

section of the two cultures and the two theatrical forms, and which is therefore a separate and complete creation.'

Pavis vermeldt hier niet het werk van Peter Brook die in dit rijtje zou thuishoren en die met zijn *Mahabharata* de meest opgemerkte en wellicht meest besproken interculturele voorstelling gemaakt heeft. Misschien omdat het precies over deze voorstelling is dat Bharucha een berucht geworden analyse geschreven heeft (het maakt deel uit van de drie in het Nederlands vertaalde artikelen). Bharucha laat zien hoe economische ongelijkheid, gebrek aan vertrouwde met de Indische filosofische traditie en een westerse multiculturele ideologie geleid hebben tot 'een van de meest flagrante (en geslaagde) voorbeelden van toe-eigening van de Indiase cultuur in de afgelopen jaren.' Het is een vernietigend oordeel over een regisseur die al jarenlang een multiculturele artistieke dialoog probeert te ontwikkelen. In zijn radicaliteit is het opstel vooral een eye-opener voor het goed bedoelende maar vaak weinig doordachte westerse multiculturalisme. De toe-eigeningsmechanismen die Bharucha analyseert in Brooks werkmethode moeten ons genezen van een al te grote naïviteit.

Het sterke van Bharucha's analyses is dat hij erop wijst dat achter het culturele verschil meestal een economische ongelijkheid schuilgaat. Hij beschouwt de tegenstelling tussen de Eerste Wereld en de Derde Wereld (en de Derde Wereld in de Eerste!) nog steeds als een van

de belangrijkste tegenstellingen van deze tijd. Deze tegenstelling buiten beschouwing laten 'speelt niet alleen het wereldkapitalisme in de kaart, maar ook de vertegenwoordigers van postmoderne academies met hun neiging culturele verschillen hoger aan te slaan dan economische tegenstellingen.' Terwijl het Westen het heeft over grensoverschrijdende initiatieven, moet de rest van de wereld moeite doen om een visum te bemachtigen om het Westen binnen te kunnen: 'Daar begint het intercultureel theater: tijdens het onderhandelen om de grens over te mogen, tijdens onze persoonlijke ontmoeting met de immigratieambtenaar. Daar moeten we beginnen met toneel te spelen, desnoods door te liegen.'

Van een kritiek op het interculturele theater verschuift het boek naar een onderzoek van de intraculturele mogelijkheden van het moderne Indische theater. Bharucha concentreert zich in zijn theatrale en essayistische praktijk steeds meer op de veelheid van culturele praktijken in Indië zelf. Onderdeel van die zoektocht is een analyse van het sektarische denken in eigen land: 'Dit zou wel eens de meest "politieke" taak voor de kunstenaars, schrijvers en denkers in het India van vandaag kunnen zijn: het scheppen van nieuwe beelden, verhalen en talen om het geweld van onze tijd tegen te gaan. Het is niet genoeg om bepaalde voorbeelden van sektarisch of fundamentalistisch geweld op te tekenen; het is broodnodig om dit geweld door de bemiddeling van andere talen in iets

anders om te zetten.' Dat geldt niet alleen voor Indië. Op het ogenblik dat ik dit schrijf liggen de beelden van het sektarische geweld in Kosovo nog vers in het geheugen en worden we dagelijks geconfronteerd met het sektarische geweld in Oost-Timor. En is een wetenschappelijk onderzoek, in opdracht van de minister van Justitie, naar de relatie tussen criminaliteit en etnische afkomst ook geen vorm van symbolisch geweld, dat alleen al door zijn formulering de bevolking van een land opdeelt? Ook in Vlaanderen zijn andere verhalen en andere talen nodig. De reflectie op een interculturele theaterpraktijk kan daar een bijdrage toe zijn.

---

## Erwin Jans

Rustom Bharucha, *Een visie uit Indië*.

*Gedachten over theater, cultuur en politiek*,  
PassePartout Publications, Utrecht, 1998

De PPCahiers besteden aandacht aan opvattingen,  
werkwijzen, onderzoek en trainingmethoden  
van westerse en niet-westerse theatermakers.

Rustom Bharucha, *Theatre and the World*,  
Routledge, 1993

Patrice Pavis, *The Intercultural Performance  
Reader*, Routledge, 1996

(1) Stelling in een proefschrift van M.J. Fransen,  
Technische Universiteit Delft, geciteerd in  
De Morgen van 6.9.1999.

