

Hoezo, ‘allochtonentheater’?

IT AIN'T WHERE YOU'RE FROM, IT'S WHERE YOU'RE AT!

Erwin Jans

In een artikel in het tijdschrift *rekto:verso* groepeerde Wouter Hillaert een aantal voorstellingen door Vlaamse theatermakers van Marokkaanse afkomst onder de noemer ‘allochtonentheater’¹. Hoewel hij de term uiteindelijk als ongeschikt afwijst, lijkt hij toch de genoemde theatermakers op basis van hun allochtone afkomst – en een daarmee samenhangende communautaire thematiek – in één en dezelfde categorie onder te brengen. De dubbelzinnige geste van poning en ontkenning zou je tekenend kunnen noemen voor de moeilijkheden waarvoor de kunstcritiek (en dus het artistieke kwaliteitsoordeel) zich geplaatst ziet bij kunstwerken die zich buiten de westerse artistieke krijtlijnen (lijken te) bevinden. Dit ‘multiculturele’ perspectief op het theater roept vragen op naar repertoire, programmatie, 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 festivals in Tunis, Damascus, Beiroet? Wat is het belang van de culturele of etnische achtergrond van de kunstenaar? Hoe verhoudt hij zich tot zijn gemeenschap? Hoe ‘anders’ is zijn werk? Zijn ‘onze’ artistieke criteria nog van toepassing op uitingen uit andere culturen?

Het zijn vragen die het kritische discours en de culturele instellingen in verlegenheid brengen, omdat ze zich aan de uiterste rand of helemaal buiten de 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.² In zijn inleiding maakt hij een theoretische afgrenzing tussen intercultureel, intracultureel, transcultureel, ultracultureel, precultureel, postcultureel en metacultureel.³ Binnen het theater zelf onderscheidt hij achtereenvolgens intercultureel theater, multicultureel theater, culturele collage, syncretisch theater, postkoloniaal theater en theater van de vierde wereld.⁴ Zonder veel moeite kunnen daar nog aan toegevoegd worden: derdewereldtheater, immigrantentheater⁵, gemeenschapstheater, lokaal theater⁶ en allochtonentheater. De veelheid aan termen is ongetwijfeld een teken van de diversiteit van het nieuwe fenomeen, maar ook van de verwarring die er bestaat bij het benoemen.

Ik neem volgende gedachtegang van Paul Gilroy als uitgangspunt om hier verder over na te denken: ‘Ik wil de term multiculturalisme op een bespiegelende manier benaderen, niet als een duidelijk omlijnd 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 in 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

Wat zou die kritische kijk op de samenhang tussen cultuur, geschiedenis en macht in een Vlaamse/Belgische context betekenen? Volgens mij behelst 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, de postkoloniale verhou-

ding tot Zaïre/Congo en de relatie tot de Afrikaanse gemeenschap in België; 3. de verhouding tot de verschillende migrantengeneraties, de ontwikkeling van de integratiepolitiek en meer recent het vluchtelingenbeleid. Decennialang heeft België al zijn politieke en culturele energie gestoken in de communautaire problematiek. Het kan niet anders dan dat dit consequenties heeft gehad op de verhouding tot de migrantengemeenschappen, die gedwongen werden een keuze te maken in een voor hen ondoorzichtige strijd tussen Vlaanderen, Wallonië en Brussel. De impact van dit alles op de ontwikkeling van de cultuur, de kunsten en de interculturele dialoog, is nog nauwelijks onderzocht. Dit zijn drie fundamentele assen van reflectie die een nieuw en onthullend licht kunnen werpen op begrippen als identiteit, natie, cultuur, eigenheid, gemeenschap, kolonialisme, ontwikkelingshulp, assimilatie, integratie, stemrecht, vluchtelingenbeleid. De veelheid aan claims en posities in de multiculturele samenleving zou wel eens veel minder kunnen te maken hebben met culturele rijkdom en harmonie-in-verschil dan met permanente conflicten, oppositie en subversie.

