

EEN REGENBOOG BOVEN HET VLAAMSE THEATER?

HET MULTICULTURELE VERHAAL IN DE VLAAMSE PODIUMKUNSTEN

Erwin JANS

Erwin Jans zoomt in op verschillende multiculturele aspecten binnen de Vlaamse podiumkunsten in de jaren negentig. Al vlug blijkt dat de ‘andere’ kunstenaar moet opboksen tegen veel vooroordelen en structurele obstakels, maar tegelijkertijd lijken meer en meer instellingen zich bezig te houden met diversiteit.

“Een volk is net zo gezond en zelfverzekerd als de verhalen die het zichzelf vertelt”. Met deze formulering van de Nigeriaanse schrijver Ben Okri in het achterhoofd zou ik de vraag die deze bijdrage moet beantwoorden als volgt willen formuleren: “Hoe gezond en zelfverzekerd zijn de Vlaamse podiumkunsten vanuit een multicultureel perspectief?” Dat is een alles behalve neutrale vraag. De vraag naar kleur in de kunsten overstijgt immers het zuiver artistieke domein en heeft belangrijke politieke en maatschappelijke implicaties. In opdracht van VTi schreef Els de Bodt in 2010 een *Landschapsschets Theater*. Daarin geeft ze in vogelvlucht een overzicht van de stand van zaken in het actuele Vlaamse theater. Ze eindigt haar verhaal met een hoofdstukje getiteld *Een kleurrijker veld installeren*. Het feit dat de titel klinkt als een soort van oproep, voerspelt niet veel goeds. Veel geruststellender (gezonder, zelfverzekerder) zou de titel geklonken hebben indien hij luidde *Een kleurrijker veld geïnstalleerd*. Maar de titel klopt: veel ‘kleur’ is er nog steeds niet in het Vlaamse theater, niet in de zaal, niet in de organisatiestructuren, niet in de opleidingen en niet op de planken. De vraag ernaar blijft echter hoog op de agenda staan. Maar op wiens agenda? En helpt het wel om een dergelijke eis op de artistieke agenda te plaatsen? Ontstaat kleur niet organisch? Kan kleur opgelegd worden? Wat met de autonomie van de kunsten? Het is een ingewikkeld maatschappelijk en artistiek verhaal dat in Vlaanderen vooral is blijven hangen op het niveau van het debat en het beleid, en zich slechts langzaam in de werking van de kunsten vertaalt.

Van de Val van de Muur tot Zwarte Zondag

De aanzetten tot het ‘multiculturele verhaal’ in de Vlaamse podiumkunsten zitten in de reacties op de ingrijpende nationale en internationale gebeurtenissen

aan het begin van de jaren negentig van vorige eeuw. Met de dramatische val van de Berlijnse Muur in 1989, de daaropvolgende eenmaking van Duitsland en de ontbinding van de Sovjet-Unie, komt een einde aan het wereldbeeld van de Koude Oorlog. Ideologisch betekent dit de triomf van het kapitalisme en de vrije markteconomie. Met zijn boek *Het einde van de geschiedenis en de laatste mens* (1992) verwoordt Francis Fukuyama het meest pregnant deze visie. Fukuyama ziet in de Westerse liberale democratie het eindpunt van de ideologische evolutie van de mensheid en de universele vorm van menselijk bestuur. Vanuit dit perspectief zijn alle conflicten achterhoedegevechten, vormen van een tijdelijke terugval of stilstand: het uiteindelijke doel – de vrije markt in combinatie met de representatieve democratie – ligt voor eens en voor altijd vast.

Na de val van de Muur maken twee internationale conflicten snel duidelijk dat de geboorte van de nieuwe wereldorde een zeer pijnlijke aangelegenheid is: de Joegoslavische crisis (1991-1995) en de eerste Golfoorlog (1990-1991). Het eerste conflict maakt duidelijk dat nationale, etnische en religieuze identiteiten opnieuw een belangrijke rol spelen in het post-communistische tijdperk. De Libanese schrijver Amin Maalouf spreekt in dit verband terecht van 'moorddadige identiteiten'. In het midden van de jaren negentig zijn zij eveneens verantwoordelijk voor de Rwandese genocide (1994). De Golfoorlog naar aanleiding van de Iraakse inval in Koeweit bevestigt de hegemonie van de VS in de nieuwe wereldorde en de rol van de olie als motor van de globale economie.