## Talking 'bout my generation

Etcetera 67 (maart '99) was gewijd aan het thema van de generaties in de kunst.

Guy Cools reageert op het essay van Rudi Laermans, die op zijn beurt antwoordt.

Beste Rudi Laermans,

In volle voorbereiding van het seizoen 1999-2000 valt de nieuwe *Etcetera* in mijn bus. En met plezier stel ik vast dat het een themanummer is rond 'generaties'. Ik overweeg immers al een tijdje om dat thema centraal te stellen in mijn dansprogrammering van volgend seizoen, zoals in het huidige seizoen de relatie dans-tekst centraal stond. En ik vind het altijd plezierig wanneer dergelijke thema's ook elders opduiken en als dusdanig een klankbord zijn voor mijn eigen ideeën. Als organisator/programmatoren gaat het me immers nog minder dan de kunstenaar om originaliteit dan wel om de vinger aan de pols te houden van wat leeft in

het artistieke veld en dit zo adequaat mogelijk te vertalen naar het publiek.

Het themanummer opent met een boeiend en 'geestig' (in alle betekenissen van dat woord) geschreven artikel van jouw hand waarin je het generatie-'discours' definieert in hoofdzakelijk negatieve, oppositionele termen. De jongste generatie podiumkunstenaars, de 'zonen', construeren en cultiveren, volgens jou, het generatieconflict om een oedipale vadermoord te plegen op de vaders, in het Vlaamse podiumkunstenlandschap de generatie van 'de tachtigers', die ondertussen een monopolie hebben verworven op de institutionele en dus ook financiële middelen. Je verwerkt daarbij op handige wijze een sociologisch (Bourdieu) en psy-

choanalytisch (de klassieke Oedipus-mythe) be-grippenapparaat en kiest openlijk partij voor de gevestigde 'ouderen', die nog niet 'out' zijn, en tegen de organisatoren, de kunstencentra, de media en de jonge kunstenaars zelf, die zogenaamd het 'geloof in de potentie van de jongste generatie' tot mythische proporties verheerlijken om een inhoudelijke en esthetische evaluatie en discussie uit de weg te gaan.

Je argumentatie is niet helemaal onterecht maar blijft mijns inziens toch te veel een louter academisch en theoretisch construct dat voorbijgaat aan de onderliggende veldmechanismen. Daarom ter aanvulling enkele bedenkingen vanuit mijn eigen praktijkervaring als organisator en producent.

De basisattitude en het basisprobleem van de jongste generatie podiumkunstenars zijn niet dat ze zich afzet tegen de vorige maar dat ze er zich vaak volledig mee identificeert. De pioniersgeneratie van de 'tachtigers', die zoals je terecht opmerkt enkel het gevecht voor institutionele erkenning gemeenschappelijk heeft, vertrok ofwel vanuit een niemandsland (in het geval van de hedendaagse dans) of zette zich af tegen volledig gescleroseerde en institutioneel vastgeroeste structuren (in het geval van het teksttheater). Daardoor kon zij eigen artistieke credo's en esthetica's doordrukken en omkaderende structuren uitbouwen die aan de eigen productionele noden voldeden.

De jongste generatie stelt noch deze esthetica's, noch deze organisatiemodellen in vraag maar neemt ze maar al te graag over. Deels wordt dit in de hand gewerkt doordat de vorige generatie zich ook zelf is gaan bezighouden met de doorstroming en vorming van de volgende generaties: van een expliciet opleidingsmodel als P.A.R.T.S. in het geval van Anne Teresa De Keersmaecker tot een artistieke praktijk zoals het als collectief functioneren van Les Ballets C. de la B.

Dergelijke doorstroming is in idealistisch-theoretische zin aan te moedigen, in de praktijk zorgt ze voor een snellere verzaaiing van het veld (cf. de discussie rond de zogenaamde kunstberg) en maakt ze de jongste generatie tegelijkertijd minder weerbaar (ze hebben niets om zich tegen af te zetten) en meer ongeduldig (door de verwachtingen die door henzelf of hun omgeving gecreëerd worden). En als de politieke en economische conjunctuur dan nog even mee in de lift zit – zoals dit de jongste jaren althans in Vlaanderen het geval was – en de overheid sneller de nieuwe ontwikkelingen volgt dan we van haar gewend zijn, dan leidt dit tot een overaanbod van kweekvijvers, broeikassen en al dan niet genetisch gemanipuleerde culturen zonder dat, en daar volg ik je dan wel weer in, de kwaliteit van dat alles nog grondig gecontroleerd wordt of ter discussie staat.