Maar ik wil me in de eerste plaats concentreren op de politieke implicaties van het multiculturalisme in het artistieke veld. Een van de belangrijke implicaties is het inzicht dat de ruimte van het kunstencircuit niet vrij is van machts- en uitsluitingsmechanismen ten nadele van de aanwezigheid van niet-westerse en allochtone kunstenaars. De multiculturele samenleving is een verzamelaanpak voor conflicten en confrontaties, voor tegenstrijdige claims en agressieve identiteitsprocessen. Het is een ongelijke samenleving die nog steeds de dubbelzinnige sporen van een koloniaal en imperialistisch verleden draagt. De materiële goederen zijn nog lang niet evenredig verdeeld, en het huidige politieke en economische klimaat lijkt aan die ongelijkheid weinig te kunnen en willen veranderen. Wat dat betreft is de artistieke wereld een spiegelbeeld van de actuele maatschappelijke processen. De belangstelling voor de andere

kunstenaar is vaak bepaald door oriëntalistische, primitivistische, exotische of antropologische en commerciële interesses. Het bestaan van een categorie als ‘wereldmuziek’ maakt dit duidelijk, aldus Oscar van der Pluijm: ‘Wereldmuziek is geen genre, maar het gevolg van een verouderd uitsluitingsmechanisme van de bestaande kunstpraktijk. De gevestigde orde maakt dankbaar gebruik van dit type containerbegrippen om alles wat niet binnen de referentiekaders van de gehanteerde kunstopvatting valt te benoemen. Deze categorisering houdt de hegemonie van de huidige opvattingen in stand omdat zij op deze manier niet ter discussie worden gesteld.’⁸ In haar artikel *Geen multiculturaliteit, maar multi-creativiteit* beschrijft Nezha Haffou hoe de kunstenaars uit het zuiden in een westerse culturele context in hun ontplooiing worden verzwakt door opgelegde sociale en etnische kaders: ‘Het (is) alsof de aanwezigheid van de subalternen de terugtrekking van de artistieke criteria enerzijds en de agressieve intrede van de socio-culturele beschouwingen anderzijds rechtvaardigde. (...) Het belangrijkste struikelblok voor de creativiteit neemt echter de vorm aan van een irriterend dominant discours dat het potentieel van de kunstenaar afweegt en beslist over zijn/haar limieten binnen de grenzen van een exclusieve immigrantensaga.’⁹ Voor de kunstenaar met een moslim-achtergrond is het in het huidige internationale klimaat nog moeilijker geworden om zichzelf te zijn: ‘Hoe hechter het touw rond de nek van de moslim wordt dichtgetrokken, hoe irrelevanter en zelfs ridiculer het wordt om over creativiteit – los van de politiek-religieuze en zilver moslimse culturele problematiek – te praten. De media, en televisie in het bijzonder, doen niets om de steeds hogere obstakels voor de creativiteit van de kunstenaar met een moslim-achtergrond te compenseren. Hij/zij moet voortdurend fluctueren tussen onzichtbaarheid en onwettelijkheid.’¹⁰

Een veel gehoord verwijt aan het adres van de artistieke instellingen is dat ze ‘te wit’ zijn en dus ‘te wit’ programmeren voor een ‘te wit’ publiek. John Leerdam, tot voor kort artistiek leider van het Amsterdamse Theater Cosmic dat zich al vijfentwintig jaar inzet voor cultureel divers theater, zegt over zijn opvolging: ‘Er moet zeker een zwart iemand komen. En nu zullen er mensen zijn die dat onzin vinden, maar dat kan me niet schelen! Het is gewoon nog steeds nodig. Nederland is nog niet zo ver dat we kunnen zeggen dat het geen enkel verschil zou maken.’¹¹ Wat betekent dit precies, ‘te wit’? Bij nader toezien verwijst ‘wit’