Na het verdwijnen van het 'Rode Gevaar' verschijnt al snel de islam als de nieuwe vijand van het Westen. Het boek dat dit conflictmodel legitimeert is Samuel Huntingtons *Botsende beschavingen, cultuur en conflict in de 21^{ste} eeuw* (1996) dat een antwoord was op de stelling van Fukuyama. Terwijl Fukuyama zich vooral op de ontwikkeling van de economie vanuit een optimistisch hegeliaans geschiedenis perspectief concentreert, hanteert Huntington een culturalistische woordenschat: zijn 'globe' valt uit elkaar in grote van elkaar geïsoleerde beschavingen, waarvan de islamitische op dit ogenblik de grootste bedreiging voor het Westen vormt. Zijn paradigma van de botsende beschavingen is erg invloedrijk geworden in de tweede helft van de jaren negentig en zeker na de aanslagen van 9/11. De overwaardering van het culturele verschil (in positieve, maar vooral in negatieve zin) is een van de bepalende denkfiguren van de jaren negentig, zowel in het politieke, als in het sociale en culturele discours.

Op nationaal vlak is 24 november 1991 een van de beslissende dagen. Die dag staat bekend als Zwarte Zondag, de dag waarop het toenmalige Vlaams Blok (nu: Vlaams Belang) in Vlaanderen, en vooral in Antwerpen, doorbrak en de politiek

in een zelden geziene crisis stortte. Na 24 november zullen nog een aantal zwarte zondagen volgen. De groei van extreem-rechts – en daarmee samenhangend van de anti-politiek en het populisme – zal de politieke agenda in de jaren negentig in hoge mate mee bepalen. De standpunten van het Vlaams Blok in verband met migranten, in casu moslims, schudden Vlaanderen op een onaangename manier wakker. De multiculturele samenleving heeft in één weekend haar onschuld voor-goed verloren. Daarnaast komt de studie *Het Belgische Migrantendebat. De pragmatiek van de abnormalisering* (1992) van Jan Blommaert en Jef Verschueren hard aan en zorgt ze voor veel controverse. In hun linguïstische analyse tonen de onderzoekers aan dat ook het overheidsdiscours over migranten vol culturele vooroordelen zit en de migranten vanuit stereotypen benadert. Vanuit een gevoel van paternalistische superioriteit wordt van de migrant gevraagd dat hij zich aan ons aanpast.¹

Vernieuwd engagement

Hoe reageren de podiumkunsten op deze nieuwe politieke constellatie? Het theater en de dans in Vlaanderen, die zich in de jaren tachtig fundamenteel vernieuwden en bijna een decennium lang de vrijheid kregen om een gewaagd en vruchtbaar vormexperiment uit te voeren, worden hardhandig met de ‘werkelijkheid’ geconfronteerd. Vooral de doorbraak van extreem-rechts in eigen land, maar ook Joegoslavië, het Midden-Oosten en Rwanda, zorgen voor een grote mobilisatie in de artistieke en culturele sector. Talrijke manifestaties worden georganiseerd – vooral in Antwerpen en Brussel – waarbij actoren uit de culturele en sociale sector elkaar vinden in hun reactie tegen verzuring en onverdraagzaamheid. In Brussel speelt de directeur van de Muntchouwburg, Bernard Focroulle, een belangrijke mobiliserende factor. Onder zijn initiatief ontstaat in de tweede helft van de jaren negentig de organisatie Kunst en Democratie/Culture et Démocratie. Ook in de programmering weerspiegelt zich de aandacht voor de nieuwe wereldorde: zo besteedt deSingel veel aandacht aan theater uit de voormalige Sovjetrepublieken. Frank Verduyssen (tg Stan) maakt in 1991 *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser* waarin hij teksten van Thomas Bernhard en Georg Büchner combineert met rapmuziek en geluidsfragmenten uit radio- en televisieopnames van de Eerste Golfoorlog. Het is een voorstelling die veel indruk maakt en de toon zet voor een nieuwe vorm van politiek theater.

Een van de slogans van Antwerpen 93 Culturele Hoofdstad is de vraag: “Kan kunst de wereld redden?” Er is in artistieke middens zelfs sprake van een terugkeer van het engagement. Het gaat uiteraard niet om een terugkeer naar de mili-

tante theatervormen van de jaren zestig en zeventig. Het engagement uit zich in de eerste plaats in een scherpere bewustwording van de complexe maatschappelijke inbedding van kunst en cultuur, en in een nadenken over het democratische en kritische potentieel van kunst. In 1992 bij de presentatie van het *Nederlandse Theaterjaarboek* zegt Marianne van Kerkhoven het in haar lezing *Van de hoop en de wanhoop* als volgt:

“De kunstenaar van de jaren zeventig kende zichzelf een centrale maatschappelijke positie toe; als potentieel wereldhervormer meende hij dat zijn plek binnenkort in het midden van de arena zou zijn. Vanuit dit vermeende centrum is hij ondertussen verdwenen naar de marge en probeert hij deze positie tot een uitgangspunt van kracht te maken. ‘Als intellectuelen’, zo zegt Heiner Müller, ‘naar het centrum dringen, verliezen ze de kracht van de verandering; ze moeten aan de rand blijven want vanuit het centrum kan je niks bewegen.’ En wat moet de positie van de kunstenaar dan nu zijn tegenover de veranderende maatschappelijke samenhang? Strijder in de arena of observator aan de rand? Misschien moet hij zich, naar analogie van het ervaren van de werkelijkheid als veelheid, wel op heel veel plekken tegelijkertijd bevinden, beweeglijk zijn, vele standpunten innemen.”²

Het is duidelijk dat engagement en politieke houding niet langer op een naïef-militante en utopische manier kunnen ingevuld worden. Maar het is even duidelijk dat theater niet langer los van de wereld gemaakt wordt. Twee jaar later, in 1994, het jaar van de Rwandese genocide, spreekt Marianne van Kerkhoven de *State of the Union* van het Theaterfestival uit onder de veelzeggende titel: *Het theater ligt in de stad en de stad ligt in de wereld en de wanden zijn van huid*.³ Het gaat om wat er in de stad en in de wereld gebeurt, te laten vibreren en meeklinken in het theater.

Glokaal perspectief

Marianne van Kerkhoven formuleert hier een ‘glokaal’ perspectief op een theater dat zich laat inspireren door de wisselwerking van het lokale en het globale. De term ‘glokale kunst’ duikt in Vlaanderen op in een colloquium in 1997.⁴ ‘Glokaal’ maakt samen met ‘multicultureel’, ‘intercultureel’, ‘postkoloniaal’ deel uit van een groep termen die in de jaren negentig de nieuwe culturele dynamiek proberen te benoemen die het gevolg zijn van onomkeerbare maatschappelijke en materiële processen. De ontwikkeling van media en technologie, de groeiende mobiliteit, de marktmechanismen op wereldschaal, de internationale contacten,

de migratiestromen... hebben culturen dichter bij elkaar gebracht. Iedere stad van enige omvang kan zich de facto 'multicultureel' noemen. Het besef groeit dat kunst en cultuur ook vormen van sociale distinctie en dus van sociale uitsluiting kunnen zijn. Het werk van de Franse socioloog Pierre Bourdieu dringt ook in Vlaanderen door. Een 'lokaal' perspectief op het theater roept vragen op naar repertoire, programmering, presentatie, casting, opleiding, publiek, media, beleid en niet in de laatste plaats naar de notie van artistieke kwaliteit. Staan er op het repertoire ook niet-westerse toneelauteurs? Hoeveel acteurs en regisseurs van Marokkaanse, Turkse of Afrikaanse origine werken er op de Vlaamse planken? Hoe vaak worden er Arabische voorstellingen geprogrammeerd? Wordt er aan strategieën gewerkt om het migrantenpubliek de weg naar onze theaters te tonen? Zitten er allochtone jongeren in de theateropleidingen? Schrijven de journalisten goed geïnformeerd wanneer zij het over niet-Europees theater hebben? Gaan theaterprogrammatoren ook naar de theaterfestivals in Tunis, Damascus, Beiroet?

Dit zijn vragen die eveneens in termen van macht en representatie, van culturele identiteit, van artistieke assimilatie geformuleerd kunnen worden. Ze brengen het kritische discours en de culturele instellingen in verlegenheid, omdat ze zich aan de uiterste rand of helemaal buiten de gebruikelijke artistieke beoordeling bevinden. Tegenover deze verlegenheid staan de talrijke termen die de twee voorbije decennia geformuleerd werden in de culturele theorie om met de artistieke diversiteit om te gaan. Ik citeer *The Intercultural Performance Reader*, een bloemlezing die de Franse theaterwetenschapper Patrice Pavis samenstelde van een aantal cruciale teksten in het interculturele debat. In zijn inleiding maakt hij een theoretische afgrenzing tussen intercultureel, intracultureel, transcultureel, ultracultureel, precultureel, postcultureel en metacultureel. Binnen het theater zelf onderscheidt hij achtereenvolgens intercultureel theater, multicultureel theater, culturele collage, syncretisch theater, postkoloniaal theater en theater van de vierde wereld.⁵ Zonder veel moeite kunnen daar nog aan toegevoegd worden: derdewereldtheater, immigrantentheater, gemeenschapstheater en allochtonentheater. De veelheid aan termen is ongetwijfeld een teken van de diversiteit van het nieuwe fenomeen, maar ook van de verwarring om het te benoemen.

