variëteit en het tonen van dwarsverbanden met andere dansstijlen en andere cultuuruitingen. De organisatie gebruikt het bijvoorbeeld om muziekgroepen te programmeren, om ondervertegenwoordigde culturen nog een plaats te geven, en om bijzondere Nederlandse of buitenlandse gastgroepen te laten zien. 'Normaal heeft iedere groep 15 minuten, maar als je bijvoorbeeld een heel bijzondere Chinese groep hebt met een prachtige dans van drie kwartier, dan kan je die uitnodigen en een uur geven in de kleine zaal. Of we maken van zo'n kleine zaal een hele Aziatische zaal en zetten er alle concours- en demonstratiegroepen neer en vullen dat aan met een gamelengroep in de pauze. In de grote zaal kun je bijvoorbeeld buitenlandse gastgroepen neerzetten.' De laatste jaren probeert de organisatie de gastgroepen gericht in te zetten en meer samenhang te brengen tussen gast- en hoofdprogramma. Een paar jaar geleden is bijvoorbeeld gewerkt met een thema 'jeugd'. Daarbij is toen een voorstelling van Artisjok/Nultwintig midden in het festival opgenomen, om met name jeugdig publiek en dansers te wijzen op raakvlakken met andere vormen van dans. 'In tegenstelling tot Nederlandse dansgroepen, zitten in allochtone groepen heel veel jongeren. Ze worden er via hun ouders bij betrokken, of via het clubhuis waar ze ook uitgaan. Zo kun je laten zien dat er helemaal niet zo'n sterke scheiding bestaat tussen de wereld van het volksdansen samen met hun ouders en de *streetlife* en house van het uitgaansleven met vrienden. Hoeveel jongeren zo'n idee daadwerkelijk oppikken weet ik niet, maar we vinden het in ieder geval belangrijk om het te laten zien'.

Als laatste essentiële uitgangspunt voor de programmering noemt Kwakman de organische ontwikkeling ervan. Bijna alle veranderingen en aanpassingen in de opzet van het festival zijn spontaan ontstaan in een festivaleditie en de keer daarna gereguleerd. Als voorbeeld noemt hij het muziekpodium, dat is voortgekomen uit overenthousiasme van een aantal begeleidingorkesten van dansgroepen, die na de voorstelling nog een uurtje door wilden spelen in de hal. In zekere zin betreurt Kwakman het wel dat door de inpas-

sing in het programma de spontaniteit natuurlijk weer verloren gaat. Voor de betrokkenheid en motivatie van groepen is het echter juist van grote betekenis dat het festival zich mede ontwikkelt uit hun eigen wensen en ideeën. De organisator is zelfs van mening dat dit de enige manier is: 'Je kunt hen eigenlijk niets opleggen.'

SKVR: WERELDDANSFESTIVAL

PUBLIEKSBENADERING: PUBLICITEIT, TOEGANGSPRIJS, LOCATIE

Publiciteit

Het Werelddansfestival heeft niet te klagen over publieke belangstelling. Op een festivaldag, die duurt van ongeveer 12.00 tot 20.00 uur, komen doorgaans zo'n 1500 bezoekers, onder wie veel allochtonen. Het publiek bestaat voor het grootste deel uit aanhang van de dansers, aangevuld met Nederlandse volksdansliefhebbers. 'Als je een vol programma hebt met veel en grote groepen, dan dansen er zo'n 450 mensen mee. Als die allemaal één of twee familieleden meenemen is de zaal vol. Dus als je alleen maar allochtone dansgroepen hebt heb je ook bijna alleen maar allochtoon publiek.'³³ Toch is dit succes voor de festivalorganisatie niet voldoende. Kwakman zou zijn publiek graag verbreden en de landelijke naamsbekendheid van het festival vergroten. Ook liefhebbers van moderne dans bijvoorbeeld wil hij proberen te trekken. De naamsverandering is met name om die reden doorgevoerd. 'Hoeveel bezwaren ook zijn aan te voeren tegen de term werelddans (want wat is dat eigenlijk?), ik denk dat je er een breder publiek mee kunt bereiken. De term is inmiddels volledig ingeburgerd en heeft een ander, neutraler imago dan 'volksdans'. Als je zegt: "er komt een Algerijns muziekgezelschap", dan komen daar minder mensen op af dan als je zegt: "er is een wereldmuziekfestival in de Doelen." Het is een *hype*, waarbij allochtonen bovendien bij uitstek kunnen aanhaken om zich te presenteren.'

90

Door gebrek aan tijd en geld komt Kwakman echter nog niet toe aan publicitaire acties die op een breder publiek gericht zijn, zoals het uitdelen van folders bij dansvoorstellingen of het intensief benaderen van de landelijke pers. Het Werelddansfestival loopt mee in de reguliere publiciteitsstroom van de SKVR. Dat betekent dat twee persberichten worden verzonden (een aankondiging en een inhoudelijke), folders en posters worden verspreid en mensen worden uitgenodigd. Ook zorgt de organisatie ervoor dat de vakbladen voor (volks)dans op een goed moment worden bestookt. Inmiddels is het festival volgens Kwakman echter zo groot geworden, dat die reguliere publiciteit eigenlijk niet meer volstaat; zeker niet om een nieuw, ander publiek te bereiken. Een gedeelte van de aanvullende publiciteit regelt Kwakman daarom nu zelf, maar ook zijn tijd is beperkt. Het liefst zou hij een extern iemand inschakelen die het contact met de pers onderhoudt en dus onder andere al in een vroeg stadium de deadlines van grote landelijke bladen in de gaten houdt en nabelt.

Wat betreft de Rotterdamse pers spelen twee factoren het festival parten. Ten eerste bestaat het al acht jaar, waardoor het niet zo veel nieuwswaarde meer heeft, en ten tweede is een verzadigingspunt bereikt voor SKVR-projecten. Alleen Kwakman zelf organiseert naast het Werelddansfestival jaarlijks al acht andere projecten in de stad, terwijl de cursusafdelingen ook nog eens hun activiteiten hebben.

Het bereiken van allochtoon publiek kost de organisatie, zoals al opgemerkt, weinig moeite. De programmering van vrijwel uitsluitend allochtone groepen is de sleutel tot dit succes. Enerzijds brengen de groepen hun aanhang van familie en vrienden mee; anderzijds zorgen de dansgroepen voor verspreiding van festivalvlyers binnen hun eigen gemeenschap. 'Eigenlijk werkt dat veel gemakkelijker dan bij Nederlandse groepen. Die repeteren één keer per week, en dan zijn alleen de dansers zelf aanwezig. Maar op de repetitie van een Antilliaanse groep komen alle broertjes, zusjes en ouders mee. De fami-

lie is er veel meer bij betrokken en de verspreiding van folders regelt zich daardoor vanzelf.'

Toegangsprijs

De toegangsprijzen voor het Werelddansfestival - en daarmee ook de eigen inkomsten - zijn gering, omdat de organisatie de drempel zo laag mogelijk wil houden. Kinderen betalen f 3,- en volwassenen f 5,-. Daarvan moet nog een theatertoeslag van f 2,80 per stoel worden afgedragen, zodat de opbrengst uit kaartverkoop uiteindelijk ongeveer f 2000,- bedraagt, op totale festivalkosten van ongeveer f 100.000,-.

Kwakman is ervan overtuigd dat verhoging van de toegangsprijs hem een aanzienlijk deel van zijn publiek zou kosten, hoewel hij daarmee nog nooit heeft geëxperimenteerd. 'Drie gulden is natuurlijk weinig, maar als je acht kinderen hebt, waarvan er één meedanst en de rest komt kijken, dan is het een heel bedrag.' Bovendien bestaat het publiek voor een deel ook uit 'passanten'. 'Het eerste festival was aan het Hofplein, naast een markt; daar zag je het publiek rondlopen met preien uit hun tassen. Dat mensen zo maar eventjes binnenlopen, dat is ook wat we graag willen.'

Locatie

Het Werelddansfestival heeft altijd in redelijk grote theaters plaatsgevonden, maar is in de loop der tijd wel een aantal keer verhuisd. De eerste locatie was het Hofplein Theater, gevolgd door het Zuidplein Theater. Daarna heeft de Rotterdamse Schouwburg zes achtereenvolgende jaren onderdak verschaft aan het festival. Sinds 1997 is het echter weer terug in het Zuidplein Theater, omdat de Schouwburg het festival niet meer in de programmering vindt passen. Daarover bestond al enige tijd discussie tussen de festivalorganisatie en het theater. Kwakman heeft de periode van samenwerking kunnen rekken door te appelleren aan de verplichting die de Schouwburg heeft om een bepaald percentage allochtonen in het pand te krijgen. De Schouwburg is volgens Kwakman een van de Rotterdamse theaters waar dat het minst gebeurt en dus kon het vooruitzicht van zo'n 1300 allochtone bezoekers in één dag (85 à 90 procent van 1500) een aantal jaren wel enig gewicht in de schaal leggen. Het is volgens Kwakman uiteindelijk echter onvoldoende basis voor samenwerking.

De Schouwburg is van mening dat het festival qua inhoudelijke kwaliteit niet binnen zijn programmering past. Bovendien blijft een lange-termijneffect op het schouwburgbezoek van allochtone groepen uit. 'Het enige moment dat mensen terugkomen is het jaar daarna, bij het volgende festival. Ze komen ook niet als de Schouwburg bijvoorbeeld een moderne theatergroep uit Marokko haalt in het kader van Dunya on Stage.'

Inmiddels heeft het festival echter een vorm en omvang gekregen die is toegesneden op de faciliteiten van de Schouwburg. De terugkeer naar Zuidplein dwingt de organisatie tot een stapje terug. 'Het aantal kleedkamers, de afmetingen van het podium en de techniek bepalen voor 60 procent of nog meer hoe het festival eruit ziet. De uitbreidingen van de afgelopen jaren zijn daarop gebaseerd. Zuidplein heeft echter een veel kleiner podium, minder kleedkamers en minder mogelijkheden voor randprogrammering, omdat er niet echt andere zalen zijn.'

Het Werelddansfestival is een gezamenlijke activiteit van het Evenementenbureau en de Dansschool van de SKVR. De projectleiding is in handen van Bas Kwakman van het Evenementenbureau. Op beleidsniveau wordt hij bijgestaan door een stuurgroep, bestaande uit het hoofd van de SKVR Dansschool, de directeur van het LCA, een adviseur allochtonen, een medewerker dans van de RKS, de directeur van de Stichting Dunya en de consulent amateurdans van de SKVR. Op artistiek-inhoudelijk terrein worden Kwakman en de stuurgroep geholpen door de festivalconsulent en de consulent amateurdans.

Zowel de stuurgroep als de artistiek-inhoudelijk betrokkenen geven adviezen die van

invloed kunnen zijn op de structuur van het festival en signaleren ontwikkelingen in het veld. De financiële middelen voor het festival zijn afkomstig van het ministerie van OCW (via het LCA), de RKS en de SKVR.

Op de festivaldag zelf werkt Kwakman met 40 à 45 personeelsleden van de SKVR, die uren krijgen voor medewerking aan het festival. Hun taken bestaan uit publieksontvangst, publieksbegeleiding, kleedkamercoördinatie, coördinatie van de programma's in de zalen en dergelijke. Alleen voor enkele specifieke posten zoals de presentatie wordt een aantal betaalde krachten ingehuurd.

Kwakman maakt liever geen gebruik van vrijwilligers die hij helemaal niet kent en die geen ervaring hebben. Weliswaar zijn de SKVR-collega's, die normaal natuurlijk andere functies hebben, evenmin professionals op het gebied van festivalorganisatie, maar ze zijn wel bekend en betrouwbaar en kosten Kwakman geen geld. 'Het is misschien niet altijd de meest professionele manier, maar wel de enige manier waarop het lukt met het beschikbare budget.' Backes voegt hieraan toe, dat de betrokkenheid van SKVR-medewerkers ook bijdraagt aan de opbouw van expertise en ervaring met betrekking tot het werken met allochtone doelgroepen binnen de SKVR als geheel. Niet alleen de deelnemende dansgroepen zien het Werelddansfestival eerder als een proces dan als een eenmalige presentatie, maar ook de SKVR zelf. Dat geldt voor praktische én artistiek-inhoudelijke aspecten. Ook door de festivalconsulent wordt immers veel kennis vergaard. De ontmoeting met allochtone groepen in het hele traject van het Werelddansfestival inspireert volgens Backes tot nieuwe ontwikkelingen en nieuwe visies, die zich uitstrekken over de hele organisatie en ook het cursusaanbod beïnvloeden.

DUNYA FESTIVAL EN DUNYA ON STAGE PROGRAMMERING

De belangrijkste kenmerken van de programmering van het Dunya Festival zijn de kwaliteit ervan, de verscheidenheid, het feestelijke karakter en het uitgebreide kinderprogramma. Met name de combinatie van een programma van hoge kwaliteit met feestelijke elementen wordt in de diverse bronnen aangemerkt als een succesfactor. De presentatie van wereldmuziek, poëzie en *storytelling* uit alle delen van de wereld op zo'n 13 podia is de inhoudelijke basis van het festival.

Zonder de markt met koopwaar en informatie zou het festival volgens Van Ginkel echter niet bestaan. De markt creëert een ontspannen sfeer, waarin bezoekers op ongedwongen wijze kunnen kennismaken met en genieten van kunst en cultuur. Van Ginkel is dan ook voorstander van een breed cultuurbegrip, waarvan feestelijke elementen onderdeel zijn. 'Het idee dat kunst en cultuur onderdeel zijn van het dagelijks leven, dat zijn we in Nederland een beetje kwijt geraakt.' Bovendien is hij van mening dat de combinatie van kunst met eten en drinken helemaal niet zo on-westers is als sommigen denken. Desondanks wijst hij erop dat het wel zaak is, het evenwicht te bewaren. 'En het is een wankel evenwicht, dat realiseer ik me. Als je door de rook het podium niet meer kan zien - dat is in het verleden wel eens gebeurd - dan is het niet goed.' Sinds 1997 heeft het festival markt en podia daarom gescheiden; de markt is gesitueerd in een straat die grenst aan het park waar de podia staan.

Het programma van het Dunya Festival concentreert zich op muziek, poëzie en *storytelling*. Het aandeel poëzie is een gevolg van de oorsprong van het festival, dat immers ontstaan is uit Poetry Park. Muziek is eraan toegevoegd 'omdat het een kunstvorm is die gemakkelijk communiceert en omdat tekst en muziek elkaar versterken'.³⁴ *Storytelling* is toegevoegd 'omdat we in Nederland heel veel orale communicatie en traditie zijn kwijtgeraakt'. De huidige omvang en opzet van het festival laten volgens Van Ginkel eigenlijk geen andere kunstdisciplines toe. Desondanks is twee keer geëxperimenteerd met beeldende kunst, vanuit de gedachte dat zo'n toegankelijk festival een goede plek zou zijn om men-

sen met zo'n relatief moeilijke en drempelige kunstvorm in aanraking te brengen. De juiste vorm daarvoor is echter nog niet gevonden. Incidenteel wordt ook wel wat dans aan het programma toegevoegd, bijvoorbeeld wanneer muzikanten zelf dansers meenemen. Op grote schaal is dat echter niet mogelijk, omdat voor dans weer andere faciliteiten nodig zijn.