**DE BELANGSTELLING
VOOR DE ANDERE KUNSTENAAR
IS VAAK BEPAALD
DOOR ORIËNTALISTISCHE,
PRIMITIVISTISCHE, EXOTISCHE
OF ANTROPOLOGISCHE EN
COMMERCIEËLE INTERESSES.**

niet alleen naar de huidskleur, maar ook naar een bepaalde esthetica, een bepaalde opvatting over wat kunst is. Maarten van Hinte, een van de oprichters van de Amsterdamse ‘zwarte’ theatergroep *Made in da Shade*, maakt volgende analyse: ‘Ik hou zeer van klassiek theater, maar ik zie een enorme kloof tussen het theater en de straat. Belangrijke culturele en maatschappelijke ontwikkelingen dringen nauwelijks door de wanden van ‘s lands theatervestigingen heen.’¹² En hij voegt daar aan toe: ‘Wij zijn theatermakers in Amsterdam anno 2003. En Amsterdam anno 2003 lijkt meer op *Made in da Shade* dan op Toneelgroep Amsterdam.’¹³ Met de ‘straat’ verwijst Van Hinte expliciet naar de rap, de hiphop en andere subculturen. Soms klinkt de aanval op ‘wit’ venijniger, zoals bij John Leerdam: ‘Kwaliteit is een breed begrip. men zou niet binnen de eigen referentiekaders van kwaliteit moeten blijven door alleen jonge avant-gardistische intellectuelen uit te nodigen, maar er zou meer geprogrammeerd moeten worden wat men niet kent.’¹⁴ Hier klinken duidelijk echo’s door van de elitair-populair discussie.

Het zijn echter niet alleen ‘zwarte’ theatermakers en organisatoren die vinden dat de bestaande witte canon moet worden opgebroken. Volgens sommige critici staat de hegemonie van de autonome moderne kunst, zoals die zich sinds het midden van de negentiende eeuw heeft ontwikkeld, op het spel: ‘De discussie over wat kwaliteit is en wat kwaliteit heeft moet ruimer worden gevoerd en vanuit een

andere benadering. Het kunsthistorisch traject dat aan het begin van de twintigste eeuw is uitgezet, kan niet langer als het enige worden beschouwd. We zullen moeten erkennen dat er meerdere kunstgeschiedenissen bestaan en kunnen geschreven worden. En we dienen vooral het idee los te laten dat kunst iets is dat om zichzelf bestaat. Dat sluit veel te veel nieuwe ontwikkelingen uit die buiten de kunstwereld maar ook binnen de kunst zelf gaande zijn, van de vj- en websitecultuur tot de samenwerkingsverbanden van kunstenaars, architecten, designers, mode-ontwerpers, wetenschappers en commerciële ondernemingen’, aldus kunstkritica Anna Tilroe.¹⁵ Voor sommigen is het einde van de moderne kunst al bijna een feit. Zo was voor de Amerikaanse kunsthistorica Wendy Steiner de twintigste eeuw de eeuw van de ‘autonome’ kunst die ze ‘subliem’ noemt. De 21^{ste} eeuw daarentegen wordt voor haar de eeuw van de ‘heteronome’ kunst, die ze associeert met ‘het schone’. In haar visie staat het sublieme voor verscheurende, verontrustende en vervreemdende kunst die geen erkenning wil van een bepaald publiek of een bepaalde gemeenschap, terwijl het schone staat voor communicatie, troost, openheid en dialoog met het publiek.¹⁶ Dit brengt nog een ander element in de discussie: de communicatie met en de participatie van het publiek. Het schema van Steiner is ongetwijfeld al te simplistisch, maar het maakt wel duidelijk dat de ‘andere’ kunst niet enkel een plaats probeert te veroveren binnen de westerse artistieke canon en instellingen, maar die ook in vraag stelt. Uiteraard is dat niet alleen een ontwikkeling die van buiten de westerse kunst komt: het autonome westerse kunstbegrip wordt ook van binnenuit bevraagd, bekritiseerd en getransformeerd.