Toen ik jaren geleden de Québécoise éminence grise Paul André Fortier uitnodigde om tijdens een debat, georganiseerd in het kader van het festival De Beweging, te komen praten over deze problematiek, stelde deze laconiek vast dat een sterke generatie die zichzelf gevormd heeft door uit het niets te komen of zich af te zetten tegen een vorige, altijd gevolgd wordt door een zwakkere die zich identificeert met en zo snel mogelijk in de voetstappen van zijn voorgangers wil treden. Het was wat de hedendaagse dans betreft zo in Frankrijk en in Québec en het zal in Vlaanderen niet anders zijn. Of om nog een andere boutade te gebruiken: het is in de podiumkunsten niet anders dan in

de wielrennerij. Als het jonge talent te snel over de fiets wordt getild, ontbreekt vaak de motivatie en vechtlust die nodig zijn om aan de top te geraken. En in dat geval kunnen we enkel maar geduld hebben tot er zich een nieuwe Merckx (de 'zoon' wordt in dit geval ook van dichtbij gecoacht en begeleid door de 'vader') aandient.

Een tweede met het generatiethema verbonden problematiek, die de praktijk van het podiumkunstenlandschap in sterke mate mee bepaalt en door jou niet behandeld wordt, is de problematiek van de tijd. Hoeveel tijd krijgt een individuele kunstenaar, al dan niet behorend tot een generatie, om zichzelf te bewijzen? Waar de 'tachtigers' een lange incubatieperiode hebben gehad in de marge van de institutionele erkenning en zich allemaal enkele artistieke debacles hebben kunnen veroorloven, staat de jongste generatie veel meer in de schijnwerpers van de media en is de prestatiedruk veel groter. Bijgevolg wordt ook het discursieve discours sneller gemanipuleerd indien een productie minder geslaagd is. Nochtans is falen essentieel voor elk leerproces en is het ook voor de ontwikkeling van de kunstenaar belangrijk dat dit publiekelijk kan worden toegegeven.

Eveneens een gevolg van de vraag 'Hoe lang krijgt iemand de kans om zichzelf te bewijzen?', is de discussie rond het zogenaamde 'middenveld' – een groep podiumkunstenars die qua leeftijd en carrière stammen uit de pioniersgeneratie; die om kwalitatieve of institutionele redenen (dit is steeds een de-kip-of-het-ei-vraag) nooit zijn doorgebroken maar die in het slibspoor van hun 'peers' wel een zekere institutionele erkenning hebben verworven en althans wat de dans betreft de afgelopen jaren een groot deel van de projectmiddelen monopoliseerden. Hoe lang hebben zij recht op ondersteuning alvorens definitief door te breken of definitief te worden afgeschreven? Of hebben zij, zoals ze vaak zelf argumenteren, recht op een minder grootschalige, minder prestigieuze, minder internationale bestaanszekerheid in de schaduw van de 'hoge bomen'?

Ik ben lange tijd een fervent verdediger geweest van het laatste, zowel beleidsmatig (vanuit mijn functie in de Raad voor de Dans) als in mijn programmering (o.a. het *Salons des Refusés* dat we met een aantal onder hen organiseerden). En ik onderschreef daarmee graag de stelling van Myriam Van Imschoot dat een gezonde dansbiotoop plaats laat voor zowel hoge bomen als struikgewas en zelfs onkruid.

Maar ik merk ook dat deze positie binnen het beleid en in de dagelijkse praktijk als programmator steeds moeilijker houdbaar en verdedigbaar is. Wat blijft erover van het zogenaamde middenveld in de dans als we de insti-

tutionele bescherming, die vaak nog slechts enkel op generatiecriteria berust, wegnemen? En dreigen we de generatiekloof niet meer op de spits te drijven door ook binnen de projectenpot het overgrote deel van de middelen aan de 'oudere' generatie toe te wijzen?