Eén keer is in een aparte tent ook theater geprogrammeerd, maar daar is snel vanaf gestapt. 'Ik vond het geen recht doen aan de kunstenaars. Ze horen in een goed geutiliseerd theater te spelen.' Theater wordt alleen nog geprogrammeerd als het straattheater is: 'Dat past heel goed bij het karakter van het festival.' Dat er weinig theater op het menu staat heeft volgens Van Ginkel niet te maken met een karig aanbod van groepen, hoewel hij beaamt dat het moeilijk is om professionele multiculturele gezelschappen te vinden. 'Je zou het ook zelf kunnen gaan produceren. We hebben bijvoorbeeld ook al eens muziekopdrachten verstrekt. Het probleem is alleen dat er vaak geen geld voor is.'

Al met al sluit Van Ginkel niet uit dat er in de toekomst kunstdisciplines bij komen, mits ze passen in de *setting* van het festival, voldoende tot hun recht kunnen komen en publiek trekken. 'Het belangrijkste vinden we dat het festival staat. Alles wat daarna komt is extra en mag niet ten koste gaan van de basis van het festival. Anders zal het publiek zich van ons afkeren. We veranderen en verbeteren ieder jaar weer, dat is een continu proces. Maar dat zal voor het publiek niet zo veel uitmaken, en dat is heel goed. Het moet niet te nadrukkelijk.'

Afgezien van de poëzie- en *storytelling*-programmering bestaat het festival uit een muziekprogramma op de drie hoofdpodia, een kinderprogramma en programma's op zes 'dorpspodia'. Zowel deze verscheidenheid aan onderdelen als de diversiteit per programma zorgen ervoor dat veel verschillende publieksgroepen zich in het festival kunnen herkennen. Dat geldt ook voor de culturele diversiteit; het programma omvat groepen en cultuurvormen uit werkelijk alle delen van de wereld, inclusief Nederland. Het is echter niet zo dat onderdelen specifiek worden geprogrammeerd omdat een bepaalde bevolkingsgroep nog ontbreekt in het publiek. De organisatie streeft dan ook niet expliciet naar een publiek dat in cultureel opzicht een afspiegeling vormt van de Nederlandse of Rotterdamse samenleving. Wel wordt in de programmering de verhouding op langere termijn in de gaten gehouden. 'Het is ondenkbaar dat we vijf jaar lang geen Turks programmeren. Eens in de zoveel tijd moet dat er zijn.'³⁵

Diversiteit in programmering betekent naast culturele diversiteit bovendien een combinatie van buitenlands en Nederlands aanbod: 'We willen mensen van Nederlandse bodem ook onder de aandacht brengen en een kans geven. We kijken of er zowel uit de landen van herkomst van migranten interessant aanbod te presenteren is, als uit Europa.'³⁶ Het aanbod bestaat voor 30 à 40 procent uit buitenlands aanbod; de rest is van Nederlandse origine.

Een succesvol aspect van het programma is het werken met een jaarlijkse *special* rond één cultuur op de zaterdagavond, naast de brede hoofdprogrammering. Die combinatie is een gevolg van de oorsprong van het festival. Poetry Park werd altijd al heel divers geprogrammeerd, terwijl het Festival aan de Maas zich telkens op één cultuur richtte. Het voordeel van een special is dat daarmee uit één doelgroep heel veel extra publiek kan worden binnengehaald. De afgelopen twee jaar heeft de programmering van de special voor 6000 à 7000 bezoekers extra gezorgd. 'Blijkbaar wordt het gewaardeerd.'³⁷

Naast diversiteit is kwaliteit een belangrijk criterium bij de programmering. De programmering van de hoofdpodia wordt dan ook verzorgd door professionele, freelance programmeurs.³⁸ Het programma van de dorpspodia daarentegen wordt samengesteld door vertegenwoordigers van migrantenorganisaties. Die hebben wel programma-overleg met de Dunya-organisatie, maar zijn vervolgens vrij om uit hun cultuur te laten zien wat ze willen.

De samenwerking heeft twee belangrijke voordelen. In de eerste plaats zijn migrantenorganisaties goed op de hoogte van de ontwikkelingen en mogelijkheden in hun eigen cultuur. In de tweede plaats genereert de samenwerking, mede hierom, een groot gedeelte van het festivalpubliek, en dan met name het allochtone publiek. 'Bevolkingsgroepen herkennen op de dorpspodia hun eigen cultuur.' Dat effect wordt uiteraard nog versterkt wanneer er artiesten worden geprogrammeerd die binnen de bevolkingsgroep bekend en geliefd zijn. Wel probeert de festivalorganisatie in toenemende mate om ook de programmering van de dorpspodia vooral te richten op de centrale kunstdisciplines van het festival: muziek, *storytelling* en poëzie. Zo wordt de samenhang binnen het festival bevorderd.

Het kinderprogramma van het Dunya Festival bestaat enerzijds uit optredens die in de keuze voor groepen en presentatie gericht zijn op kinderen. Anderzijds omvat het 'doe-activiteiten'. Volgens van Ginkel trekt het kinderprogramma ieder jaar veel publiek. Het exacte aantal weet hij niet, maar het ligt in de orde van duizenden. Het leeuwendeel van de voorstellingen op het kinderpodium betreft muziek (en een enkel dansonderdeel), maar in een tent en op een veld worden ook (poppen)theater en *storytelling* geprogrammeerd.

Bij de programmering van de muziekoptredens (op een apart podium en in een tent) wordt samengewerkt met het Wereld Kinderfestival en met de SKVR. Het Wereld Kinderfestival levert een bijdrage in de vorm van nationale en internationale kindergroepen. Ook het aandeel van de SKVR bestaat uit programma-onderdelen, maar de omvang daarvan verschilt van jaar tot jaar, afhankelijk van de beschikbaarheid van groepen en docenten. Vaak zorgt de SKVR voor wereldmuziek-ensembles. De doe-activiteiten betreffen vooral het zelf schrijven en voordragen van poëzie en verhalen, zelf schilderen maken, 'knutsel'-activiteiten, schminken en dergelijke. Bij de organisatie en begeleiding van deze activiteiten werkt Dunya samen met de educatieve dienst van het Museum voor Volkenkunde en met de Stichting Autoped, een organisatie die literaire activiteiten voor kinderen ontplooit. Ook docenten van de SKVR zijn vaak betrokken bij de doe-activiteiten.

Het kinderprogramma in zijn totaliteit is inhoudelijk een soort 'mini-Dunya': een bewuste afspiegeling van het programma voor volwassenen, waarvoor dezelfde drie kunstdisciplines de basis vormen. Uit het interview met Van Ginkel en evaluaties van het kinderprogramma blijkt overigens wel dat de inhoudelijke samenhang en afstemming van het kinderprogramma zeer complex is en nog niet optimaal, juist doordat er zoveel samenwerkingspartners bij betrokken zijn. 'De instellingen hebben allemaal een andere, eigen inbreng die tot zijn recht moet komen, maar het moet toch allemaal passen binnen het concept van Dunya.'³⁹ De oplossing ziet de organisatie vooral in het aanstellen van een afzonderlijke programmeur voor het kinderprogramma en in een scheiding van inhoudelijke en productionele verantwoordelijkheid.

Opvallend aan de programmering van het festival in zijn geheel is de combinatie van professionele kunst en amateurkunst. Op de dorpspodia staan veel allochtone amateurgroepen en in het kinderprogramma treden ensembles van de SKVR op (waarmee ook direct een link is gelegd naar kunsteducatie). Wanneer de strikte Nederlandse maatstaven voor amateur en professioneel in acht worden genomen, staan volgens Van Ginkel bovendien ook op de hoofdpodia allerlei amateurgroepen. Als voorbeeld noemt hij een groep uit Marokko, die in eigen land helemaal niet betaald wordt, terwijl het inhoudelijk wel om professionele muzikanten gaat. 'We programmeren amateur- en professionele kunst (in Nederlandse zin) bewust naast en door elkaar, omdat ook in heel veel culturen die scheidslijn niet zo duidelijk ligt; die is heel West-Europees. Wij zijn heel erg gewend om alles op te splitsen in steeds specialistischer hokjes, maar in veel andere culturen is er eerder sprake van een glijdende schaal.'⁴⁰

Aan het door elkaar programmeren van amateur en professioneel liggen volgens Van Ginkel geen expliciete educatieve doelstellingen ten grondslag, hoewel het 'op het festival wel van belang is dat kinderen in aanraking komen met andere culturen'. Eventuele educatieve doelstellingen worden volgens hem vooral zichtbaar wanneer Dunya op scholen projecten initieert, die uitmonden in een presentatie op het festival. Schoolprojecten hebben echter nog geen structurele plaats binnen de Stichting Dunya, hoewel de organisatie dat wel graag zou willen. 'Aan educatieve projecten moet je zorg besteden. Daar moet je in het seizoen iets aan doen, wat zich vervolgens uit in een feestelijke dag. Voor dat soort projecten zou het festival een halte moeten zijn. Maar voor de educatieve activiteiten zelf moet je een heel traject ontwikkelen en geld aanvragen. We hebben in ons *Kunstenplan* al eens financiële middelen voor educatieve medewerkers aangevraagd, maar dat is niet gehonoreerd. Dan houdt het op. Het festival zelf moet als eerste overeind blijven. Maar als het zou kunnen, zou ik het zeker ontwikkelen.'

Hoewel het aantal educatieve activiteiten dus beperkt is en Van Ginkel ook zeer bescheiden is over de educatieve bedoelingen, zijn voor het kinderprogramma wel degelijk een aantal doelstellingen geformuleerd met een onmiskenbaar educatief tintje: 'Kennismaking met kunst- en cultuuruitingen uit alle delen van de wereld'; 'Stimulans geven bij kinderen aan de ontwikkeling van hun interesse in verschillende culturen door middel van doe-activiteiten'; 'Het initiëren en ontwikkelen van projecten die op scholen gerealiseerd worden of overgenomen door andere organisaties, waarmee wordt bijgedragen aan informatieoverdracht en positieve beeldvorming'; 'Presentatiemogelijkheid bieden aan kinderen voor hun muziek, poëzie en vertelkunst.'⁴¹

Hoewel ook Dunya on Stage een festival voor wereldcultuur is, worden bij de programmering heel andere accenten gelegd dan bij Dunya Festival. De belangrijkste verschillen zijn, dat Dunya on Stage alleen podiumkunsten en dan met name muziek en theater programmeert, en dat het meer gericht is op het tonen van ontwikkelingen en eigentijdse cultuuruitingen. Het feit dat Dunya on Stage in de beslotenheid van theaters plaats vindt, is daarbij van grote invloed. Van Ginkel programmeert op Dunya Festival nauwelijks theater, maar een 'binnenfestival' biedt wél de juiste faciliteiten voor theatervoorstellingen. Bovendien geeft het, ook in de muziekprogrammering, de mogelijkheid om meer kwetsbare onderdelen toe te voegen. In een theater of concertzaal kan het publiek zich langduriger en beter concentreren op datgene wat zich op het podium afspeelt, dan op een buitenfestival waar de marktkraampjes, de versnaperingen en de naburige podia lonken.

Dunya on Stage is bovendien geen festival waar het publiek voortdurend in en uit loopt en 'zapt' tussen de programma-onderdelen. Bezoekers wonen een of meer voorstellingen van begin tot eind bij. Sommigen komen specifiek voor één groep, anderen blijven een hele avond. Dat maakt het festival geschikt voor gewaagder, hedendaags aanbod naast traditionele cultuuruitingen. 'Hedendaags' moet hierbij overigens in brede zin worden opgevat. Een jonge, Chinese theatergroep met nieuw en eigen werk is er even goed op zijn plaats als een beroemde rai-zanger of een orkest dat jazz, rock en traditionele Algerijnse muziek mengt. Populair staat naast marge, traditioneel naast *fusion*.

Dunya on Stage strekt zich, in tegenstelling tot Dunya Festival, uit over een aantal dagen. De voorstellingen vinden tegelijkertijd plaats in de Doelen en de Schouwburg, op gebruikelijke theatertijden: op werkdagen in de avonden en in het weekend ook overdag. Eén middag in de Doelen wordt gereserveerd voor een kinderprogramma, Kids on Dunya. Dat wordt geprogrammeerd in nauwe samenwerking met de SKVR, die groepen van leerlingen en eventueel docenten levert.

Voor Dunya on Stage als geheel geldt, dat het zijn definitieve vorm nog niet gevonden heeft. Wel is inmiddels duidelijk dat Dunya on Stage een interessante aanvulling vormt op Dunya Festival, vanwege de programmering die wel verwant, maar toch wezenlijk anders

is. Tegelijkertijd bevordert de uitbreiding naar twee festivals de continuïteit en de zichtbaarheid van Dunya door het jaar heen. Zowel inhoudelijk als organisatorisch levert de koppeling van de twee festivals een meerwaarde op. Continuïteit is volgens Van Ginkel essentieel. 'Als je iets eenmalig doet doe je het voor het spektakel. Maar het gaat er natuurlijk om dat je veel regelmatig probeert om dingen aan de orde te stellen, om een ontwikkeling te laten zien. Dunya on Stage is een soort samenballing van allerlei dingen die in de Schouwburg en de Doelen te doen zijn. Als dingen zich in de loop van het jaar ontwikkelen, kun je dat ook weer laten zien bij Dunya on Stage.'⁴²

DUNYA FESTIVAL EN DUNYA ON STAGE

PUBLIEKSBENADERING: PUBLICITEIT, TOEGANGSPRIJZEN, LOCATIES

Publiciteit

Met betrekking tot de publiekswerving kunnen een aantal grote lijnen en algemene uitgangspunten worden onderscheiden.⁴³ Eerder is al gebleken, dat de stichting een in alle opzichten breed publiek beoogt, maar niet per se streeft naar een culturele samenstelling die overeenkomt met de samenstelling van de Nederlandse of Rotterdamse bevolking. In principe wordt dan ook geen extra publicitaire aandacht besteed aan allochtone doelgroepen. De organisatie gaat er vanuit dat allochtonen in voldoende mate bereikt worden via het algemene publiciteitstraject, dat bewust breed is opgezet; programmakranten worden in Rotterdam bijvoorbeeld huis aan huis verspreid. Verder geldt dat de combinatie van verschillende middelen essentieel is. Naast programmakranten worden op grote schaal posters, mailings en persberichten verspreid. Daarnaast is samenwerking een belangrijk aspect in de werving. Zo profiteert het kinderprogramma van de samenwerking met de SKVR en het Wereld Kinderfestival, die hun activiteiten op Dunya opnemen in hun eigen publiciteitsmateriaal

Op het algemene traject bestaan drie uitzonderingen. Ten eerste nemen de migrantenorganisaties die de programmering van de dorpsodia verzorgen, wel een deel van de publiciteit voor hun eigen programma voor hun rekening. Uiteraard lopen ze mee in de publiciteit van Dunya zelf, maar daarnaast verspreiden ze eigen publiciteitsmateriaal en materiaal van Dunya onder hun achterban. Een goede contactpersoon, die in staat is mensen te enthousiasmeren, komt het resultaat van deze publicitaire acties ten goede, volgens Van Ginkel.