In een recente publicatie, *Kwaliteit en diversiteit in de kunst*, buigen Shervin Nekuee en Bart Top zich over de mogelijkheid om criteria te ontwikkelen voor een redelijk objectieve beoordeling van kunst met een grote verscheidenheid aan achtergronden, zonder terug te vallen op etnisch-culturele argumenten.¹⁷ Zij pleiten voor wat zij een ‘situationale benadering’ noemen. Ik volg hier even hun gedachtegang. Zij vertrekken van de drie criteria die traditioneel gehanteerd worden om de waarde van een kunstwerk te beoordelen – vakmanschap, oorspronkelijkheid en zeggingskracht – en gebruiken die om een nieuwe grammatica op te bouwen. Voor het actuele artistieke waardenpluralisme voeren zij een tweetal factoren aan. Enerzijds heeft de autonome kunst

van de avantgarde de canon verstoten en anderzijds hebben globalisering en migratie de superioriteit van de westerse cultuur in vraag gesteld. De autonome kunst is weliswaar in haar opdracht geslaagd, maar is ook het slachtoffer van haar succes geworden: ze is intussen geïnstitutionaliseerd en een stijl naast andere stijlen geworden. Dat heeft als gevolg dat de westerse canon noch de autonome kunst de geschikte criteria kan aanreiken om de nieuwe, andere kunst te beoordelen. Om tot nieuwe criteria te komen introduceren de auteurs twee cruciale vragen: met welk potentieel publiek wil of kan het kunstwerk communiceren en wat is de missie van de beoordelaar (met de beoordelaar worden in de eerste plaats fondsen, instellingen en subsidiënten bedoeld)? De eerste vraag brengt de context waarbinnen het kunstwerk iets wil betekenen ter sprake. De dialoog met het publiek was reeds een van de belangrijkste kenmerken van Wendy Steiners heteronome kunst van de 21^{ste} eeuw. Van belang is dat er wordt uitgegaan van het kunstwerk en niet van de kunstenaar, om de etnische val te vermijden. Nekuee en Top komen dan tot een driedeling van de kunst, waarbinnen de verhouding tot de gemeenschap een centrale rol speelt. Vooreerst is er de 'autonome' kunst: dit is de kunst die gemaakt wordt vanuit een individueel perspectief en zich onttrekt aan de codes van bestaande tradities of genres; autonome kunst streeft een eigen universele taal na die niet aan plaats of tijd gebonden is. In de 'heteronome' kunst worden twee richtingen onderscheiden. Enerzijds de 'gemeenschapskunst': dit is kunst die zich expliciet richt op een welbepaalde gemeenschap. Anderzijds de 'hybride' kunst: 'de kunst die de groep en de monocultuur overstijgt, de kunst van de ontwortelden die met culturen gaan jongleren'.¹⁸ In die drie kunstvormen – autonome kunst, gemeenschapskunst, hybride kunst – worden zowel traditie als vernieuwing onderscheiden. Er vormen zich zo zes basisvormen van kunst: traditionele of vernieuwende autonome kunst; traditionele of vernieuwende gemeenschapskunst; traditionele of vernieuwende hybride kunst. Die zes basisvormen worden nu gecombineerd met de drie kwaliteitscriteria: vakmanschap, oorspronkelijkheid en zeggingskracht – die in de verschillende vormen op verschillende manieren doorwegen. Daarnaast is het van belang dat organisaties of beoordelingscommissies een heldere missie formuleren: 'Omdat ze verschillende missies hebben behoren culturele instellingen te verschillen in hun positie

**DE MULTICULTURELE
SAMENLEVING IS COMPLEX
EN VERTAKT ZICH VOORTDUREND
IN NIEUWE GEDRAGSVORMEN
EN CULTURELE EN ARTISTIEKE
UITINGEN. DE KUNST DIE ZICH
DAARBINNEN ONTWIKKELT
DOET DAT OOK.**

ten opzichte van maatschappelijke ontwikkelingen en ten aanzien van de definitie van en visie op de multiculturele samenleving.¹⁹ Het is duidelijk dat de geformuleerde missie cruciaal is voor het gebruik van het beschreven schema en de daarin vastgelegde prioriteiten.