Ik word dit jaar vijftigertig en neem daardoor ook een middenpositie in. Nog niet te oud, maar ook niet meer jong. De bovenstaande kritische bedenkingen en aanvullingen bij jouw tekst dienen gelezen te worden als vragen die ik mezelf stel in het hier en nu van mijn professionele praktijk. En hoewel ik ook geen eenduidige antwoorden heb, moeten ze mijns inziens toch eerder gezocht worden in een doorstromingsmodel dan in een oppositiedenken. Daarom ruim ik volgend seizoen behoorlijk wat plaats en middelen in voor de jongste generatie choreografen, zonder daarom mee te huilen met de jonge wolven dat oud 'out' is.

Ik heb het me veroorloofd je kort te citeren in onze seizoensbrochure en tegenover jouw 'vadermoord' plaats ik het beeld van '(on)zichtbare verwantschappen en loyaliteiten', ontleend aan de Hongaars-Amerikaanse psychiater Boszormenyi-Nagy.

En ten slotte hoop ik dat Anne Teresa De Keersmaecker ook op haar zestigste nog heel wat artistieke orgasmen (wat macho van je, Rudi, om het in je tekst enkel over ejaculaties te hebben) mag krijgen.

Vriendelijke groet,

Guy Cools  
Verantwoordelijke dans  
Kunstencentrum Vooruit

Beste Guy Cools,

Je reactie op mijn bijdrage aan het *Generaties?*-nummer van *Etcetera* (nr 67, maart 1999) weet ik ten zeerste te appreciëren. Want zelden gaan de overigens schaarse opmerkingen over de teksten die ik in *Etcetera* publiceer verder dan het bekende 'dat was best interessant wat je daar onlangs hebt geschreven'. Zo'n vriendelijke schouderklopjes initiëren niet meteen zoiets als een debat(je): het verwachte wederwoord blijft uit.

Ja, mijn tekst was ironisch ('geestig') bedoeld. En ja, hij getuigde mede daarom van een zekere afstandelijkheid die gewoonlijk als het waarmerk van een ouderwets academisme wordt beschouwd (het nieuwe academisme zit daarentegen vol dadendrang; het observeert universitair onderzoek en onderwijs in ondernemingstermen). Uiteraard kijk jij anders, zeg maar beleid- en praktijkgericht, met het oog op kortelings te nemen beslissingen als programmator of lid van de Raad voor de Dans. Ik zou het trouwens juist erg vreemd, ja zorgwekkend vinden indien we krek dezelfde realiteit zouden observeren. Lang leve het verschil of de differentie, want alleen door op onderscheiden wijzen te observeren en te communiceren is er überhaupt een informatieve discussie mogelijk (informatie, aldus Gregory Bateson, is 'a difference that makes a difference').

Maar laat ik to the point komen; laat ik het voornaamste punt van *Generaties: een verhaal met een moraal* nog eens herhalen, want jij schaatst daar toch wel een beetje overheen. De moraal van mijn verhaal luidde kortweg dat het in het kunststelsel om kunstwerken draait, niet om kunstenaars, en al helemaal niet om generaties. Ik wil dus zoveel mogelijk wég van het performatieve, zichzelf gedurig waarmakende discours over generaties. Als kunstliefhebber is het mij om kunstwerken te doen, en niets anders. En ook als maatschappijtheoreticus trouwens, want het valt gemakkelijk in te zien dat kunstwerken – en niet: menselijke makers – de elementaire eenheden van het kunststelsel zijn.

Ik huldig dus een a-humanistische visie, al weet ik natuurlijk ook wel dat kunstwerken door zogeheten mensen worden gemaakt. Maar dan nog: wie of wat 'in' (of 'aan') een kunstenaar kan voor de getoonde kunstwerken verantwoordelijk worden gesteld? Het bewustzijn of het onbewuste? Het neuronale systeem? Etcetera: we weten gewoonlijk helemaal niet waar we het nu juist over hebben als we het woordje 'mens' in de mond nemen. Ook daarom blijven uitdrukkingen als genie of intuïtie het zo goed doen in de kunstwereld. Ze zijn nietszeggend, ze zijn semantisch leeg – en daarom

functioneren ze zo perfect in de foyer-communicatie.