De tweede uitzondering op het algemene traject is de specifieke publiciteit rond de jaarlijkse *special*. Toen Turkije het onderwerp was, is een extra traject uitgezet om de Turkse doelgroep te bereiken. Dat betekent dat Turkse opinieliders worden benaderd en geïnformeerd, Turkse organisaties worden gemaïld en ingeschakeld om affiches te verspreiden en hun achterban in te lichten, en dat gezorgd wordt voor aandacht van Turkse media. Hoewel via deze kanalen ook materiaal over het volledige Dunya programma wordt verspreid, ligt de nadruk op de *special*. Belangrijk daarbij is volgens Van Ginkel dat het materiaal heel informatief is over de artiesten en de locatie en de samenstelling van de programmacommissie. 'Het moet echt gaan leven in de gemeenschap.'

Een uitvoerige, afzonderlijke benadering van alle culturen die in het programma zijn opgenomen zou echter onuitvoerbaar zijn. Wel wordt, en dat is de derde uitzondering op het algemene traject, allochtone pers ook voor het hoofdprogramma intensief benaderd. De nadruk ligt daarbij op radio en televisie, aangezien die media met name voor informatieoverdracht aan Marokkanen en Turken effectiever blijken te zijn dan gedrukte media.

Het publiciteitstraject voor Dunya on Stage is volgens Van Ginkel vergelijkbaar met dat voor het festival. Ook hier geldt dat, wanneer het programma Arabisch georiënteerd is, Marokkaanse doelgroepen extra aandacht krijgen met affiches en mailings en via de pers. Ook kan een extra flyer worden uitgebracht, met een tekst in de betreffende taal, die gericht bij de doelgroep wordt verspreid.

Buiten de specifieke aandacht voor één allochtone doelgroep wordt alleen een algemeen traject bewandeld. Verschil met het festival is wel, dat Dunya on Stage ook gebruik kan maken van de kanalen van de betrokken theaters. Bovendien wordt niet gewerkt met een huis aan huis verspreide programmakrant, maar met een selectiever verspreid programmaboekje. Daarin is meer ruimte voor achtergrondinformatie over stijlen en groepen. Over de effectiviteit van de ingezette middelen bestaat na twee edities Dunya on Stage nog onvoldoende duidelijkheid. Wel blijkt het publiek tot nu van andere omvang en samenstelling dan dat van Dunya Festival, zoals in de paragraaf over het beleid van de stichting al is opgemerkt.

Het ligt echter voor de hand dat dat verschil niet in de eerste plaats een gevolg is van de publiciteit, maar van een totaal andere opzet van Dunya on Stage. Het podiumkunstenfestival vindt in grote theaters plaats, heeft een 'moeilijker' programmering en hanteert de gangbare schouwburgprijzen. Ook speelt een rol dat de inbreng van migrantenorganisaties bij de programmering beperkter is dan bij Dunya Festival. Bij Dunya on Stage geven individuele vertegenwoordigers van allochtone groepen wel eens advies over de programmering en de ontwikkelingen in een bepaald cultuurgebied, maar er is nog geen sprake van gastprogrammeurs uit migrantenorganisaties.

Vanwege het verschil in ambiance koestert Van Ginkel weinig illusies omtrent een mogelijke drempelverlagend effect van Dunya Festival op Dunya on Stage. 'Natuurlijk hopen we wel dat een deel van het festivalpubliek ook naar Dunya on Stage komt, maar het is niet zo dat het hele festivalpubliek bij voorbaat geïnteresseerd is.' Wel vermoedt hij dat de herkenbaarheid van de naam Dunya van betekenis is. 'Mensen weten dat het goed is en aantrekkelijk. Als je dat vervolgens binnen weet waar te maken, heb je kans dat je mensen kunt binnenhouden.'

Toegangsprijzen

Het Dunya Festival is gratis toegankelijk. Van Ginkel is van mening dat dat wel een rol speelt in de grote publieksbelangstelling, maar niet de enige factor van betekenis is. 'Als een evenement gratis is, is de drempel natuurlijk laag, maar daarmee is het nog niet per definitie een succes.'

Eerder is het belang van de programmering al uitvoerig besproken. Daarnaast speelt ook de locatie een rol. Voor Dunya on Stage worden gangbare schouwburgtarieven gehanteerd. Een avondprogramma kost zo'n f 20,- à f 25,- en het zaterdagprogramma f 35,- à f 40,-. De Dunya organisatie 'doet daar niet te veel concessies aan'. Enerzijds omdat ze van mening is dat f 25,- voor zes groepen al relatief goedkoop is. Anderzijds omdat 'het gewoon geld kost'. Publiek is volgens Van Ginkel best bereid om zo'n bedrag neer te tellen, mits het programma maar van goede kwaliteit is. Bovendien 'is het ook zo, dat als er hier een Turkse avond in de Energie Hal is met een orkest en vier zangeressen uit Turkije, mensen f 80,- à f 100,- betalen en er dan 2000 à 3000 mensen in de zaal zitten'.

Niet alleen de toegangsprijs is van belang, maar vooral ook de kwaliteit van het programma en het vertrouwen dat het publiek al dan niet in de organisatie heeft. Wel is het kinderprogramma van Dunya on Stage, Kids on Dunya, gratis toegankelijk. In 1995, bij het Wereldmuziekfestival (de voorloper van Dunya on Stage), was dat ook het geval. Het programma werd toen erg druk bezocht. Het jaar daarna, toen een entreprijs werd geheven van f 5,-, liep het bezoekersaantal terug. Hoewel Van Ginkel beseft dat niet alleen de toegangsprijs, maar ook de locatie een oorzaak voor de terugval was, is besloten het kinderprogramma toch weer gratis te maken. 'Het moet feest zijn, een soort "inloop-weekend". Gratis toegang maakt het programma laagdrempelig.'

Locaties

Het Dunya Festival vindt buiten plaats, in een stadspark en een aantal aangrenzende straten. De openluchtlocatie draagt uiteraard veel bij aan de ongedwongen festivalsfeer en laagdrempeligheid. Eerder is al opgemerkt dat het marktgedeelte en het culturele gedeel-

te inmiddels naar tevredenheid gescheiden zijn. Ook is het kinderterrein sinds 1996 verplaatst naar een rustige, wat meer afzijdige locatie op het festivalterrein.

Dunya on Stage vindt niet zomers, maar in het najaar plaats en is specifiek op podiumkunsten gericht. Daarom is dit festival binnen geprogrammeerd, in de Kleine Zaal, Feestzaal en foyer van Concert- en congresgebouw de Doelen en de Grote en Kleine Zaal van de Rotterdamse Schouwburg. Het grote voordeel van het gebruik van theaterzalen zijn de faciliteiten, die minder beperkingen opleggen aan de programmering dan tijdelijke podia in een park. Dunya on Stage is in tegenstelling tot Dunya Festival bijvoorbeeld ook geschikt voor theatervoorstellingen. Nadeel is echter de hoge drempel die grote theaters hebben voor tal van publieksgroepen, onder wie allochtonen en jongeren.

Overigens blijkt ook de locatie van een voorstelling binnen één theater van invloed te kunnen zijn op de publieke belangstelling. Om de toegankelijkheid van het kinderprogramma te vergroten is dat in 1997 verhuisd van de Kleine Zaal van de Doelen naar de Hal. Bij het Wereldmuziekfestival in 1995 vond het kinderprogramma al plaats in de Hal, beneden op een centrale plaats in het gebouw. Het programma werd toen druk bezocht. In 1996 werd het verplaatst naar de Kleine Zaal, waarvoor het publiek een trap op moet en een paar hoeken om. Dat veranderde de sfeer van het programma ingrijpend en kostte bovendien de nodige bezoekers, zodat de organisatie besloten heeft de oude situatie in ere te herstellen.

DUNYA FESTIVAL EN DUNYA ON STAGE ORGANISATIE

De vaste kern van de Dunya-organisatie is klein; ze bestaat uit een directeur, een office manager en een publiciteitsmedewerker, die soms ondersteund worden door een stagiaire. Voor iedere Dunya-activiteit wordt daarnaast echter een projectteam samengesteld en er is een vast samenwerkingsverband met een producent. Het projectteam voor het Dunya Festival 1996 bijvoorbeeld bestond uit een zakelijk leider, een medewerker pr/publiciteit, een sponsoracquisiteur, een productiemedewerker, een coördinator voor de markt en de dorpspodia, een coördinator voor het kinderterrein en afzonderlijke programmeurs voor muziek, *storytelling*, poëzie, muziek op het kinderterrein, doe-activiteiten op het kinderterrein, poëzie-activiteiten op het kinderterrein en de diverse dorpspodia. Het projectteam van Dunya on Stage bestond in 1996 uit een programmeur muziek, programmeur theater, drie medewerkers pr/publiciteit, een vormgever en een tekstschrijver. De projectleiding is altijd in handen van de directeur.

Een groot gedeelte van de leden van de projectteams bestaat uit medewerkers van de diverse organisaties die betrokken zijn bij de Dunya-activiteiten. Zo wordt de programmering van Dunya on Stage verzorgd door programmeurs van de Doelen en de Schouwburg en spelen de publiciteitsmedewerkers van deze theaters een essentiële rol in de publiciteit van het podiumkunstenfestival. Bij Dunya Festival wordt vooral gewerkt met freelance programmeurs, maar wordt de muziekprogrammering van het kinderterrein uitbesteed aan het Wereld Kinderfestival en de programmering van de dorpspodia aan migrantenorganisaties.

De invloed van andere kunstinstellingen beperkt zich niet tot uitvoerend-organisatorisch niveau, maar betreft ook het beleid van de Stichting Dunya. Het bestuur bestaat overwegend uit de directeuren van Rotterdamse samenwerkingspartners: de Rotterdamse Schouwburg, de Doelen, het Museum voor Volkenkunde Rotterdam en de Rotterdamse Kunststichting.

De vergaande samenwerking is een logisch gevolg van de oorsprong van de stichting, zoals beschreven in de paragraaf over beleid. De Rotterdamse Kunststichting speelde een belangrijke rol bij het samengaan van Poetry Park en Festival aan de Maas; het Museum voor Volkenkunde was de thuisbasis van Festival aan de Maas; de Rotterdamse Schouwburg en de Doelen waren de organisator van het Afro Caribe Festival respectie-

velijk het Wereldmuziekfestival, die het uitgangspunt vormden voor de besprekingen met de Rotterdamse Kunststichting over Dunya on Stage. De inzet van de genoemde instellingen is dus niet in de eerste plaats het *gevolg* van de oprichting van de Stichting Dunya, maar de *basis* ervan. Dat het bestuur uit de directeuren van de instellingen bestaat, was volgens Van Ginkel noodzakelijk om de start van de stichting en de verzelfstandiging van het Dunya Festival mogelijk te kunnen maken. Het was niet de bedoeling om die samenstelling altijd te handhaven. Inmiddels zijn twee bestuursleden weg en is er één nieuw lid (met een Marokkaanse achtergrond) tot het bestuur toegetreden.

De instellingen die in het bestuur zitten, stellen medewerkers ter beschikking en wat financiële ondersteuning. De Doelen en de Rotterdamse Schouwburg namen in 1996 bijvoorbeeld de personeelkosten voor publiciteit en techniek van Dunya on Stage voor hun rekening, terwijl de Rotterdamse Kunststichting de huisvesting financierde en gedeeltelijk ook de vaste medewerkers. Het Museum voor Volkenkunde droeg bij aan de kosten van de officemanager.

Met ingang van 1 januari 1997 is de Stichting Dunya opgenomen in het *Kunstenplan* en wordt het structureel ondersteund door het ministerie van OCW. Ook de Gemeente Rotterdam heeft een vierjarige subsidie toegekend. Daarnaast bestaan de inkomsten van de stichting uit projectsubsidies, sponsorgelden en recettes.

De stichting stelt zich mede tot doel 'bij te dragen aan de ontwikkeling van organisatorisch en artistiek-inhoudelijk talent van migranten door kansen te scheppen om ervaring op te doen in de kunstpraktijk bij het Dunya Festival'.⁴⁴ Met name via de dorpsodia en stageplaatsen in het projectteam wordt hieraan invulling gegeven. De organisatie en programmering van de dorpsodia wordt dikwijls verzorgd door vrijwilligers uit migrantenorganisaties, die ambities hebben in het culturele veld en bij Dunya dus ervaring kunnen opdoen. Bij het aantrekken van stagiaires voor de algemene festivalorganisatie heeft Van Ginkel in eerste instantie voorkeur voor migranten. Dat kan tevens van belang zijn voor de uitstraling van Dunya naar buiten toe. Afgezien van stagiaires zijn ook in de organisatie zelf andere culturen vertegenwoordigd. Twee van de medewerkers uit de vaste kern en alle programmeurs van Dunya Festival hebben een allochtone achtergrond.

Samenwerking

ALGEMEEN

De SKVR werkt met tal van andere kunstinstellingen in Rotterdam samen. Bij het multiculturele cursusaanbod betreft de samenwerking vooral podia en festivals. Ook maakt de SKVR deel uit van het stedelijk Wereldmuziekoverleg. De SKVR-scholen blijken een belangrijke netwerkfunctie te vervullen binnen de stad. Rob Bordes merkte op dat zijn muziekschoolvestiging wel eens een boekingskantoor lijkt voor docenten, groepen en instrumenten.

Opvallend is dat er intern tussen Wereldmuziek en Dansen uit andere culturen vrij weinig uitwisseling bestaat. Wel is er sprake van een nauwe betrokkenheid tussen de Dansschool en het Werelddansfestival. De Dansschool heeft immers een afdeling Ondersteuning Amateurkunst, met een eigen consulent amateurdans. Via die consulent en de schoolleider levert de Dansschool zowel organisatorische als artistiek-inhoudelijke expertise aan het Werelddansfestival en draagt bij aan de programmering. Extern maakt het Werelddansfestival daarnaast gebruik van een netwerk van samenwerkingspartners, waartoe niet alleen podia en Stichting Dunya behoren, maar ook migrantenorganisaties, het Landelijk Centrum voor Amateurdans en de Rotterdamse Kunststichting.