Creativiteit beweegt zich niet buiten of boven een socio-economische en politiek-ideologische context en is altijd ook verbonden met de mechanismen van culturele dominantie, erkenning en uitsluiting, en met de wetmatigheden die de verhouding tussen centrum en periferie in het artistieke veld bepalen. Het is geen toeval dat het werk van de Franse socioloog Pierre Bourdieu ook in Vlaanderen aan belang wint. Ik vermeld in dit verband vooral de essays en artikels van socioloog Rudi Laermans. De in Vlaanderen wonende en werkende essayiste en schil-

deres van Tanzaniaanse afkomst Everlyn Nicodemus gebruikt de mechanismen die Bourdieu zichtbaar maakte om de situatie op de internationale kunstmarkt te beschrijven, en in het bijzonder de manier waarop die markt omgaat met 'andere' (niet-westerse) kunst. In een essay uit 1995, gepubliceerd in Yang schrijft ze:

"Bourdieu's dubbele bewering dat de legitimiteit van een cultuur evenzeer wordt bepaald door uitsluiting als door selectie en dat de invoering van een canon onder het mom van een algemeen gewaardeerd patrimonium een daad van 'symbolisch geweld' is, doet me denken aan de situatie van de uitgesloten Derde Wereld en aan kunstenaars uit minderheidsgroepen."⁶

De Britse socioloog Paul Gilroy definieert de term 'multiculturalisme' als volgt:

"Ik wil de term multiculturalisme op een bespiegelende manier benaderen, niet als een duidelijk omljnd doel of een concrete toestand, maar als een esthetisch en zelfs ethisch principe waar een aantal moderne historische ontwikkelingen van doordrongen zijn die bevestigd worden door de heteroculturele dynamiek van het hedendaagse stadsleven. Misschien moeten we ons afvragen wat er gebeurt als we de politieke implicaties van multiculturalisme omarmen in plaats van ze uit de weg te gaan. Dit hoeft niet ten koste te gaan van creativiteit en artistieke autonomie, maar het vereist wel een kritische kijk op de relatie tussen cultuur, geschiedenis en macht."⁷

Hoe ontwikkelen we een kritische kijk op de relatie tussen cultuur, geschiedenis en macht? Voor Vlaanderen betekent dat een kritisch onderzoek van een drietal grote gebieden: 1. de geschiedenis van de Vlaamse strijd, het Vlaams nationalisme, en de verhouding tot Wallonië en de Franse taal enerzijds en tot Nederland en de Nederlandse taal anderzijds; 2. het Belgische koloniale verleden en de postkoloniale verhouding tot Congo; 3. het omgaan met de verschillende migrantengeneraties, met de politieke en economische vluchtelingen, de houding tegenover de islam en de integratiepolitiek. Dit zijn drie fundamentele assen van reflectie die een nieuw, wellicht onthullend beeld kunnen werpen op begrippen als identiteit, natie, cultuur, eigenheid, gemeenschap, kolonialisme, ontwikkelingshulp, assimilatie, integratie, stemrecht en andere. De veelheid van claims en posities in de multiculturele samenleving heeft minder te maken met culturele rijkdom en harmonie-in-verschil dan met permanente conflicten, oppositie en subversie.

Urban cultures

Hoe vertaalt zich dit alles nu in de theorie en de praktijk in Vlaanderen? Naast de nieuwe bredere politieke bewustwording in het culturele en artistieke milieu, groeit in de jaren negentig ook het discours en de praktijk rond de stedelijkheid. De werking van de Brusselse Beursschouwburg, Antwerpen 93 Culturele Hoofdstad, het Kunstenfestivaldesarts te Brussel en Brussel 2000 Culturele Hoofdstad hebben daarin een belangrijke rol gespeeld. Het is geen toeval dat Brussel, onze meest multiculturele stad, een hoofdrol speelt in dit stedelijke verhaal. 1994 zag de eerste editie van het Kunstenfestivaldesarts, een internationaal podiumkunstenfestival in Brussel. In de communicatie van het festival werd heel erg de nadruk gelegd op het belang van de Brusselse metropool en op Brussel als de ontmoetingsplek van de Germaanse en de Latijnse cultuur. Het 'interculturele' was met andere woorden een intrinsiek gegeven van de programmering. Toch was de programmering in de eerste plaats 'internationaal' in de gebruikelijke zin van het woord en niet onmiddellijk gericht op de verschillende, in de hoofdstad aanwezige culturele bevolkingsgroepen. In reactie hierop organiseerde VTi (samen met het Theater Instituut Nederland) een conferentie onder de titel *City of Cultures*. In de inleiding tot de publicatie die naar aanleiding van deze conferentie verscheen, schreef toenmalig VTi-medewerker Geert Opsomer:

“Dit festival (het KunstenFESTIVALdesARTS – EJ) definieerde zichzelf uitdrukkelijk in relatie tot een omgeving: een metropool (Brussel) en een mix van culturen (Latijns en Germaans). Opvallend gegeven: de culturele differentie en hybriditeit die deel uitmaken van de Brusselse straat, vond men nauwelijks terug op de planken. ‘Internationaal’ en ‘intercultureel’ betekenden in grote mate ‘van buiten de grenzen’, de voor het festival relevante culturen waren niet in eerste instantie de Marokkaanse of de Turkse, maar de Vlaamse en de francofone.”⁸

De conferentie nodigde kunstenaars en organisatoren uit van steden waar zich een interculturele artistieke praktijk in de podiumkunsten ontwikkeld had, al dan niet in nauwe relatie met een stadsfestival: Los Angeles (L.A.Festival), Montreal (Festival des Amériques) en London (LIFT). Bekende namen op de affiche waren Peter Sellars (Los Angeles), Josette Féral (Montréal) en Michael McMillan (London). De publicatie is een pleidooi voor meer aandacht vanwege de kunsten voor de vele bevolkingsgroepen in een stedelijke context.

Er tekent zich in de jaren negentig ook een nieuw type kunstenaar af en een nieuwe praktijk, de sociaal-artistieke, die decretaal zal worden erkend in het

Kunstendecreet. Onder invloed van de culturele en artistieke bewustwording van minderheden, de aandacht voor subculturen, de smeltkroes van de metropolen, de globalisering in begrippen als wereldmuziek of wereldtheater, de interesse voor etnische kunst, de dynamiek en de vitaliteit van jongerenculturen als rap, hiphop en raï... hebben zich in onverwachte verbanden met autonome kunst ook sociologische en antropologische noties van kunst en cultuur ontwikkeld. De inzet van de combinatie 'sociaal-artistiek' moet binnen deze herdefiniëring van kunst begrepen worden. Kunst duikt op waar we haar het minst verwachten: in een sociale en urbane context temidden van groepen die grotendeels van kunstparticipatie uitgesloten zijn. In een lezing die de Amerikaanse regisseur Peter Sellars tijdens *City of Cultures* gaf, omschrijft hij de taak van de kunstenaar als volgt:

"Hoe toon je aan iemand dat jouw aanwezigheid in de wereld als kunstenaar bruikbaar zou kunnen zijn? (...) kunnen we ons losbreken van het embleem van de kunstenaar als een individuele, vervreemde persoon? (...) En kunnen we het idee begrijpen dat de kunstenaar een mede-werker is, iemand die zowaar bezig is gemeenschappen te helpen ontstaan?"⁹

In het zog van de nieuwe stedelijke dynamiek duiken woorden als 'burger' en 'burgerzin' opvallend vaak op in het artistieke discours van jaren negentig. De kunstenaar manifesteert zich als burger en verdediger van democratische waarden. Vanuit zijn kunstenaarschap geeft hij aan zijn burgerschap een nieuwe inhoud. Hij kan wellicht de wereld niet redden, maar kan wel *Van zwarte gaten witte maken*, zoals verwoordt in de titel van een studie die sociaal onderzoeker Paul Blondeel maakte voor Brussel 2000. Hij omschrijft die nieuwe artistieke houding als volgt:

"De huidige kunstenaar ziet zich als iemand die effect kan sorteren, zij het niet de ultieme chirurg die de maatschappelijke breukvlakken herstelt. Hij kan de wereld niet redden, maar hij kan er wel op een heel bijzondere manier (mee) zorg voor dragen. Hij kan attenderen op vergeten plaatsen en geschiedenissen, hij kan stukken stad en realiteit opnieuw zichtbaar maken. Dus ja, hij is iemand die 'de wereld redt' maar met veel minder pretenties dan een tijd geleden."¹⁰

De interactie met de lokale urbane realiteit, met zijn sociale wijken en zijn multi-culturele samenstelling, is daarbij primair.

Een gezelschap dat zich in de jaren negentig expliciet concentreert op de multi-culturele urbane context (in Brussel) is Dito'Dito. Dat betekent concreet samen-



Jaja maar neenee/Ah oui ça alors là, Dito'Dito & Transquiquennal, 1997, fotograaf onbekend