Ik zie dan ook gewoon geen generaties in het Vlaamse podiumkunstenlandschap, terwijl jij juist aan de idee van generationele breuklijnen blijft vasthouden. Die manier van observeren is mij simpelweg niet complex genoeg. En dat heeft zo zijn gevolgen voor het gevoerde beleid. Want wie observeert in termen van jongere en oudere kunstenaars, met weinig respectievelijk veel institutionele ondersteuning, gaat welhaast automatisch een kunstenaarsbeleid voeren. Vanuit een sociaal oogpunt valt daar uiteraard weinig op af te dingen. Maar een kunstbeleid is wat anders. Dat vertrekt bij voorbeeld niet van de premisse dat de spreekwoordelijke jonge sla van eigen bodem per definitie talent heeft (de potentiëmetafoor, inderdaad); dat kan integendeel onbezwaard kiezen voor meer import uit het buitenland als het binnenland een tijdje droog komt te staan.

Mijn belangrijkste bedenking, die tevens de meest praktische is, heb ik uiteraard tot het laatst opgespaard. In je brief herken ik namelijk de veronderstellingen die het recent in Vlaanderen gevoerde kunstbeleid schragen. Zo ontwaar ik ook in jouw uitlatingen – maar nu lees ik natuurlijk wel tussen de regels – een naar mijn bescheiden mening onhoudbaar geloof in plan- en maakbaarheid. Zoveel jaren verzorgingsstaat leren toch dat het stuurvermogen van de overheid bijzonder beperkt is? Deze vaststelling is bepaald geen vrijbrief voor een soort van neoliberal nietsdoen. Het komt er integendeel op aan nieuwe vormen van overheidstussenkomst in de kunstensector te ontwikkelen. Vanwaar bij voorbeeld die eeuwige fixatie op geld of subsidies als stuurmedium? Waarom niet veel creatiever omgaan met de al bestaande infrastructuur? – om maar iets te noemen. (Het is niet zomaar iets: deze ampele opmerking impliceert dat een overheid niet meegaat met het vertrouwde distinctiespel, het bekende streven naar een eigen huis, met een eigen profiel, eigen kunstenaars, liefst ook een eigen publiek. Wat meer ont-eigen-ing zou in de Vlaamse podiumkunstensector wellicht een goede zaak zijn.)

Je brief lijkt mij vooral ook het ondertussen ingeburgerde groeimodel bij te treden. Middenveld, internationale erkenning,...: dit soort van uitdrukkingen veronderstelt, in de lijn overigens van de generatiëmetafoor, dat kunstenaars(organisaties) 'doorstromen' en volwassen worden, na verloop van tijd op eigen benen staan. Met permissie, maar ik heb tijdens de voorbije jaren meerdere dans- of theatervoorstellingen gezien die ik erg interessant vond en die om zovele contingente redenen nooit zullen gaan meedraaien in het internationale cir-

cuit, bijvoorbeeld omdat de betrokken kunstenaars het gewoon niet willen of kunnen. Ik denk hier met name aan het werk van een groep als Het Bordes (hun voorstelling over Ulrike Meinhof was in al haar eenvoud een ongelooflijk sterk politiek statement) of aan Jan Decortès *Bloetwollefduivel* (voor mij een van de belangrijkste voorstellingen van de jaren negentig).

Maar het gaat hier niet om mijn 'smaak' – whatever that 'mijn' may be. In het geding is een cruciale beleidsvraag; welke soorten (meervoud!) kunst willen we om welke redenen in Vlaanderen bevorderen? In dit opzicht vind ik bijvoorbeeld het nieuwe podiumkunstendecreet nog veel te veel een lege doos. Nodig is veeleer een inhoudelijk gedefinieerd kader dat vertrekt van het bestaan van heterogeniteit (eerder dan alleen maar diversiteit); dat er geen moeite mee heeft dat sommigen er een strikt particuliere esthetiek op nahouden en weer anderen helemaal geen boodschap hebben aan de roep om internationale topkwaliteit omdat ze gewoon ergens in Vlaanderen 'hun ding willen doen'. Gevraagd wordt kortom – met een aan de statistiek ontleende metafoor – een multivariaat beleid. En het lijkt mij gewoon evident dat zo'n beleid vertrekt van enkele voor de hand liggende inhoudelijke onderscheidingen, bij voorbeeld tussen 'kunstkunst' en spannend theater of – in een ander register – tussen trage, naar binnen gekeerde *local heroes* (noem ze zo je wil provincialisten) en snelle internationale jongens en meisjes. Goed beleid begint kortom met de erkenning van het bestaan van heterogeniteit en variabiliteit; goed beleid maakt geen uniforme regels, maar creëert telkens weer opnieuw andere mogelijkheden en kansen – voor kunstwerken, niet voor generaties.

Hartelijke groet,  
Rudi Laermans