Stichting Dunya is, zoals beschreven, in essentie een samenwerkingsverband tussen verschillende Rotterdamse kunstinstellingen. De zelfstandige organisatorische kern is klein en zonder de inzet van mankracht en middelen door de diverse partners zou het festival

in zijn huidige vorm niet te realiseren zijn. Het meest intensief wordt samengewerkt met de instellingen die in het stichtingsbestuur vertegenwoordigd zijn, maar daarnaast bestaan ook relaties met onder meer het Wereld Kinderfestival, de SKVR en migrantenorganisaties en neemt de stichting deel aan het Stedelijk Wereldmuziekoverleg. Net als de afdeling Wereldmuziek van de SKVR is ook de Dunya-organisatie een belangrijk aanspreekpunt op het gebied van culturele diversiteit voor andere culturele instellingen. Ze fungeert niet alleen als adviseur, maar ook als 'aanjager' van interculturele activiteiten.⁴⁵ Van Ginkel beaamt dit: 'Ik word regelmatig gebeld met de vraag: "Hoe moeten we een multicultureel festival opzetten?" Dunya begint toonaangevend te worden en blijkbaar gaat er een soort autoriteit vanuit. Vooral van buiten Rotterdam word ik veel gebeld. Maar ook wel door Rotterdamse instellingen. We krijgen in het kunst- en cultuurencircuit nu een heel duidelijke plek.'⁴⁶

Het is opmerkelijk dat het Wereldmuziekoverleg het enige structurele overleg is tussen Rotterdamse culturele instellingen op het gebied van culturele diversiteit in de podiumkunsten is. In het onderzoek *Gezamenlijk of afzonderlijk*, dat in 1995 werd uitgevoerd naar het migrantenbeleid van culturele instellingen in Rotterdam, wordt geconstateerd: 'Als het om structurele contacten gaat waarbij gediscussieerd wordt over de multiculturele samenleving in Rotterdam, dan blijft het over het algemeen bij incidentele informatie-uitwisseling en samenwerking. (...) Alleen over het onderwerp 'wereldmuziek' wordt sinds een half jaar overleg gevoerd (...)'⁴⁷ In dezelfde passage wordt opgemerkt dat de discussie pas ten tijde van het onderzoek echt op gang lijkt te komen. Twee jaar later heeft dat echter nog steeds niet geresulteerd in een structureel overleg met betrekking tot een ander terrein van de podiumkunsten.

Samenwerking met theaters en festivals

Een belangrijke samenwerkingspartner voor de Muziekschool was de afgelopen jaren De Evenaar, het theater van het Museum voor Volkenkunde. Ieder jaar programmeerde de afdeling Wereldmuziek hier op drie zondagmiddagen leerlingenpresentaties. In 1997 is de samenwerking beëindigd wegens sluiting van De Evenaar.

De opzet van de voorstellingen, die door het theater bedacht was, werkte volgens Rob Bordes echter uitstekend; het liep keer op keer storm. Iedere middag bestond uit drie onderdelen, waarvoor telkens honderd plaatsen beschikbaar waren. De toegang was gratis, maar reserveren was verplicht, voor ieder afzonderlijk onderdeel. De Evenaar stelde de zaal en bijbehorende faciliteiten gratis aan de Muziekschool ter beschikking en verzorgde bovendien een gedeelte van de publiciteit.

Volgens Bordes was de samenwerking voor het theater in de eerste plaats interessant omdat het een ander publiek binnenbracht en een nieuw, potentieel publiek aanboorde, maar ook omdat het theater op zich graag verbanden wilde leggen met kunsteducatie. Voor de Muziekschool lag de meerwaarde enerzijds in de positieve invloed op het 'gezicht' van de instelling naar buiten toe, en anderzijds in het motiverende effect op cursisten en docenten.

Naast De Evenaar zijn ook de activiteiten van de Stichting Dunya voor de afdeling Wereldmuziek van de SKVR een belangrijke omgeving om zich te laten zien. De afdeling heeft de afgelopen jaren programma-onderdelen verzorgd voor het Kinderpodium op het Dunya Festival, in samenwerking met het Wereld Kinderfestival. Ook hier geldt weer dat de motiverende werking voor cursisten en docenten groot is. Zowel de locatie als de inbedding in het programma van internationale kindergroepen zijn aantrekkelijk.

Ook aan het programma van Dunya on Stage en aan de voorloper daarvan, het Wereldmuziekfestival in de Doelen, heeft de afdeling Wereldmuziek tot nu toe steeds een bijdrage geleverd. De eerste keer waren zowel de SKVR als de festivalorganisatoren daar zeer tevreden over. 'De SKVR heeft daar (bij het Wereldmuziekfestival in de Doelen, LS)

toen een aantal leuke, representatieve wereldmuziekgroepen neergezet (onder andere Indiase en Turkse ensembles). Het muziekteam Onderwijs heeft in alle scholen wereldmuziekles gegeven, en met onder andere gamelan van het Museum voor Volkenkunde opgetreden en workshops gegeven. Dat was toen, als compact geheel, een groot succes. Het publiek kon naast de groep uit Afghanistan ook Rotterdamse kinderen zien: Marokkanen, Turken en Surinamers die Indonesische muziek spelen... gewoon zoals het in Rotterdam nu is.⁴⁸

Hoewel het contact tussen Dunya en de SKVR goed is en er een inhoudelijke behoefte bestaat om samen te werken, blijkt de ideale vorm voor die samenwerking nog niet te zijn bereikt. Een jaar later, bij Dunya on Stage, paste het SKVR-aandeel volgens Bordes en Kwakman minder goed in het programma en had het een minder overweldigend effect dan de eerste keer. Verschillende omstandigheden speelden daarbij een rol. De onderdelen sloten inhoudelijk minder goed op elkaar aan; het verzoek om samenwerking kwam later bij de SKVR binnen; de SKVR had dat jaar net wat minder interessante groepen beschikbaar; en het programma werd verplaatst van de centrale hal naar een 'officiële' zaal, waar minder publiek was en het informele karakter verloren ging.

Een deel van deze problemen speelt nog steeds. Vooral tijd blijkt een belangrijke factor: 'Eigenlijk hebben we een langere voorbereidingstijd nodig om echt iets leuks en afgewogen te laten zien, dat een goede aanvulling vormt op de rest van het festival. Als je meer tijd hebt kun je ook beter aansluiten bij de thematiek van Dunya on Stage, zodat het meer *impact* heeft. Zowel Dunya en de Doelen als de SKVR willen graag terug naar de situatie van 1995.'⁴⁹

Dat het de SKVR het ene jaar wel lukt om een interessante bijdrage aan het festivalprogramma te leveren en het andere jaar niet, heeft volgens Kwakman ook te maken met het feit dat er bij Wereldmuziek met korte cursussen wordt gewerkt. De omvang en kwaliteit van groepen en de inzet van docenten verschilt daardoor per jaar.

De samenwerking met Dunya betreft overigens alleen de programmering. De SKVR bekijkt per keer of het mogelijk en zinvol is om groepen te sturen, al dan niet tegen een financiële vergoeding. Daarnaast kan er sprake zijn van een voortraject, waaraan de SKVR dan meewerkt door op contractscholen de wereldmuzieklessen gedurende een half jaar af te stemmen op een uiteindelijke presentatie op Dunya on Stage. Die presentatie door basisschoolleerlingen kan dan weer worden aangevuld met buitenschoolse groepen of formaties van docenten. Een bredere organisatorische bijdrage levert de SKVR echter niet. Wel neemt ze de activiteiten op in haar eigen publiciteit.

De SKVR-Dansschool organiseert niet, zoals de Muziekschool, voorstellingen in Rotterdamse theaters. Wel is er sprake van een samenwerkingsverband met Theater Zuidplein in het maandelijks amateurdanspodium De Kas. Deze samenwerking heeft echter niet specifiek betrekking op Dansen uit andere culturen en wordt hier daarom niet nader belicht.

Ook de samenwerking tussen het Werelddansfestival en stedelijke theaters is zeer beperkt. Van echte samenwerking is eigenlijk niet eens sprake, want de SKVR huurt als festivallocatie eenvoudigweg een theater af. Het betreffende theater heeft verder geen bemoeienis met organisatie of publiciteit.

Uit de eerder beschreven problemen tussen de Schouwburg en het festival kan geconcludeerd worden dat verdergaande samenwerking met theaters in het algemeen waarschijnlijk belemmerd wordt door twee factoren. Ten eerste is de programmering van het festival van betekenis; die bestaat uitsluitend uit amateurgroepen en wordt bovendien niet in eerste instantie samengesteld op basis van artistieke kwaliteit, maar op basis van volgorde van inschrijving, variëteit en een aantal praktisch-organisatorische overwegingen. Dat is een begrijpelijke keuze, want het doel is immers om dansgroepen te stimuleren in hun artistieke, choreografische ontwikkeling en niet om de beste groepen van Nederland te laten zien. Het maakt het programma echter wel minder aantrekkelijk voor

theaters. Ten tweede speelt een rol dat het festival maar één dag per jaar in beslag neemt, waardoor ook het effect op de publiekssamenstelling van het theater heel beperkt blijft. In 1996 maakte het Werelddansfestival eenmalig deel uit van Dunya on Stage, dat toen voor het eerst werd georganiseerd. De samenwerking was vooral bedoeld als noodconstructie, om te voorkomen dat het festival de Schouwburg moest verlaten. De directeur van Dunya maakt deel uit van de stuurgroep van het festival en zo ontstond het idee om het festival één keer proberen in te passen in de nieuwe Dunya-activiteit. Binnen Dunya on Stage bestaat echter een grote zelfstandigheid van de programmeurs van de betrokken theaters. De Schouwburg en de Doelen verzorgen in principe hun eigen programmering, 'dus als de Schouwburg vindt dat het niet in de programmering past, dan past het ook niet meer in de programmering van Dunya'.⁵⁰ De samenwerking met Dunya is daarom na één jaar weer beëindigd

De Stichting Dunya werkt alleen bij Dunya on Stage samen met theaters, maar dan ook wel zeer intensief. De bijdrage van de Doelen en de Rotterdamse Schouwburg betreft enerzijds de programmering en anderzijds de publiciteit. De programmering van het podiumkunstenfestival wordt verzorgd door de programmeurs van de twee theaters. Die genieten daarbij een grote vrijheid, omdat Dunya on Stage in wezen een 'uithangbord' is van het cultureel divers aanbod van de twee theaters in het hele seizoen. Wel nemen de programmeurs deel aan een programma-overleg, want de Dunya-organisatie zelf blijft eindverantwoordelijk en treedt op als verbindende schakel.

Het voorwerk voor het publiciteitstraject wordt gedaan door de directeur, publiciteitsmedewerker en officemanager van de stichting. In aanvulling daarop zetten de theaters hun eigen publiciteitsmedewerkers in, die deelnemen aan een publiciteitsoverleg met de stichting.

Het hele traject wordt gecoördineerd door Dunya, maar de theaters dragen veel belangrijke informatie aan, stemmen plannings op elkaar af en zorgen ervoor dat Dunya on Stage via hun eigen kanalen onder de aandacht wordt gebracht. Volgens Van Ginkel is de samenwerking voor theaters in de eerste plaats aantrekkelijk, omdat ze kunnen profiteren van de expertise die Dunya inbrengt op het gebied van programmering en het bereiken van bepaalde doelgroepen. Bij Dunya on Stage wordt de programmering bewust door de eigen programmeurs van de theaters verzorgd, zodat die ervaring opdoen met het programmeren van wereldcultuur.⁵¹ Op hun beurt brengen ook de theaterprogrammeurs weer expertise op muziek- en theatergebied in bij Dunya en daarnaast levert de samenwerking de Dunya-organisatie natuurlijk belangrijke financiële voordelen op. 'Als ik die muziek- en theaterprogrammeurs allemaal los zou moeten aantrekken en betalen... Dat zouden we niet op kunnen brengen. Het festival zou zonder die samenwerking veel duurder worden.'⁵² Dat laatste geldt evenzeer voor de samenwerking op publicitair gebied. Het feit dat toonaangevende, reguliere instellingen zich aan het festival verbonden hebben, is voor Dunya bovendien van belang omdat het de waarde van het festival onderstreept en het extra cachet geeft.

Bij Dunya Festival wordt niet samengewerkt met theaters, maar wel met een andere festivalorganisatie: het Wereld Kinderfestival. De belangrijkste reden voor het Wereld Kinderfestival om samen te werken met andere festivals is in hoofdstuk 3 al uitvoerig besproken; het Wereld Kinderfestival zoekt in iedere festivalstad zo veel mogelijk aansluiting bij bestaande activiteiten, omdat bundeling van krachten expertise, mankracht en publiek oplevert.

Samenwerking met scholen en buurthuizen

Binnen het SKVR-aanbod voor scholen neemt niet-westerse cultuur nog een zeer bescheiden plaats in.⁵³ Wel bestaat bij de SKVR al ruim tien jaar het zogenoemde wijk-muziekproject, dat in nauwe samenwerking met scholen en buurthuizen wordt uitge-

voerd en bedoeld is om de Muziekschool herkenbaar te maken voor de 'nieuwe generatie Nederlanders van buitenlandse afkomst'. In een aantal achterstandswijken verzorgt de Muziekschool op scholen en buurthuizen een lesprogramma 'waarin het spelen in een speciaal geformeerd wijkorkest centraal staat'.⁵⁴ Het instrumentarium is westers (slagwerk, gitaar, klarinet, dwarsfluit, viool, koor en accordeon), maar het repertoire omvat muziek uit allerlei culturen. Bekende muziek van die culturen die in de betreffende wijken vertegenwoordigd zijn, wordt door de Muziekschool geschikt gemaakt voor gebruik in de groep.

Het initiatief voor de projecten wordt doorgaans genomen door de SKVR zelf. Aan een contactpersoon op een school of buurthuis wordt een bestaand concept voorgelegd. De school of het buurthuis zorgt vervolgens voor deelnemende leerlingen, levert een financiële bijdrage en helpt met voorlichten. Ook de leerlingen zelf betalen een klein bedrag en bovendien bieden ouders de helpende hand bij de voorbereidende organisatie. De SKVR is ervan overtuigd dat het wijkmuziekproject een belangrijke bijdrage heeft geleverd aan het redelijke percentage allochtone kinderen en jongeren die lessen volgen aan de Muziekschoolvestiging in de Willem Buytewechstraat. Niet in de eerste plaats door een directe doorloop van leerlingen van wijkmuziekprojecten naar de Muziekschool - dat is volgens Bordes niet het belangrijkste doel en gebeurt ook maar bij 10 à 15 procent van de leerlingen - maar vooral omdat het een basis voor vertrouwde met de instelling legt. De stap naar de locatie en tarieven van de Muziekschool is volgens Bordes direct na een wijkmuziekproject vaak nog iets te groot, maar allochtone leerlingen raken wel bekend met de SKVR Muziekschool en met het fenomeen kunsteducatie. Wanneer de leerlingen de weg naar de Muziekschool zelf nog niet vinden, zullen volgens Bordes in ieder geval hún kinderen er later gemakkelijker naar toe gaan. Hij ziet het wijkmuziekproject dan ook als een zinvolle bijdrage aan het cultureel klimaat in de stad.