werking met Franstalige Brusselse theatergezelschappen (o.a. Transquiquennal) en anderzijds samenwerking met buurt- en jongerenorganisaties, met hiphop-groepen (Les Vils Scélerats)... Een voorstelling als *Ja ja maar nee nee/Ah oui ça alors là* (1997), geschreven door Rudi Bekaert, gaat over hoe mensen in een stedelijke context met elkaar samenleven: het is een staalkaart van alledaagse, meer en minder aangename manieren van met elkaar omgaan. Door de aanwezigheid van Nedjma Hadj in de artistieke kern van het gezelschap en de samenwerking met acteurs als Kadi Abdelmalek en Jamal Bouhkriss is Dito'Dito ook een multicultureel gezelschap. Dat Dito'Dito in 2006 zichzelf opheft en deel gaat uitmaken van de KVS is een logische stap. Van bij het aantreden van intendant Franz Marijnen in 1993 opent de KVS zich voor zijn multiculturele omgeving: er worden in de daaropvolgende jaren regelmatig Arabische, Berberse, Koerdische en Turkse festivals georganiseerd met aandacht voor muziek, poëzie en theater. Het tijdelijke onderkomen – tijdens de restauratie van de schouwburg – in een pand in Molenbeek en de nieuwe directie (o.l.v. Jan Goossens) hebben die aanzetten uitgewerkt tot een geïntegreerd artistiek programma.

Het hoogtepunt van het stedelijke discours vinden we in de aanloop tot Brussel 2000 Culturele Hoofdstad, waarin actoren uit het sociale, culturele,

artistieke en politieke veld samen komen. In het rapport dat voor Brussel 2000 geschreven werd over nieuwe stedelijke kunstvormen duiken termen op als 'strijdbare feestelijkheid', 'bevrijde en bevrijdende ruimtes', 'respect voor desorganisatie', 'puissance souterraine', 'broeihaarden van creativiteit', 'creatieve anarchie', 'schemerzone tussen artistieke ambitie en levenskunst', 'tactisch artistieke interventies'... Het zijn pogingen om een nieuwe culturele dynamiek te beschrijven met een hedendaagse woordenschat. Een culturele en artistieke dynamiek die zich buiten de officiële instellingen en infrastructuren beweegt en dus professioneel en juridisch zeer kwetsbaar is, maar wel de vinger aan de pols houdt van wat er onder de jongeren en de zogenaamde andere culturen leeft. Graffiti, tags, hip hop, rave parties, eenmalige opvoeringen, straatfeesten, stadsfestivals, ludieke bezettingen, fusion music, muurschilderingen, goedkope repetitiekanaalen, illegale restaurants met tentoonstellingsruimtes... het zijn evenzoveel vitale lijnen die vaak onzichtbaar voor het grote publiek de stedelijke ruimte doorkruisen. Het lijkt er echter op dat het voorbije decennium een meer sombere visie op de stad dominant is geworden: gevoelens van onveiligheid en onzekerheid.

Woestijn 93

Tot nog toe heb ik de vraag naar de diversiteit vooral vanuit de witte instellingen bekeken. Wat met de 'andere' of de zogenaamde 'allochtone' theatermakers zelf? Binnen het Vlaamse theater is er het initiatief van de Iraakse politieke vluchteling en regisseur Hazim Kamaledin die in 1993 zijn gezelschap Woestijn 93 opricht. Kamaledin is schrijver, regisseur, scenograaf en acteur. Voor zijn komst naar Europa was hij werkzaam in Irak, Syrië en Libanon. De naam van het gezelschap wijst volgens de oprichter naar het desolate multiculturele landschap in Vlaanderen. Het is geen toeval dat een van de eerste regies van Hazim Kamaledin – zijn eigen tekst *De avondpop* (1993) – geproduceerd wordt door *De Zwarte Komodie* en gespeeld wordt door Tone Brulin. *De Zwarte Komodie* heeft een lange traditie van politiek en maatschappijkritisch theater. Het profileert zich nadrukkelijk als een multicultureel en multiraciaal theater, waar regelmatig acteurs en regisseurs uit het buitenland werken. Tone Brulin is een van de wegbereiders van het interculturele theater, hoewel het in Vlaanderen geen navolging heeft gehad. Brulin werkte vele jaren in het buitenland met plaatselijke acteurs (o.a. in Zuid-Afrika, Curaçao, Maleisië), bestudeerde en assimileerde niet-westerse theatervormen en introduceerde een aantal niet-westerse theaterauteurs. Met voorstellingen als *Blauw van As* (1994), *Foto's in de storm* (1995), *Heupen met hersens* (1996), *Gamma Van Stilte* (1997) en *De uren nul* (1998) enceneerde Hazim Kamaledin vooral eigen teksten. Zijn teksten zijn moderne parabels die inhoudelijk de sporen

dragen van de complexe en gewelddadige politieke geschiedenis van het Midden-Oosten en voornamelijk van de traditie van de Arabische volksvertelling. Theatraal werkte Kamaledin aan een erg lichamelijke theater dat zich weinig gelegen liet aan tekst en verhaal. Zijn voorstellingen bereidde hij met zijn acteurs voor in lange fysieke stades die putten uit oosterse en westerse acteertradities: uit de mix van elementen uit butoh, biomechanica, Grotowski en andere, probeerde hij een eigen bewegingsidoom te maken. Meer dan eens geeft hij uitdrukking aan zijn frustraties niet of verkeerd begrepen te worden. Kamaledin's werk heeft zich nooit buiten de marges van het Vlaamse theater weten te bewegen, ondanks het feit dat Woestijn 93 tussen 2000 en 2003 het enige door een 'allochtoon' geleide gesubsidieerde Vlaamse theatergezelschap was. Met zijn nieuwe structuur Tg Cactusbloem heeft hij zijn actieradius vergroot. Tegelijkertijd wil hij ook als introductieplatform fungeren voor andere kunstenaars uit de diaspora.