Of het hier gepresenteerde schema werkelijk een beter kwaliteitsoordeel zal opleveren, blijft een open vraag. Veel, zoniet alles, hangt af van de intelligentie en artistieke gevoeligheid van de leden van de organisatie of de commissie. Het schema is wel een denk-

oefening die een uitweg kan bieden uit de vastgeroeste categorieën waarmee de kunstuitingen uit dit multiculturele tijdsgewricht gewoonlijk worden benaderd: onwetendheid, exotisme, etnicisme, politieke correctheid, socio-culturele relevantie enzovoort. De multiculturele samenleving is complex en vertakt zich voortdurend in nieuwe gedragsvormen en culturele en artistieke uitingen. De kunst die zich daarbinnen ontwikkelt doet dat ook. Nieuwe kennis moet opgedaan worden. Nezha Haffou spreekt daarom terecht van 'interactieve netwerken van verantwoordelijkheid'²⁰ die politieke, socio-culturele, artistieke en academische actoren en sectoren met elkaar in contact moeten brengen. Alleen wanneer alle betrokken actoren hun particuliere verantwoordelijkheden op zich nemen, kunnen vaak onzichtbare en subtiele machtsstructuren en uitsluitingsmechanismen doorbroken worden ten voordele van een veel opener, daarom niet makkelijker, maar wel eerlijker en rijker gesprek over artistieke diversiteit.

'Een volk is net zo gezond en zelfverzekerd als de verhalen die het zichzelf vertelt', zegt de Nigeriaanse schrijver Ben Okri ergens. Er zijn vele ongezonde verhalen die in de multiculturele samenleving circuleren: verhalen die uitsluiting, onverdraagzaamheid, radicalisme en racisme rechtvaardigen. Het komt erop aan andere verhalen te vertellen. Kunstwerken zijn bij uitstek die andere verhalen, maar ze moeten wel de kans krijgen om verteld en gehoord te worden. ☺

- 1 Wouter Hillaert, *Weg met het allochtonentheater!?*, in: *rekto:verso*, jg 0, nr 1, september 2003, pp.57-65. Zie ook de reacties hierop van Erwin Jans, Dominique Willaert en Union Suspecte in *rekto:verso*, jg 0, nr 2, november 2003
- 2 Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, 1996
- 3 id., pp. 5-8
- 4 id., pp. 8-10
- 5 cfr. Toon Brouwers, Lieke van Duin, Rob Erenstein en Jaak van Schoor (ed.), *Dramatisch Akkoord 14*, A.W. Bruna&Zoon, Utrecht/Aartselaar 1981. Het nummer is een eerste poging om een overzicht te geven van het 'immigrantentheater' zoals zich dat in de jaren zestig en zeventig in Vlaanderen en Nederland ontwikkelde.
- 6 cfr. Erwin Jans, *De houding van lokaal theater*, in: Gie Goris (ed.), *Glokale Kunst in Vlaanderen*, Noord-Zuid Cahier, jrg. 23, extra nummer, september 1998, pp. 97-103
- 7 o.c., in: id., p.99
- 8 Oscar van der Pluijm, *Wereldmuziek bestaat niet*, in: Hans Beerekamp e.a., *De kunst van het kiezen*, Rotterdamse Kunststichting, Phinex Foundation, Boekmanstichting, 2003, p.39
- 9 Nezha Haffou, *Geen multiculturaliteit, maar multicultureel*, in: *Eutopia. Podium voor politiek, cultuur en kunst*, nr 5, oktober 2003, pp. 76 & 79
- 10 id., p.82
- 11 Willemijn Lamp, *Go! Johnny, Go!*, in: *De Theatermaker*, jrg. 7, nr 1, febr. 2003, p.18
- 12 Jowi Schmitz, *It ain't where you're from, it's where you're at*, in: *De Theatermaker*, jrg. 7, nr 9/10, dec./jan. 2003/2004, p.14
- 13 id., p.13
- 14 Willemijn Lamp, p.18
- 15 o.c., in: Hans Beerekamp, e.a., p.93
- 16 o.c., in: id., p.110
- 17 Shervin Nekuee en Bart Top, *Kwaliteit en diversiteit in de kunst*, in: id., pp.92-129
- 18 id., p.113
- 19 id., p.119
- 20 Nezha Haffou, p.83