Samenwerking met migrantenorganisaties

103

Met betrekking tot het cursusaanbod wereldmuziek en -dans werkt de SKVR nauwelijks samen met migrantenorganisaties. Dat was oorspronkelijk anders. De eerste cursussen wereldcultuur in de jaren tachtig werden juist opgezet in nauwe samenwerking met de Surinaamse, Turkse en Marokkaanse gemeenschap. Een Turkse docent gaf Turkse muzieklessen aan Turkse leerlingen in Turkse buurthuizen. De projecten voorzagen in een behoefte en waren succesvol, maar begin jaren negentig heeft de SKVR ze toch radicaal gestaakt, omdat de sociale factor belangrijker bleek dan de kunstzinnige.⁵⁵

Nu werkt de SKVR nog slechts zijdelings samen met allochtonenorganisaties. Als voorbeeld noemt Bordes een Iraanse organisatie, die zelf al een Iraanse muziekdocent en geïnteresseerde leerlingen verzameld had, maar via de SKVR wat financiële en organisatorische ondersteuning zocht.

Voor beleidsadviseur Goemaat is het 'een grote vraag, wat je van de samenwerking met allochtonenorganisaties moet verwachten en hoe je het moet aanpakken'.⁵⁶ Op het terrein van kunsteducatie heeft hij er weinig ervaring mee, maar inmiddels wel - via een andere functie - op het terrein van integraal, gemeentelijk jeugdbeleid. Daar heeft hij in de eerste plaats gemerkt dat migrantenorganisaties beter georganiseerd zijn dan vroeger en op beleidsniveau goed functioneren als aanspreekpunt en adviesorgaan. Op operationeel niveau vindt hij de samenwerking nog niet altijd even goed werken. 'Soms zijn de adviezen heel vaag. Je moet de juiste mensen treffen.' Hij sluit niet uit dat in de toekomst ook op cultureel gebied de banden met migrantenorganisaties weer wat nauwer worden aangehaald, als ook de kunstensector deel gaat nemen aan het overleg over het jeugdbeleid. Het zou volgens Goemaat echter ook best mogelijk zijn dat het in bepaalde gevallen beter is om niet met de migrantenorganisaties in contact te treden, maar als instelling zelf bijvoorbeeld een Turks panel samen te stellen. Zo'n panel wordt dan uitgenodigd als de instelling over een specifiek nieuw project van gedachten wil wisselen.

Voor het Werelddansfestival zijn migrantenorganisaties voornamelijk van belang voor het leggen van contact met allochtone dansgroepen. Vaak zijn de groepen rechtstreeks gelieerd aan allochtone verenigingen of buurthuizen; zo niet, dan kunnen de organisaties meestal wel adressen verschaffen. Indirect, via de dansgroepen, dragen migrantenorganisaties ook bij aan de werving van publiek voor het festival. De groepen zorgen immers voor verspreiding van publiciteitsmateriaal binnen hun eigen vereniging of gemeenschap. Eerder is al opgemerkt dat de publiciteit langs dit kanaal soepel en vrijwel vanzelf verloopt, omdat er een duidelijk wederzijds belang is. De theaterfaciliteiten die het Werelddansfestival biedt zijn voor de groepen aantrekkelijk en deelname is voor hen een goed instrument om leden te werven en te behouden.

Bij de programmering en publieksbenadering van het Dunya Festival spelen migrantenorganisaties een belangrijke rol. De organisaties krijgen ieder een budget om een dorpspodium te programmeren en zorgen voor een eigen publiciteitstraject naast de algemene publiciteit voor Dunya. Ze bepalen zelf de inhoud en vorm van hun eigen materiaal.

Voor Dunya is de samenwerking interessant, omdat migrantenorganisaties over de specifieke expertise beschikken die nodig is om een aantrekkelijk programma samen te stellen voor één bepaald cultuurgebied, en omdat ze de weg naar allochtone doelgroepen plaveien. Voor de organisaties zelf is het Dunya Festival een uitstekende gelegenheid om hun eigen cultuur onder de aandacht te brengen en de ontwikkelingen daarin te laten zien.

Toen het festival net bestond, zocht Van Ginkel zelf heel bewust contact met de organisaties, maar steeds vaker kloppen ze uit eigen beweging aan bij de Dunya-organisatie. 'We werken nu met zes organisaties samen, en als we zouden willen zouden we er nog wel zes bij kunnen krijgen. Als het gaat lopen gaan ze zich zelf aanmelden.'⁵⁷ De wens 'erbij te zijn' begint volgens Van Ginkel in toenemende mate een rol te spelen. 'Het is het belangrijkste festival van deze omvang en dit niveau in Rotterdam en omgeving. Ze zijn trots dat ze er aan mee kunnen doen.'

Van Ginkel is tot nu toe enthousiast over de samenwerking. In de loop der jaren is het contact soepeler gaan verlopen en de bijdrage van de organisaties is geprofessionaliseerd. 'In het begin was het heel moeilijk om informatie los te krijgen over de groepen die ze programmeerden, maar als ze een jaar hebben meegedaan weten ze al veel beter hoe ze publiciteitsmateriaal of een programmavoorstel moeten aanleveren.'

Tijd is een belangrijke factor voor het succes van de samenwerking. Door een aantal achtereenvolgende jaren deel te nemen bouwen de migrantenorganisaties ervaring op en krijgt de Dunya-organisatie de gelegenheid vertrouwen te winnen. 'Als ze eenmaal het belang van het festival zien, doen ze er ook dingen voor.' Als er dan een enkele keer toch een samenwerkingsverband sneuvelt, zit Van Ginkel daar niet erg over in. 'Er zullen altijd wel groepen af gaan en weer bij komen.'

Stedelijk Wereldmuziekoverleg

Deelnemers aan het Wereldmuziekoverleg zijn Concert- en congresgebouw de Doelen, theater De Evenaar, de RKS, Stichting Dunya, de SKVR, het Rotterdams Conservatorium en de concertpodia Matrix en Nighttown. Het overleg is in het leven geroepen om lokaal het belang van wereldmuziek beter uit te dragen, om in onderling overleg manieren te zoeken om wereldmuziek zichtbaarder te maken, om activiteiten lokaal beter op elkaar af te stemmen en om na te denken over de vraag wat wereldmuziek is.⁵⁸ Het overleg vindt twee à drie keer per jaar plaats.

Soms worden door de betrokken instellingen ook gezamenlijk initiatieven ontwikkeld. In 1998 is bijvoorbeeld een gemeenschappelijk wereldmuziek-weekend gepland. Dat wordt geen nieuw festival, maar vooral een publicitaire aangelegenheid, waarbij alles wat in een bepaald weekend plaatsvindt op het gebied van wereldmuziek eens extra onder de aandacht wordt gebracht.

Stichting Dunya vindt het overleg, ondanks de bescheiden frequentie, waardevol. 'Alleen al het feit dat informatiestromen op gang komen, en dat we proberen om samen publiciteit te maken.' Naast de uitwisseling van informatie over inhoudelijke ontwikkelingen binnen wereldmuziek is voor Dunya ook de uitwisseling van ervaringen op organisatorisch en publicitair terrein (hoe bereik je bijvoorbeeld bepaalde doelgroepen) van belang, evenals de afstemming van diverse Rotterdamse activiteiten.

Voor de afdeling Wereldmuziek van de SKVR is deelname aan het overleg vooral van belang om ruim van tevoren op de hoogte te worden gehouden van de Rotterdamse activiteiten op het gebied van wereldmuziek. Dat geeft de instelling meer mogelijkheden om zich op grote podia te presenteren en zich naar buiten toe te profileren.

Vakinhoudelijk is de deelname voor de SKVR van minder betekenis, omdat ze de enige educatieve partner in het overleg is.

Overige samenwerkingspartners: RKS en LCA

Twee belangrijke samenwerkingspartners van het Werelddansfestival zijn het Landelijk Centrum voor Amateurdans en de Rotterdamse Kunststichting. Beide instellingen zijn al vrijwel vanaf het begin belangrijke financiers van het festival en hebben daarnaast beleidsmatige en inhoudelijke invloed, omdat ze vertegenwoordigd zijn in de stuurgroep. Het LCA brengt expertise in op het gebied van volksdans in Nederland. Ook presenteert het LCA het festival aan het publiek via de eigen publicitaire kanalen. Het informeren en werven van dansgroepen is echter de taak van de SKVR.

Aanvankelijk had het LCA vooral interesse in het Werelddansfestival om de eenvoudige reden 'dat het gewoon een belangrijk festival is'. In het algemene beleid van het LCA was oorspronkelijk niet zo'n grote rol weggelegd voor allochtonen. Het LCA stond open voor alle groepen, maar kende geen specifiek allochtonenbeleid en stond volgens Kwakman ook wat argwanend tegenover het initiatief. 'Ze onderstreepten het belang wel, maar zagen niet in dat je een structureel contact met die allochtone groepen kon opbouwen.'⁵⁹ Toen bleek dat de formule wel degelijk werkte, sloeg hun aarzeling echter om in enthousiasme. In de loop der tijd heeft het LCA in zijn beleid meer plaats ingeruimd voor allochtone dans en daarmee tegelijkertijd gezorgd voor een meer structurele ondersteuning van het festival door het ministerie van OCW.

Strikt genomen is het Werelddansfestival volgens Kwakman geen taak van de SKVR; het festival overstijgt het Rotterdamse, terwijl de SKVR een lokale functie heeft. De centrale rol van de SKVR is ontstaan doordat de instelling de initiatiefnemer voor het eerste festival was en in de loop der tijd de nodige organisatorische kennis en ervaring en het contact met de groepen heeft opgebouwd, dat de basis vormt van het festival. Daarom hebben het LCA en de RKS in onderling overleg besloten de organisatie in handen te laten van de SKVR. De kans bestaat dat de contacten met de groepen zouden sneuvelen wanneer het festival zou worden overgeheveld. Daarnaast benadrukt Backes dat 'behoud' van het festival voor de SKVR van grote waarde was (en is) in verband met de ontwikkeling van expertise en visie met betrekking tot culturele diversiteit binnen de SKVR als geheel.

De voornaamste redenen voor de RKS om het Werelddansfestival financieel te ondersteunen zijn het lokale belang ervan in het algemeen, en het multiculturele belang in het bijzonder. Het is een belangrijk festival in Rotterdam met een hoog percentage Rotterdams publiek. Bovendien is het een van de belangrijkste festivals wat betreft allochtone cultuuruitingen en bezoekers.

Het festival past goed binnen het specifieke beleid van de RKS om allochtone dans in Rotterdam te bevorderen. Desondanks zoekt de RKS volgens Kwakman naar mogelijkheden om elders structurele financiering te zoeken. Het festival slokt een relatief groot deel van het budget van de RKS voor allochtone dans op, waardoor de financiering van andere initiatieven en groepen in het gedrang dreigt te komen. Net als het LCA speelt ook de

RKS vanwege haar bijdrage als subsidiënt een inhoudelijke rol in de stuurgroep, maar levert ze geen organisatorische ondersteuning.

De samenwerking met zowel de RKS als het LCA bevalt het Werelddansfestival goed. Ook de inhoudelijke bemoeienis van de instellingen levert weinig problemen op. Een goede onderlinge afstemming en overleg zijn daarbij van belang gebleken, want er bestaan wel degelijk verschillen in visie, uitgangspunten en prioriteiten binnen de instellingen. Bij bijvoorbeeld de organisatie van aanvullende choreografische cursussen is gebleken dat geen van de instellingen de wijsheid in pacht heeft en dat het het meeste loont om van elkaars kennis en ervaring gebruik te maken. Het LCA was van mening dat het die cursussen kon verzorgen, maar slaagde er niet in deelnemers te trekken. Het Werelddansfestival kreeg het het jaar daarop echter ook niet op eigen houtje voor elkaar. In onderling overleg is uiteindelijk de vorm van de festivalconsulent gevonden als oplossing.

Ook de Stichting Dunya onderhoudt contacten met de RKS, die immers aan de wieg stond van zowel het Dunya Festival als Dunya on Stage. Hoewel het Dunya Festival met de oprichting van de stichting verzelfstandigd is, is de RKS nog wel vertegenwoordigd in het bestuur en levert ze een financiële bijdrage.

Het belangrijkste voordeel van de verzelfstandiging is volgens Van Ginkel, dat Dunya nu een organisatie is met een eigen gezicht en identiteit. Dunya is niet meer één van de projecten van de RKS, maar krijgt de volledige aandacht. Dat effect wordt nog versterkt door de uitbreiding met Dunya on Stage als tweede jaarlijkse festival. De organisatie op eigen benen kan nu zelf bepalen welke inhoudelijke en organisatorische koersveranderingen ze wil inzetten en welke activiteiten ze eventueel aan haar pakket wil toevoegen. Zo is het juist sinds de verzelfstandiging mogelijk om het feest- en marktkarakter van het Dunya Festival te benadrukken en een bredere invulling te geven aan het begrip cultuur. In de RKS-tijd werd volgens Van Ginkel juist het kunstkarakter onderstreept en werd dikwijls gediscussieerd over de vraag of het festival nog wel Kunst was en of er nog wel Kunstgeld aan mocht worden besteed. Daarnaast constateert Van Ginkel dat de organisatie sinds de verzelfstandiging veel meer als aanspreekpunt is gaan fungeren voor andere culturele instellingen.

Samenvatting succesfactoren

SKVR: AANBOD WERELDMUZIEK EN WERELDDANS

KADERS MULTICULTUREEL BELEID

Centraal in het beleid van de SKVR ten aanzien van culturele diversiteit van het publiek staat het streven naar een evenredige vertegenwoordiging van alle Rotterdamse bevolkingsgroepen. Die evenredige vertegenwoordiging heeft niet alleen betrekking op culturele achtergrond, maar ook op bijvoorbeeld sociale aspecten. Dat betekent dat de SKVR geen categoriaal beleid voert ten aanzien van allochtonen, tenzij de deelname van bepaalde groepen achterblijft. Het inspelen op behoeften van eventuele ondervertegenwoordigde groepen staat daarbij voorop. Uit overwegingen van publieksbereik, maar ook om artistiek-inhoudelijke redenen ('verrijking') omvat het SKVR-aanbod cursussen in niet-westerse cultuuruitingen.

Zowel het cultureel divers aanbod als het cultureel divers publiek van de SKVR bevinden zich voornamelijk in het cursusaanbod van de Muziekschool en de Dansschool. De Muziekschool heeft een afdeling Wereldmuziek (met daarin weer een School voor Turkse muziek en afdeling Indiase muziek) en een cursusaanbod Dansen uit andere culturen. De culturele samenstelling van het publiek van het niet-westers aanbod is niet precies bekend. Wel is duidelijk dat Hindoestaanse dans vrijwel uitsluitend Hindoestanen trekt, en op het oog lijkt de afdeling Wereldmuziek als geheel een relatief hoog percentage allochtone cursisten te hebben.

SAMENSTELLING VAN HET AANBOD

Succesfactoren bij het opzetten van cultureel divers aanbod

- Een realistische, geleidelijke aanpak: klein en/of met korte cursussen beginnen.
- Experimenteren.
- Volhouden.
- Flexibiliteit: korte cursussen, tijdelijke contracten.
- Inzet van (allochtone) docenten als bemiddelaars tussen vraag en aanbod.
- Nadruk op artistiek-inhoudelijke en culturele aspecten.
- Cursussen met een algemene invalshoek als ingang voor specifieke niet-westerse tradities.
- Ruimte voor inhaallessen (in verband met reizen en optredens docenten).