Van Nit Nithei Garabam tot Union Suspecte

Voor theatermakers afkomstig uit de Noord-Afrikaanse migratie is het wachten tot de broers Chokri en Zouzou Ben Chikha, die in Oostende geboren worden. Chokri Ben Chikha, die eerst geschiedenis studeert, richt zich vanaf het midden van de jaren negentig op muziek en later op dans. Zij werken onder de naam Nit Nithei Garabam. In het Wolofs, een Senegalese taal, betekent dat zoveel als: 'De mens is voor de mens een geneesmiddel'. In eerste instantie is de doelstelling van de groep het innoveren en actualiseren van de West-Afrikaanse dans en muziek. In de loop der jaren krijgt theater een steeds grotere aandacht. In 1999 creëren Chokri en Zouzou Ben Chikha hun eerste multiculturele jongerenvoorstelling *Inch Allah*. Het succes van de productie maakte het mogelijk om verder te werken. In 2000 volgt het jongerenproject *Spoor 10* en in 2001 *Bruine Suiker*. De makers laten zich sterk inspireren door hun eigen ervaringen met hun dubbele nationale identiteit (Tunesisch-Belgisch), de migratiegeschiedenis van hun ouders, de vooroordelen, het racisme, de clichés en stereotypen in de dagelijkse omgang. Hun jongerenwerking is van groot belang omdat 'allochtone' jongeren zo goed als nooit terecht komen in regio- of acteeropleidingen. Dit gemis wordt voor een deel opgevangen via workshops en trainingen. Op die manier raakt een bepaalde generatie jongeren toch vertrouwd met de mogelijkheden en wetmatigheden van het theater. Hun belangrijkste theaterwerk zullen de broeders Ben Chikha echter pas in het voorbije decennium maken onder de naam Union Suspecte. Het gezelschap verklaart de naam als volgt: "In de ogen van de polariserende krachten binnen het multiculturele debat zijn wij een 'verdachte' unie van 'verdachte' mensen die 'verdachte' dingen maken." Het valt op dat deze nieuwe naam een veel minder naïef perspectief verwoordt op de

multiculturele samenleving dan het Senegalese spreekwoord. De ontwikkelingen sinds de fameuze 9/11 en de verscherping van de publieke discussie over de multiculturele samenleving hebben daar zeker een rol in gespeeld.

Abdelaziz Sarrokh en Sidi Larbi Cherkaoui

Ook de artistieke omgeving van de Gentse choreograaf en theatermaker Alain Platel is vruchtbaar voor enkele makers van Marokkaanse afkomst. Platel ontdekt Abdelaziz Sarrokh tijdens een Michael Jackson-contest. De voormalige Gentse straathoekwerker en elektricien Sarrokh maakt daarop enkele jaren deel uit van Alain Platels gezelschap Les Ballets C de la B. Daarna richt hij zijn eigen gezelschap op onder de naam Hush Hush Hush. Met voorstellingen als *Carte Blanche* (1996), *Via* (1998), *K'Dar* (1999) en *2Pack* (2000) breekt hij ook internationaal door. Zijn dans en choreografie zijn een snelle en energetische mengeling – bij momenten te vergelijken met een MTV-clip – van streetdance, breakdance, hiphop maar ook flamenco en moderne dans. Sarrokhs werk spreekt vooral jongeren aan omdat het zijn inspiratie vindt in de jongerencultuur. Hush Hush Hush stelt zich tot doel om de straatcreativiteit van een groep jongeren in een artistieke richting te heroriënteren. Maar de stap van de straat naar het podium is meer dan een louter artistieke trans-



Carte Blanche, Hush Hush Hush, 1996, © Luc Van Put

formatie. Die stap heeft eveneens sociale dimensies, zoals de confrontatie met kansarmoede, uitsluiting en culturele achterstelling. Ook het hoger vermelde Nit Nithei Garabam/Union Suspecte wordt met dergelijke dimensies geconfronteerd. Hush Hush Hush, het enige gesubsidieerde multiculturele dansgezelschap in Vlaanderen, is intussen opgeheven. Op dit ogenblik werkt Abdelaziz Sarrokh in Nederland.

Een tweede danser en choreograaf die op het einde van de jaren negentig onder de vleugels van Platel kwam, is de Vlaams-Marokkaanse Sidi Larbi Cherkaoui. *Rien de Rien* (2000) is de eerste choreografie die hij maakt als lid van de artistieke kern van Les Ballets C de la B. Het voorbije decennium is hij uitgegroeid tot een van de belangrijkste hedendaagse choreografen, aanvankelijk bij Les Ballets, nadien bij Toneelhuis en sinds 2010 met zijn eigen gezelschap Eastman. Sidi Larbi Cherkaoui hanteert een eclectische danstaal. Zijn dansers beheersen een grote verscheidenheid aan dansstijlen en danstechnieken: van klassiek ballet over salondans tot niet-westerse danstradities. Het zijn voor de choreograaf evenwaardige bronnen voor een hedendaagse danstaal. Zijn eclecticisme is een artistieke vertaling van zijn levensfilosofie die gebaseerd is op de gelijkheid van individuen, culturen, talen en expressiemiddelen. In tegenstelling tot het werk van Sarrokh, maakt Cherkaouis werk integraal deel uit van de moderne dansscène en duikt het niet of nauwelijks op in discussies over culturele diversiteit.



Rien de rien, Les Ballets C de la B, 2000, fotograaf onbekend

Coda?

“Hoe gezond en zelfverzekerd zijn de Vlaamse podiumkunsten vanuit een multicultureel perspectief?” Met die vraag begon ik mijn artikel. De jaren negentig zijn het prille begin, zonder veel voorgeschiedenis, van een podiumkunstenpraktijk in Vlaanderen die ‘kleur’ krijgt. Dat gaat zeer moeizaam. Vlaanderen lijkt er niet klaar voor. De migratie en het koloniale verleden maken nog geen deel uit van de Vlaamse geschiedenis en van de Vlaamse identiteit. België vecht vooral zijn communautaire strijd uit. De doorbraak van het Vlaams Blok schokt en mobiliseert, maar vooral in een negatieve reflex (tegen...). In het artistieke discours lopen veel categorieën door elkaar of worden met elkaar verward: het artistieke en het participatieve, het individuele en het representatieve, kunst en cultuur. Sommige plekken concentreren zich op het presenteren van andere culturen (Het Zuiderpers...), maar leggen meer de nadruk op het collectieve dan op het individuele, en op het culturele dan op het artistieke. De ‘andere’ kunstenaars in de jaren negentig moeten opboksen tegen veel vooroordelen en veel structurele obstakels. Het artistieke klimaat in Vlaanderen wil wel, maar doet niet veel om de enkele andere makers die er zijn artistiek en zakelijk te begeleiden. De kritiek voelt zich onwennig en leest het werk vooral door een culturalistische bril; en ook het publiek raakt niet overtuigd. De opleidingen slagen er niet in meer kleur te brengen. Naar het einde van de jaren negentig zal dit klimaat langzaam veranderen, met de nadruk op langzaam. Meer instellingen beginnen zich ernstig met cultureel bezig te houden. De overheid maakt er een beleidspunt van. En er duiken nu ook kunstenaars op. Maar dat wordt het verhaal van het volgende decennium.

Noten

- 1 BLOMMAERT, Jan, en VERSCHUEREN, Jef, *Het migrantendebat. De problematiek van de abnormalisering*, IPrA Research Centre, Antwerpen, 1992.
- 2 VAN KERKHOVEN, Marianne, *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*, Uitgeverij Van Halewyck, Leuven, 2002, pp. 102-103.
- 3 VAN KERKHOVEN, Marianne, *idem*, pp. 137-144.
- 4 GORIS, Gie, ‘Glokale Kunst in Vlaanderen’, in: *Noord-Zuid Cahier*, jg. 23, september 1998.
- 5 PAVIS, Patrice, *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London, 1996.
- 6 NICODEMUS, Everlyne, ‘Bourdieu buiten Europa’, in: *Yang*, nr. 31, 1995, p. 91.
- 7 GILROY, Paul, geciteerd in: JANS, Erwin, ‘De houding van globaal theater’, in: *Noord-Zuid Cahier*, jg. 23, september 1998, p. 99.
- 8 OPSOMER, Geert (ed.), *City of Cultures*, VTi, Brussel, 1995, p. 10.
- 9 SELLAERS, Peter, in: *idem*, p. 24.
- 10 BLONDEEL, Paul, *Van zwarte gaten witte maken. Aanbevelingen voor de verankering van culturele en artistieke projecten in de stad*, vzw Brussel/Bruxelles 2000, Brussel, p. 3.