Succesfactoren bij de selectie van docenten

Criteria bij het aantrekken van docenten voor niet-westers aanbod wijken slechts beperkt af van die voor westers aanbod. Ook worden de accenten door de hoofden van de Muziek- en de Dansschool verschillend gelegd. Die verschillen hangen deels samen met de kunstdiscipline, maar vermoedelijk ook met persoonlijke voorkeur. Als succesfactoren zijn aan te wijzen:

- Bij beoordeling van didactische vaardigheden ruimte laten voor westerse en niet-westerse benaderingen.
- Aandacht voor uitvoerende kwaliteiten (podiumervaring) van de docent.
- Aandacht voor teamgeest en betrokkenheid van de docent bij de instelling.

PUBLIEKSBERADERING: WERVING, CURSUSTARIEVEN, LOCATIES

Succesfactoren bij werving van leerlingen

De SKVR heeft geen duidelijk inzicht in de effectiviteit van de diverse middelen die worden ingezet voor de werving van leerlingen voor het aanbod Wereldmuziek en Dansen uit andere culturen. Op basis van de ervaringen tot nu toe kunnen hooguit een aantal mogelijke (of op zijn best vermoedelijke) succesfactoren worden aangewezen:

- Werving voor cultureel divers aanbod in principe gelijk aan die voor westers aanbod, mits breed.
- Mondreclame.
- Aanvullende, doelgroepgerichte verspreiding per cursus/dansstijl via specifieke kanalen en docenten.
- Netwerk van docenten.
- Contacten met lokale en allochtone media (vooral radio en televisie).
- Leerlingenpresentaties.
- Samenwerking met scholen.

Succesfactoren cursustarieven

- Gefaseerde gelijkschakeling aan tarieven voor het westers aanbod.
- Goede, verfijnde reductieregeling voor alle cursisten met lage inkomens.
- Relatief lagere cursusprijs voor korte cursussen dan voor langlopend aanbod.

Leslocaties

- Een centrale, goed bereikbare en goed geoutilleerde locatie voor specialistisch aanbod: herkenbaarheid, eigen gezicht.
- Faciliteiten voor presentaties in huis.

ORGANISATIE

Specifiek voor cultureel divers aanbod kunnen nauwelijks succesfactoren worden aangewezen met betrekking tot taakverdeling en personeel. Wel is duidelijk dat bij wereldmuziek en -dans relatief veel allochtone docenten werkzaam zijn. Ook is de SKVR van

mening dat een grotere participatie van allochtonen als personeelsleden goed kan zijn voor de allochtone deelname aan het cursusaanbod. Daaruit zou geconcludeerd kunnen worden dat het aanbod wereldmuziek en -dans mogelijk (indirect) de multiculturele uitstraling van de organisatie als geheel vergroot.

Succesfactoren met betrekking tot organisatie in meer algemene zin

- Eigen coördinator voor specifiek aanbod met een substantiële omvang.
- Eenheid in het team van docenten.
- Voldoende draagvlak creëren voor nieuwe ontwikkelingen bij de docenten.
- Open organisatiecultuur; makkelijk aanspreekbare leiding.

SKVR: WERELDDANSFESTIVAL

KADERS MULTICULTUREEL BELEID

Het Werelddansfestival is een multicultureel initiatief van de Dansschool en het Evenementenbureau van de SKVR, dat zich begeeft op het grensgebied van amateurkunst en kunsteducatie. Aanvankelijk was het belangrijkste doel van het jaarlijkse festival om allochtone dansgroepen in Nederland een podium te bieden en de gelegenheid elkaar te ontmoeten. In de loop der tijd is meer nadruk komen te liggen op de choreografische en theatrale ontwikkeling van groepen. Enerzijds komen deze doelstellingen voort uit het belang dat de SKVR hecht aan ondersteuning en stimulering van amateurkunst, en de constatering dat er voor allochtone dansgroepen in Nederland op dit gebied weinig faciliteiten waren. Anderzijds uit de wens om publiek kennis te laten maken met de variëteit aan (niet-westerse) danstradities die in Nederland wordt beoefend.

Aangezien de kernprogrammering alleen open staat voor allochtone groepen, is het aanbod bij uitstek cultureel divers. Exacte cijfers over de publiekssamenstelling zijn niet bekend, maar minstens de helft (en vermoedelijk een ruime meerderheid) van de bezoekers heeft een allochtone achtergrond.

108

PROGRAMMERING

Belangrijk voor het succes van het Werelddansfestival is de *combinatie van een festivaldag* waarop de groepen zich presenteren, *en een begeleidend traject* om het festival heen.

Succesfactoren in de programmering van het festival

- Combinatie van een concours-gedeelte en een randprogramma zonder competitie-element.
- Bieden van professionele theaterfaciliteiten.
- Open inschrijvingen (voor allochtone groepen) in plaats van selectie op basis van kwaliteit.
- Werken met thema's.
- Festivalsfeer (hapjes, drankjes, muziek): aantrekkelijk voor deelnemers en publiek.
- 'Organische' ontwikkeling: spontaan en vanuit wensen en ideeën van deelnemers zelf.

Succesfactoren in het voortraject

- Substantiële inzet van een festivalconsulent.
- Gefaseerde benadering over een periode van een aantal jaar.
- Concentreren op artistiek-inhoudelijke aspecten.

Succesfactoren in publieksbenadering

- Programmering van allochtone dansgroepen: genereert multicultureel publiek.
- Verspreiding van flyers in allochtone gemeenschappen via deelnemende groepen.
- Gebruik van de term werelddans in plaats van volksdans.
- Lage toegangsprijs.
- Groot theater als locatie.

Succesfactoren in organisatie

- Betrokkenheid van verwante organisaties op met name beleidsmatig en artistiek-inhoudelijk niveau.
- Grootschalige inzet van eigen SKVR-medewerkers op de festivaldag.
- Inzet van professionals op sleutelposities tijdens festivaldag.

STICHTING DUNYA

KADERS MULTICULTUREEL BELEID

De belangrijkste activiteiten van de stichting zijn Dunya Festival en Dunya on Stage. Beide festivals hebben een cultureel diverse programmering bij uitstek, waarbij veel waarde wordt gehecht aan uitwisseling tussen culturen en het laten kennismaken van publiek met (ontwikkelingen in) kunst en cultuur uit alle delen van de wereld. Daarbij is Dunya Festival met name gericht op een breed en in alle opzichten, dus niet alleen cultureel, divers publiek. Dunya on Stage legt meer nadruk op eigentijdse ontwikkelingen en richt zich daarmee op een specifiek publiek. Van het publiek van Dunya Festival heeft 50 à 60 procent een allochtone achtergrond. De culturele diversiteit van het publiek van Dunya on Stage is vooralsnog geringer.

PROGRAMMERING

Succesfactoren in de programmering Dunya Festival

- Hoge kwaliteit.
- Festivalsfeer met onder andere markt.
- Verschillende kunstdisciplines.
- Samenwerking met andere organisaties.
- Jaarlijkse *special* rond één cultuur/thema.
- Naast en door elkaar heen programmeren van professionele kunst, amateurkunst en kunsteducatie.
- Combinatie van Nederlands en buitenlands aanbod.
- Combinatie van optredens en doe-activiteiten in kinderprogramma.
- Diversiteit aan programma's op verschillende podia: hoofdprogramma, kinderprogramma en programma's op dorpsodia (met ieder eigen programmeurs).
- Kinderprogramma is afspiegeling van volwassenenprogramma.

Voor Dunya on Stage zijn nog geen duidelijke succesfactoren in de programmering aan te wijzen.

PUBLIEKSBERADERING: PUBLICITEIT, TOEGANGSPRIJZEN, LOCATIES

Succesfactoren in de publiekswerving voor zowel Dunya Festival als Dunya on Stage

- Breed, laagdrempelig traject.
- Synergie door stapeling van verschillende middelen.
- Publiciteit via programmeringspartners (vooral migrantenorganisaties).
- Specifieke publiciteit voor *specials*.
- Intensieve benadering van allochtone pers (vooral radio en televisie).
- Combinatie Dunya Festival en Dunya on Stage: herkenbaarheid, naamsbekendheid.

Toegangsprijzen

- Buitenfestival: gratis; binnenfestival: gangbare tarieven; kinderprogramma: gratis.

Locatie

- Centraal gelegen openluchtlocatie voor laagdrempelige programma's.
- Theaterzalen voor 'moeilijker' aanbod en theatervoorstellingen.
- Scheiding tussen podia en markt.
- Kinderprogramma op eigen locatie/podium.

ORGANISATIE

Succesfactoren op organisatorisch gebied

- Verzelfstandiging (eigen gezicht, flexibiliteit).
- Combinatie van een kleine vaste kern met wisselende projectteams per activiteit.
- Uitvoerige samenwerking met andere organisaties op beleidsmatig, financieel en praktisch-uitvoerend terrein.
- Vertegenwoordiging van samenwerkingspartners in het bestuur.
- Inzet en ontwikkeling van aankomend allochtoon talent (via stageplaatsen en programmering dorpspodia).
- Werken met allochtone programmeurs.

SAMENWERKING BIJ ACTIVITEITEN VAN DE SKVR EN DE STICHTING DUNYA

Samenwerking met andere organisaties is van fundamenteel belang voor de start, het voortbestaan en het succes van vooral de festivals. Samenwerkingspartners spelen daar zowel een beleidsbepalende als een uitvoerende rol op artistiek-inhoudelijk, publicitair en organisatorisch terrein. Bij het multiculturele cursusaanbod daarentegen is de betekenis van samenwerking vooral aanvullend. Het gaat daarbij vooral om presentatiemogelijkheden. Wel blijken alle organisatoren, of het nu gaat om festivals of cursusaanbod, binnen en soms ook buiten Rotterdam een netwerkfunctie te vervullen op het gebied van interculturele activiteiten. Structureel voeren Rotterdamse kunstinstellingen uitsluitend onderling overleg over wereldmuziek; voor andere kunstdisciplines vindt uitwisseling overwegend ad hoc plaats.

De belangrijkste samenwerkingspartners van de diverse organisatoren zijn: migrantenorganisaties, theaters, de Rotterdamse Kunststichting, scholen, buurthuizen en het Landelijk Centrum voor Amateurdans. Voor alle partijen heeft samenwerking belangrijke voordelen.

110

Voordelen voor organisatoren

- Financieel.
- Inbreng en uitwisseling van artistiek-inhoudelijke expertise.
- Presentatiemogelijkheden (vergroot zichtbaarheid; motiveert cursisten en docenten).
- Inbreng van programma-onderdelen.
- Hulp bij de werving van (met name allochtoon) publiek.
- Extra mankracht.
- Uitstraling, cachet.

Voordelen voor partnerinstellingen

- Aanboren van een nieuw (multicultureel) publiek.
- Band met kunsteducatie verstevigen.
- Kennis en ervaring opdoen met betrekking tot multiculturele programmering en het benaderen van allochtone doelgroepen.
- Mogelijkheid om eigen cultuur onder de aandacht te brengen van een breed publiek.
- 'Erbij horen'; prestige.

Factoren die de kans op een geslaagde samenwerking vergroten

- Voldoende voorbereidingstijd (in verband met kwaliteit en samenhang programma).
- Voortzetting van de samenwerking gedurende langere tijd (in verband met het opbouwen van ervaring en wederzijds vertrouwen).
- Goede onderlinge afstemming van inhoudelijke en organisatorische prioriteiten.
- Rekening houden met verschillen in visie en uitgangspunten van de diverse instellingen.

Noten

- 1 SKVR *Jaarverslag 1998*, 2-4; Kunsteducatie in het lokale beleid 13; telefoongesprek ambtenaar Dienst sociaal-culturele zaken.
- 2 Vogelzang en Walaardt 41.
- 3 RKS 1997, 82.
- 4 Gemeente Rotterdam 1996, 206.
- 5 Een overzicht van het multicultureel beleid van de RKS wordt gegeven in de *Nota Multicultureel Kunstbeleid* (Rotterdam 1997).
- 6 In het *Jaarplan 1999* wordt inmiddels wel allochtonenbeleid geformuleerd, hoewel de SKVR ook daar benadrukt terughoudend te willen zijn met het voeren van categoriaal beleid. Prioriteit wordt gelegd bij het vergroten van de allochtone deelname aan het 'vrijetijdsaanbod'.
- 7 Interview Goemaat 1997.
- 8 De SKVR telt bij de berekening van leerlingenaantallen de inschrijvingen van alle korte (halfjaar-)cursussen bij elkaar op. Het beeld is dus enigszins vertekend, want wanneer een cursist zijn cursus na een half jaar voortzet, wordt hij tweemaal geteld. Van Wereldmuziek en Dansen uit andere culturen waren wel cijfers per half jaar beschikbaar, maar niet van de Muziek- en Dansschool als geheel. Daarom wordt hierna steeds uitgegaan van de totalen van langlopend aanbod en alle korte cursussen.
- 9 Ongeveer 100 leerlingen in de langlopende cursussen; in 1997-98 gemiddeld 94 in de korte cursussen (75 in het najaar van 1997 en 113 in het voorjaar van 1998).
- 10 Zie voor meer details over het uitvoeren van zo'n namenanalyse het bijbehorende onderzoeksrapport van Ans Schoemakers: *Meedoen aan kunsteducatie*.
- 11 Het hoogste percentage is wat geflatteerd omdat het naast Hindoestanen, Chinese Surinamers en 'overige Surinamers' ook de categorie Nederlands/Surinamers omvat. De meer pessimistische versie doet dit niet.
- 12 Dat wil overigens niet zeggen dat de belangstelling voor westers aanbod per definitie groter is. Het aantal cursussen in niet-westerse kunstvormen is in de SKVR als geheel veel kleiner dan het aantal westerse cursussen, dus wekt het geen verbazing dat het niet-westerse aanbod ook een kleiner aantal (allochtone en autochtone) leerlingen trekt. Het is mogelijk dat er onder allochtone Rotterdammers behoeften aan ander niet-westers aanbod bestaan dan wat de SKVR nu biedt.
- 13 Interview Kwakman 1997.
- 14 Eigen waarneming, hoewel natuurlijk nog arbitrairder dan 'kleurtjes tellen', leverde bij het festival van 1997 een iets minder extreme indruk op van de publiekssamenstelling, die nog meer in de richting van 50 procent om 50 procent leek te gaan. Dat is echter nog steeds een hoge allochtone deelname in verhouding tot 'reguliere' theatervoorstellingen.
- 15 RKS 1997, bijlage 2.
- 16 Stichting Dunya 1997, 6.
- 17 Interview Van Ginkel 1997.
- 18 Interview Van Ginkel 1997.
- 19 Interview Van Ginkel 1997.
- 20 Interview Van Ginkel 1997.
- 21 Interview Goemaat 1997.
- 22 Interview Goemaat 1997.
- 23 Interview Goemaat 1997.
- 24 Interview Goemaat 1997.
- 25 Interview Backes 1998.
- 26 Interview Backes 1998.
- 27 Deze consulent ondersteunt alle vormen van amateurdans in de regio Rotterdam, geeft advies bij subsidie-aanvragen en initieert projecten. Ze werkt samen met onder meer de SKVR, de RKS, Theater Zuidplein, het Landelijk Centrum voor Amateurdans, het Kunstgebouw en diverse Rotterdamse amateurdansorganisaties.
- 28 Interview Goemaat 1997.
- 29 Interview Kwakman 1997.
- 30 Interview Kwakman 1997.
- 31 Het plan bestaat om in de toekomst allochtone consulenten op te leiden, zodat het festival meer *van* dan *voor* de groepen wordt.

- 32 Interview Kwakman 1997.
- 33 Interview Kwakman 1997.
- 34 Interview Van Ginkel 1997.
- 35 Interview Van Ginkel 1997.
- 36 Interview Van Ginkel 1997.
- 37 Interview Van Ginkel 1997.
- 38 In 1998 is de muziekprogrammering verzorgd door een programmeringsraad bestaande uit een Turk, een Marokkaan en twee Kaapverdianen (die samenstelling had te maken met de thema's in dat jaar), onder leiding van Van Ginkel. Of die werkwijze wordt voortgezet is nog onzeker, want organisatorisch stuitte het op problemen (onder meer op het gebied van besluitvorming).
- 39 Interview Van Ginkel 1997.
- 40 Overigens zijn in 1998 meer grote professionele 'sterren' geprogrammeerd dan anders. Publicitair voordeel was dat het een goede kapstok was voor op specifieke culturen gerichte publiciteit, maar tegelijkertijd werd de concurrentie van andere locaties groter, omdat de groepen meestal door Nederland toerden.
- 41 Afkomstig uit een plan voor het kinderprogramma uit 1995; deze doelstellingen gelden volgens de stichting nog steeds.
- 42 Interview Van Ginkel 1997.
- 43 Het was niet mogelijk om inzage te krijgen in een publiciteitsplan en Van Ginkel wilde in het interview niet al te gedetailleerd op dit onderwerp ingaan. Daarom is slechts beperkt inzicht verkregen in de publiekswerving.
- 44 RKS 1997, bijlage 2.
- 45 RKS 1997, bijlage 2.
- 46 Interview Van Ginkel 1997.
- 47 Vogelzang en Walaardt 1995, 32.
- 48 Interview Kwakman 1997.
- 49 Interview Kwakman 1997.
- 50 Interview Kwakman 1997.
- 51 Dat lijkt vooral op te gaan voor de Schouwburg, want de Doelen programmeert ook los van Dunya al geruime tijd een aanzienlijk aanbod wereldmuziek.
- 52 Interview Van Ginkel 1997.
- 53 Interview Goemaat 1997.
- 54 Schippers 1997, 74.
- 55 Schippers 1997, 72.
- 56 Interview Goemaat 1997.
- 57 Interview Van Ginkel 1997.
- 58 Interview Van Ginkel 1997.
- 59 Interview Kwakman 1997.

5 CONCLUSIES

Zoals in hoofdstuk 1 'Onderzoekskaders' uiteen is gezet, volgen uit de *case studies* geen harde, algemeen geldende factoren die bepalend zijn voor het slagen of falen van multiculturele kunsteducatie. Enerzijds zijn er onvoldoende kwantitatieve gegevens beschikbaar om de mate van succes en de effectiviteit van bepaalde instrumenten met zekerheid vast te kunnen stellen. Anderzijds zijn de onderzochte praktijkvoorbeelden zeer verschillend van aard en de succesfactoren ten dele situatiegebonden. Desondanks springt een aantal overeenkomsten in benadering en uitvoering in het oog. Met een onvermijdelijke opoffering van nuance en detail (daarvoor wordt verwezen naar de beschrijvingen en samenvattingen van de afzonderlijke *cases*) kunnen in die overeenkomsten vier clusters van succesfactoren worden onderscheiden: nadruk op artistiek-inhoudelijke kwaliteit; afstemming op divers publiek; flexibele, lerende organisatie; samenwerking.

1. NADRUK OP ARTISTIEK-INHOUDELIJKE KWALITEIT

Het cultureel divers aanbod wordt voornamelijk ontwikkeld uit artistiek-inhoudelijke overwegingen. De kunst- en cultuuruitingen op zich staan centraal en worden gezien als een vanzelfsprekende verrijking van het bestaande, westers georiënteerde aanbod (van de eigen organisatie of in algemene zin). Sociaal-maatschappelijke bedoelingen, zoals het bevorderen van tolerantie of integratie, spelen soms wel een rol, maar dan impliciet en op de achtergrond. Kunst is in de *cases* nooit alleen een middel om dergelijke doelstellingen te verwezenlijken, maar altijd vooral een doel op zich. Dat wil niet zeggen, dat slechts de kwaliteit van het gepresenteerde eindproduct van belang is. Dat geldt wel voor de programmering van professionele voorstellingen op de besproken festivals, maar kwaliteit schuilt bij kunsteducatieve projecten juist ook in het voorafgaande proces. In de voortrajecten van festivals en in het onderwijs in niet-westerse kunstvormen blijkt de nadruk eveneens te liggen op artistiek-inhoudelijke aspecten.

Opmerkelijk is verder dat alle organisaties een dynamische opvatting van kunst hanteren. Er wordt nadrukkelijk ruimte (of zelfs voorkeur) gegeven aan eigentijdse ontwikkelingen en aan nieuwe vormen die ontstaan door vermenging van en uitwisseling tussen culturen. Traditionele cultuuruitingen spelen een bescheiden rol. Deze succesfactor neemt een andere in zijn kielzog mee, namelijk: in de samenstelling van het aanbod plaats bieden aan verschillende benaderingen van kunst en cultuur. Dat komt vanzelfsprekend in de eerste plaats tot uitdrukking in de nadruk op niet-westerse cultuuruitingen, waardoor automatisch andere kunstopvattingen dan de dominante Euro-Amerikaanse worden tentoongespreid. Echter ook in het gecombineerd programmeren van traditionele stijlen, eigentijdse stijlen en mengvormen, en in aandacht voor jongerencultuur.

Een andere succesfactor die verband houdt met de nadruk op artistiek-inhoudelijke kwaliteit, is de koppeling tussen professionele kunst enerzijds en amateurkunst en/of kunsteducatie anderzijds. Daarbij kan het gaan om het naast en door elkaar heen programmeren van voorstellingen door professionele groepen van buiten en lokale inbreng van bijvoorbeeld cursisten of migrantenorganisaties. Of het betreft uitvoerige, professionele begeleiding van deelnemers door bevoegde en ervaren vakdocenten, consulenten of theatermakers.

2. AFSTEMMING OP DIVERS PUBLIEK

Hoewel de onderzochte activiteiten relatief veel allochtoon publiek bereiken, richt geen van de organisaties zich daar uitsluitend of nadrukkelijk op. In de meeste gevallen wordt

er gestreefd naar een publiek dat in verschillende opzichten divers is: niet alleen cultureel, maar ook sociaal-economisch en soms in leeftijd. Dat uit zich onder meer in de publiciteit. Er worden zelden vertalingen gemaakt van folders en alleen in uitzonderingsgevallen worden doelgroepen met een specifieke culturele achtergrond afzonderlijk benaderd. Wel is de werving nadrukkelijk breed en zij geschiedt via een grote variëteit aan - soms onconventionele - kanalen. Laagdrempeligheid en het synergetisch effect van de stapeling van communicatiemiddelen spelen daarbij een belangrijke rol. Opvallend is ook de inzet van samenwerkingspartners die bij de programmering betrokken zijn. Publiekswerving via migrantenorganisaties, sociaal-cultureel werk en kunst(educatie)-instellingen verloopt vooral succesvol, als er tegelijkertijd sprake is van een inhoudelijke samenwerking.

Kenmerkend voor de op een breed publiek afgestemde werving is verder het belang dat wordt gehecht aan een persoonlijke en actieve benadering van de doelgroep. Alleen papier volstaat niet. Zowel bij de festivals als bij de andere activiteiten worden allochtone docenten of contactpersonen ingezet als intermediair tussen vraag en aanbod. Om bekendheid te geven aan lessen en cursusaanbod zijn bovendien leerlingenpresentaties een waardevol instrument. Daarnaast kan het zinvol zijn om de doelgroep actief te betrekken bij het ontwikkelen van gedrukt materiaal. In de meeste *cases* nemen ook perscontacten een prominente plaats in in de publiekswerving. Het opbouwen en onderhouden daarvan is een tijdrovende aangelegenheid, maar werpt op termijn zijn vruchten af. De langste adem is vanzelfsprekend nodig voor het interesseren van de grote landelijke media. Een intensieve benadering van lokale en allochtone media, en dan vooral radio en televisie, is echter minstens even belangrijk.

Behalve de publiciteit wordt met name ook de programmering afgestemd op een breed publiek. Aanbod wordt ontwikkeld op basis van de interesses van de verschillende doelgroepen, en niet vanuit een ivoren toren door de organisatie op de markt gezet. De ontwikkeling van aanbod gebeurt op uiteenlopende manieren: door te werken met allochtone programmeurs, door bij de programmering advies in te winnen bij vertegenwoordigers van de doelgroepen, door initiatieven van deelnemers zo veel mogelijk te verwerken in de programmering, of door deelnemers een substantiële rol te geven in het artistiek-inhoudelijke proces. Publieksbereik is dan niet zozeer het doel, alswel het gevolg van inhoudelijke keuzes. Activiteiten worden georganiseerd voor, maar vooral samen met de doelgroep. Herkenbaarheid is een sleutelwoord, en publiek wordt dan ook in belangrijke mate gegenereerd door (de culturele achtergrond en leeftijd van) de deelnemers, artiesten of docenten. Wat overigens niet betekent, dat concessies worden gedaan aan de kwaliteit. Aan alle onderzochte activiteiten ligt dit principe ten grondslag, maar in de festivals is het het duidelijkst zichtbaar. Het manifesteert zich daar onder meer in de combinatie van festivaldagen met een voortraject, de optredens van lokale amateurgroepen en cursisten, aandacht voor verschillende kunstdisciplines, en de programmering van kindergroepen. Alle beschreven festivals werken bovendien met thema's in de programmering. Als reden daarvoor wordt steeds het vergroten van de aantrekkelijkheid voor het publiek genoemd.

Niet bij de programmering van de podia verdiept men zich in de belevingswereld van de doelgroepen. Essentieel blijkt ook het creëren van een omgeving waarin een breed publiek zich thuisvoelt. Enerzijds gaat het daarbij om het scheppen van een festivalsfeer. Zowel een markt met hapjes en drankjes, als een combinatie van actieve en receptieve programma-onderdelen, zorgen voor een feestelijk en ontspannen karakter, dat de mogelijkheid biedt om verschillende aspecten van cultuur tegelijkertijd te beleven. Anderzijds wordt er bewust gekozen voor bepaalde locaties: hetzij laagdrempelig (gemakkelijk bereikbaar en qua uitstraling passend bij de doelgroep), hetzij prestigieus en juist daarmee het feestelijk karakter onderstrepend. Een laatste factor die samenhangt met de afstemming van het aanbod op een divers publiek ten slotte, is de keuze voor een acceptabele en veelal zo laag mogelijke prijsstelling.

3. FLEXIBELE, LERENDE ORGANISATIE

Flexibiliteit en zelflerend vermogen komen in de *cases* naar voren als fundamentele organisatorische succesfactoren. Weliswaar lijken dit welhaast standaard-ingrediënten te worden in hedendaagse organisatieprofielen, maar in de hier beschreven organisaties doen ze wel heel nadrukkelijk opgang, en met reden. Enerzijds dwingt de snel veranderende multiculturele omgeving deze organisaties tot flexibiliteit. Anderzijds zijn ze er juist ook toe in staat, doordat ze relatief jong zijn en nog geen last hebben van verkoking en ‘verkalking’. Dat komt op verschillende manieren tot uitdrukking.

In de eerste plaats zijn de organisaties wendbaar en daadkrachtig tengevolge van korte, duidelijke communicatielijnen (platte organisatiestructuur), een centrale regie van de taken die aan samenwerkingspartners zijn gedelegeerd, en een kleine, vaste organisatorische kern, soms aangevuld met wisselende teams van tijdelijke medewerkers. Daarnaast bestaat er veel bereidheid tot experimenteren. De organisaties ontwikkelen zich razendsnel, doordat vrijwel ieder jaar nieuwe ideeën worden uitgeprobeerd en oude gewoonten radicaal aan de kant geschoven. Leren gebeurt ervarenderwijs, met vallen en opstaan, en plannen worden zonodig nog tijdens de rit bijgesteld. Bereidheid tot experiment betekent ook dat er voldoende tijd voor wordt uitgetrokken: volhouden is het devies. Dat is nodig om op termijn tot een evenwichtig aanbod te komen, maar ook om verschillen te overbruggen tussen het organiseren in een Nederlandse en in een multiculturele omgeving. Een goede relatie opbouwen met migrantenorganisaties, allochtone docenten of publiek kost tijd, waarin de partijen geleidelijk vertrouwd raken met elkaars werkwijze en bedoelingen. Het belang van tijdsinvestering geldt overigens evenzeer op individueel niveau. Uit de interviews blijkt een bovenmatige inzet en gedrevenheid van management en medewerkers, die ongetwijfeld bijdragen aan het succes van de activiteiten.

Multiculturele activiteiten vormen niet alleen hun eigen proeftuin. Wanneer ze deel uitmaken van een groter (deels westers) aanbod, blijken de leereffecten het project te kunnen overstijgen en door te kunnen werken naar de rest van de organisatie. Expertise en ervaring in het werken met allochtone docenten, cursisten en samenwerkingspartners is voor instellingen in een multiculturele omgeving van toenemend belang. Niet-westers cursusaanbod en multiculturele evenementen bieden de organisatie bij uitstek de kans om die ervaring op te doen. Bovendien profiteert de organisatie als geheel mee van een meer open uitstraling ten aanzien van andere culturen.

De flexibiliteit van de onderzochte organisaties uit zich ten slotte nog in de vele creatieve samenwerkingsverbanden met andere organisaties. Daarover volgt hieronder meer.

4. SAMENWERKING

Opvallend is de grote variëteit aan samenwerkingsverbanden en het belang dat daaraan gehecht wordt door organisatoren. In alle *cases* wordt samenwerking aangemerkt als een van de voornaamste succesfactoren of zelfs als noodzakelijke voorwaarde. Met name lokale partners spelen een essentiële rol in opzet en uitvoering van activiteiten. De aard van de samenwerking verschilt per project en wordt mede bepaald door de ontstaansgeschiedenis en door de capaciteiten van samenwerkingspartners. Er worden dan ook uiteenlopende doelen mee nagestreefd (en bereikt). In alle onderzochte situaties blijkt echter dat samenwerking voordelen heeft op zowel praktisch-uitvoerend als artistiek-inhoudelijk niveau.

- Samenwerking creëert draagvlak voor een activiteit en draagt daarmee bij aan bekendheid en een positief imago. Deze beeldvorming en betrokkenheid vergroot vervolgens ook de kans op continuïteit.
- Er is een veelvoud aan mankracht en faciliteiten beschikbaar, wat de organisatorische mogelijkheden sterk vergroot en tijdwinst oplevert.
- Bundeling en uitwisseling van artistiek-inhoudelijke expertise leidt tot een hogere kwaliteit van de programmering.
- Er kunnen verbanden worden gelegd tussen kunsteducatie, amateurkunst en professionele kunst.

- Samenwerking brengt aanzienlijke financiële voordelen met zich mee, doordat partners enerzijds een bijdrage leveren in geld en/of natura (mankracht en faciliteiten), en partners anderzijds door afstemming efficiënter gebruik kunnen maken van middelen.
- Samenwerking levert publicitaire voordelen op. Zij maakt zowel een bredere als meer gerichte verspreiding van materiaal en een meer persoonlijk contact met de doelgroepen mogelijk, vergemakkelijkt het contact met de pers en vergroot het aantal publicitaire uitingen.

Terwijl samenwerking in het algemeen dus als een succesfactor in multiculturele kunst-educatie kan worden beschouwd, komen in de *cases* ook factoren naar voren die op hun beurt weer het resultaat van de samenwerkingsverbanden gunstig beïnvloeden. Ten eerste lijkt de spreiding van taken over verschillende partners een positief effect te hebben. Ten tweede is het van belang dat de invulling van projecten wordt afgestemd op de wensen en mogelijkheden van die partners. Ten derde is het opmerkelijk dat, ondanks de veelheid aan samenwerkingsverbanden, alle organisaties de centrale regie nadrukkelijk in eigen hand houden. Het concept van het project, festival of aanbod als geheel staat altijd voorop. Bij het matig functioneren van een samenwerkingsverband kan daardoor een deelaspect van het project minder goed uitvallen, maar de samenhang en kwaliteit van het programma wordt over de hele linie niet in gevaar gebracht. In de vierde plaats is, om botsing van belangen en prioriteiten te voorkomen, een goede taakverdeling en tijdplanning essentieel. Een vijfde succesfactor voor samenwerking ten slotte is continuïteit, waardoor de partners ervaring en wederzijds vertrouwen kunnen opbouwen.

Aanbevelingen voor vervolgonderzoek

De maatstaven voor succes die in dit onderzoek gehanteerd worden en de daaruit voortvloeiende succesfactoren zijn kwalitatief van aard. Om grotere zekerheid te verkrijgen over de uitkomsten en om uitspraken te kunnen doen over de algemene geldigheid ervan zijn echter meer kwantitatieve gegevens gewenst.

De evaluatie van activiteiten zou vergemakkelijkt kunnen worden door formulering van toetsbare en kwantificeerbare doelstellingen vooraf. De mate van succes en dus de effectiviteit van instrumenten zou beter kunnen worden vastgesteld als cijfers beschikbaar zouden zijn over de culturele samenstelling van het publiek, over een aantal achtereenvolgende jaren. De eerste aanzetten daartoe zijn reeds gemaakt. In de vier grote steden is inmiddels kwantitatief onderzoek verricht naar allochtone deelname aan cursusaanbod, hoewel daarbij geen directe koppeling is gemaakt met niet-westers aanbod. Ook het Wereld Kinderfestival is van plan om in 1999 een publieksonderzoek uit te laten voeren. Een andere vraag is, of de aanpak van de *cases* die in dit onderzoek worden beschreven, ook de beste is voor activiteiten in een andere context (zoals een andere regio, bevolkingssamenstelling of omvang van de organisatie). Kwantitatief vervolgonderzoek onder een groter aantal instellingen zou hier antwoord op kunnen geven, waarbij de resultaten van de *case studies* gebruikt kunnen worden als hypothesen. Ook aanvullend kwalitatief onderzoek naar cursusaanbod en festivals buiten de grote steden zou echter zinvol kunnen zijn.

Uit de *case studies* blijkt dat artistiek-inhoudelijke opzet, publiciteit, prijsstelling en locatie van activiteiten nauw met elkaar samenhangen. Hun respectieve invloed op het succes is niet eenvoudig te isoleren. Er zou echter wel dieper inzicht in kunnen worden verkregen door paneldiscussies met doelgroepen. In opdracht van de Vier Grote Steden Kunsteducatie zijn het LOKV en het SCO-Kohnstamm Instituut in 1998 begonnen met een marktverkenning onder allochtone deelnemers aan kunsteducatief aanbod in Rotterdam en Amsterdam. Hierin wordt door middel van interviews met *focus groups*, bestaande uit kleine groepjes ouders van Turkse, Marokkaanse, Surinaams-Hindoestaanse en Surinaams-Creoolse leerlingen, onderzocht welke factoren van invloed zijn op deel-

name en niet-deelname. De rapportage van die studie is bij het verschijnen van deze publicatie over succesfactoren nog niet gereed. Wel zijn enkele tussentijdse resultaten verwerkt in een ander onderzoek, dat - eveneens in het kader van het project Allochtone Deelname van de vier grote steden - is uitgevoerd door Claudia Ruitenberg. Dit kwalitatieve onderzoek is een vervolg op het eerder genoemde kwantitatieve onderzoek van Ans Schoenmakers. Het neemt de effectiviteit van verschillende marketinginstrumenten met betrekking tot de allochtone deelname aan kunsteducatief aanbod onder de loep, op basis van interviews met directeuren, afdelingshoofden en coördinatoren van voornamelijk instellingen voor kunsteducatie. De invalshoeken van Ruitenbergs onderzoek en voorliggend onderzoek naar succesfactoren zijn verschillend: in het Vier Grote Steden-onderzoek staat allochtone deelname aan westers én niet-westers aanbod van een aantal gevestigde instellingen voor kunsteducatie centraal en worden aanbod en personeel beschouwd als marketinginstrument. Desondanks vertonen de uitkomsten van de onderzoeken een aantal opvallende overeenkomsten, zoals het belang van dynamiek en variëteit in kunstopvattingen, continuïteit, flexibiliteit, actieve werving, zichtbaarheid, persoonlijk contact en samenwerking. Ook in Ruitenbergs onderzoek wordt de invloed van de diverse instrumenten niet gekwantificeerd, maar het bevestigt wel een belangrijk deel van de vermoedens omtrent succesfactoren en vergroot daarmee de waarschijnlijkheid ervan.

Ten slotte moet nog worden opgemerkt, dat de thema's die in deze publicatie centraal staan een selectie zijn. Zowel de interviews die gehouden zijn als ontwikkelingen in het veld geven echter aanleiding om te veronderstellen dat ook andere aspecten van betekenis zijn voor het succes van multiculturele kunsteducatie. Het gaat daarbij bijvoorbeeld om het terrein van 'interculturele communicatie', de multiculturalisering van personeel en bestuur, de betekenis van kwaliteit in westerse en niet-westerse kunstopvattingen, en de plaats van niet-westerse methodiek in een westerse lessituatie. Ook deze onderwerpen verdienen nadere aandacht, want het succes op termijn van multiculturele kunsteducatie is gestoeld op de interactie en de samenhang van alle lagen van inhoud en organisatie.

AANGEHAALDE BRONNEN

Akkermans, H.J.M. (red.) (1998)
Handboek Cultuurbeleid, Den Haag

Artisjok/Nultwintig (1998a)
Overgangsrutuelen. Tussenbalans van de jongerentheaterorganisatie Artisjok/Nultwintig, cultuurplanperiode 1997-2000, Amsterdam

Artisjok/Nultwintig (1998b)
Activiteitenplan 1999, Amsterdam

Artisjok/Nultwintig (1996)
Waarheid of doen? Handleiding voor 'intercultureel' theater voor jongeren, Amsterdam

Artisjok/Nultwintig (1995a)
Projectverslag Rubber. Een voorstelling over veilig vrijen en aids, Amsterdam

Artisjok/Nultwintig (1995b)
Over de grens in Nederland. Kunstenplan 1997-2000, Amsterdam

118

Artisjok/Nultwintig en Stichting Matrix (1993)
Van droom tot werkelijkheid. Werkboek intercultureel jongerentheater, Amsterdam

Bestuursdienst Rotterdam, Directie Sociale en Culturele Zaken (1996)
Beleidswijzers 1997, Rotterdam

Boorsma, M. (1998)
Kunstmarketing. Hoe marketing kan bijdragen aan het maatschappelijk functioneren van kunst, in het bijzonder van toneelkunst in Nederland, Groningen

Boorsma, M. (1998)
Marketing van theater en andere kunsten. Vergroting van publieksdeelname in theorie en praktijk, Amsterdam

LOKV Nederlands Instituut voor Kunsteducatie (1995)
Bruggen slaan. LOKV-beleidsplan 1997-2000, Utrecht

LOKV Nederlands Instituut voor Kunsteducatie (1997a)
Jaarverslag 1996; Werkplan 1997, Utrecht

LOKV Nederlands Instituut voor Kunsteducatie (1997b)
Werkplan WereldCultuur, Utrecht

Ministerie van OCW (1995)
Pantser of ruggegraat. Uitgangspunten voor cultuurbeleid, Den Haag

Ministerie van OCW (1996a)
Cultuur en school, Zoetermeer

Ministerie van OCW (1996b)
Pantser of ruggengraat. Cultuurnota 1997-2000, Zoetermeer

Ministerie van WVC (1992)
Nota Cultuurbeleid 1993-1996. Investeren in cultuur, Den Haag

Ockhuysen, R. (red.) (1995)
Zoeken, vechten en houden van. Zeven gesprekken over multicultureel theater, Amsterdam

Rotterdamse Kunststichting (1997)
Nota Multicultureel Kunstbeleid, Rotterdam

Schippers, H. (1997)
One monkey, no show. Culturele diversiteit in de Nederlandse muziekeducatie, Utrecht

Schippers, H. e.a. (1996)
Kunsteducatie 't spant erom. De lezingen, Utrecht

Schoenmakers, A. (1998)
Meedoen aan kunsteducatie. Een onderzoek naar de participatie van allochtonen en autochtonen aan cursussen en lessen kunsteducatie in Amsterdam, Rotterdam, Utrecht en Den Haag

Stichting Dunya (1997)
Jaarverslag 1996, Rotterdam

Stichting Dunya (1995)
Plan kinderterrein 1995 [ongepubliceerd], Rotterdam

Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (1998)
Jaarplan 1999, Rotterdam

Stichting Kunstzinnige Vorming Rotterdam (1998)
Jaarverslag 1997 deel 2, Rotterdam

Tjon Pian Gi, W., I. van Dijk en A. de Vries (1996).
Passen op het podium. Opstellen over theater in de multiculturele samenleving, Amsterdam

Verhage en Cunningham (1984)
Grondslagen van het Marketing Management, Leiden/Antwerpen

Visser, I. de (1997)
Kloof tussen beeld en werkelijkheid, Kunst & Educatie themanummer 2, Utrecht

Vogelzang, M. en N. Walaardt (1995)
Gezamenlijk of afzonderlijk: een inventariserend onderzoek naar het migrantenbeleid van de gemeente Rotterdam en de culturele instellingen binnen de Rotterdamse kunstsector, Rotterdam

Wereld Kinderfestival (1997)
Projectplan 1998, Utrecht

Wereld Kinderfestival (1996)
Notulen presentatie aan nieuwe steden [ongepubliceerd], Amsterdam

Wereld Kinderfestival (1995)
Publiciteitsplan [ongepubliceerd], Amsterdam

AANBEVOLEN LITERATUUR

Artisjok/Nultwintig (1996)

Waarheid of doen? Handleiding voor 'intercultureel' theater voor jongeren, Amsterdam

Berg, H.O. van den (1996)

Allochtonen en amateurkunst. Een studie in opdracht van het platform amateurkunst, Utrecht

Campbell H.W., P.Q. Reinsch en P.G.P. Driessen (1994)

Etniciteit en cultuurparticipatie. Een onderzoek naar de deelname van leden van etnische groepen aan cultuuruitingen in Nederland, Maarssen

De Beuk (1995)

Informatie diversiteit in de kunstzinnige vorming, Hippolytushoef

Dijk I. van (1996)

Geen rook maar vuur. Publiksonderzoek bij de musical Faya, Amsterdam

Henrichs, H. (1997)

Een intercultureel Bildungsideaal? Doelstellingen voor cultuureducatie in het fin de siècle, *Boekmancahier* 32 p. 136-147

Hoogen, Q. van en H.O. van den Berg (1997)

Etnische minderheden en Nederlands kunstbeleid, *Boekmancahier* 34 p. 391-406

Kemphorst, A. (1996)

De tango van de taco. De organisatie van een multicultureel festival, Utrecht

Kunst & Educatie (1998)

Themanummer 4 Hoe denken we over multicultureel kunstbeleid?, Utrecht

Lageman, M. (1994)

Meerkleurig theaterpubliek. Informatiekanalen, wensen en behoeften van een allochtoon theaterpubliek in de Amsterdamse professionele podia, Amstelveen

Lavrijsen, R. (samenst.) (1995)

Kans op verrijking: podiumkunsten in multicultureel perspectief. Reader ten bate van de conferentie op vrijdag 17 maart 1995 in de Nestheaters te Amsterdam, Amsterdam

Lavrijsen, R. (red.) (1995)

Kans op verrijking: podiumkunsten in multicultureel perspectief. Verslag van de conferentie vrijdag 17 maart 1995 in Theaters Frascati & De Brakke Grond, Amsterdam, Amsterdam

Ockhuysen, R. (red.) (1995)

Zoeken, vechten en houden van. Zeven gesprekken over multicultureel theater, Amsterdam

Raad voor de Kunst (1994)
Kunstbeleid en allochtonen, Den Haag

Rotterdamse Kunststichting (1997)
Nota Multicultureel Kunstbeleid, Rotterdam

Schippers, H. (1997)
One monkey, no show. Culturele diversiteit in de Nederlandse muziekeducatie, Utrecht

Tjon Pian Gi, W., I. van Dijk en A. de Vries (1996)
Passen op het podium. Opstellen over theater in de multiculturele samenleving, Amsterdam

Vandenbussche, W. (1993)
Kunst als interculturele communicatie, Gent

Wel, F. van e.a. (1994)
Jongeren over kunst en cultuur. Cultuurdeelname van allochtone en autochtone jongeren, Utrecht

Begeleiding onderzoek

Het onderzoek naar succesfactoren in multiculturele kunsteducatie is door Laurien Saraber uitgevoerd in opdracht van het LOKV Nederlands Instituut voor Kunsteducatie, in het kader van een stage voor Culturele Studies (beleid/management-variant, basisvak Theaterwetenschap) aan de Faculteit der Geesteswetenschappen van de Universiteit van Amsterdam. Vanuit het LOKV is het onderzoek begeleid door drs. Huib Schippers, programmaleider WereldCultuur. Drs. Dos Elshout, docent bij de vakgroep Culturele Studies en freelance onderzoeker, heeft de begeleiding vanuit de Universiteit van Amsterdam verzorgd.

