

---

# **Kans op verrijking: Podiumkunsten in Multicultureel Perspectief**

**Reader**

**ten bate van de conferentie op vrijdag 17 maart 1995  
in de Nesttheaters te Amsterdam**

**theater instituut nederland**

# BOEKMANstichting

Studiecentrum voor kunst, cultuur en beleid



Herengracht 415  
1017 BP Amsterdam  
telefoon bibliotheek 020-624 37 39

De uitleentermijn bedraagt 4 weken. Mits tijdig aangevraagd is verlenging met 4 weken mogelijk, tenzij de publikatie inmiddels is gereserveerd.

De uitleentermijn is verstreken op:

50 FEB. 1996	12 1 Dec. 2000	29-9-05
24 MEI 1996	12-2-01	
22 JULI 1997	23/3/01	
12 NOV. 1998	22 NOV. 2001	
19 FEB. 1999	07 NOV. 2002	
25 JUNI 1999	10 DEC. 2002	
19 AUG. 1999	13 MEI 2003	
25-4-2000	30/7/04	
29 OKT. 2000	10/11/04	
	03 FEB. 2005	
	1/4/05	

Boekmanstichting - Bibliotheek  
Herengracht 415  
1017 BP Amsterdam  
Tel. 6243739

---

# **Kans op verrijking: Podiumkunsten in Multicultureel Perspectief**

Reader

ten bate van de conferentie op vrijdag 17 maart 1995  
in de Nestheaters te Amsterdam

Kans op verrijking: Podiumkunsten in Multicultureel Perspectief is een initiatief van het Theater Instituut Nederland en wordt georganiseerd in samenwerking met de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouw Directies en de Stichting Nestheaters.

<b>Inhoudsopgave</b>		1
Voorwoord		5
Teksten		
<b>I Culturele diversiteit: theater en dans</b>		7
Kunstedactie	'Grijs publiek in het jaar 2005' in: <i>Trouw</i> , 13 december 1994	9
Kunstedactie	'Toneelgezelschappen trekken meer publiek' in: <i>NRC Handelsblad</i> , 13 januari 1995	
Kunstedactie	'Toneel trekt meer publiek' in: <i>Haarlems Dagblad</i> , 13 januari 1995	
Bergh, H. van den	'Het "probleem" van gekleurd theater' in: <i>Het Parool</i> , 9 december 1994	10
Ockhuysen, R.	'Meer dan een stofjas met een snor erboven' in: <i>de Volkskrant</i> , 9 december 1994	11
Arian, A.	'De zoektocht naar sprookjes voor jongeren; David Greaves en het multiculturele jongerentheater van Artisjok/Nultwintig' in: <i>Toneel Theatraal</i> , februari 1995, pp. 32-35	13
Megen, R. van	'Witte heterosexuele schrijver over Negerangst' in: <i>Notes</i> , mei 1994, pp. 34-38	15
Zonneveld, L.	'Tussen swingend welzijn en stijve kunst; Intercultureel Nederland op drift' in: <i>Toneel Theatraal</i> , mei 1993, pp. 8-12	21
Lion Sjin Tjoe, R.	'De witte vertaling van multicultureel Nederland; Otto Romijn: twintig jaar kunstbeleid voor migranten' in: <i>Toneel Theatraal</i> , mei 1993, pp. 37-41	27
Lavrijsen, R.	'Worstelen met het Westen' (boekbespreking) in: <i>Toneel Theatraal</i> , november 1993, pp. 37-38	31
Jagt, M. van der	'Kleurvoorstellingen. Het ongemak van zwart-witscènes' in: <i>De Groene Amsterdammer</i> , april 1994, pp. 26-27	32
Haarst, R. van	'Jeyasingh, Shobana. Overeenkomsten, geen verschillen' in: <i>Notes</i> , mei 1992, pp. 7-10	35

<b>II Een wereld aan muziek</b>		41
Leeuwen, F. van	'Muzikanten moeten vechten voor de noten en Authenticiteit is kwestie van artistieke eerlijkheid' in: <i>Een kleurend podium. Multiculturele kunst in Nederland</i> , samenstelling Hanny Alkema en Erica Eysker, Amsterdam 1988, pp. 87-91	43
Leeuwen, F. van	'De wortels van de roots. Een duik in de Wereldmuziek' in: <i>Jazz Nu</i> , november 1993, pp. 22-24	47
Ruiter, F. de	'Een tuitje in de aardkorst. Niet-westerse kunst in het Holland Festival Oude Muziek Utrecht' in: <i>Programma-folder Holland Festival Oude Muziek Utrecht 1994</i>	49
<b>III Publiek en participatie</b>		51
Steenhoven, P. van der Berdowski, Z.	<i>Participatie podiumkunsten allochtone 18-30 jarigen in 1994 en 2005</i> , O + S, Het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek, november 1994	53
Lavrijsen, R.	'Culturele diversiteit en publieksparticipatie' in: <i>Boekmancahier</i> , maart 1995, pp. 60-65	69
Bevers, T.	'Cultuurspreiding en publieksbereik. Van volksverheffing tot marktstrategie' in: <i>Georganiseerde cultuur. De rol van overheid en markt in de kunstwereld</i> , Bussum 1993, pp. 110-135	75
<b>IV Culturele diversiteit: beleid en het kwaliteitsbegrip</b>		89
Berg, N. van den	'De kunst van het weglaten. De positie van allochtone beeldend kunstenaars' in: <i>De Gids</i> , januari 1994, pp. 69-78	91
Brustein, R.	'Culture By Coersion' in: <i>The New York Times</i> , 29 november 1994	97
Verweij, J.	'Als we verstandig zijn. Multicultureel kunstbeleid in Amsterdam' in: <i>Notes</i> , maart 1994, pp. 16-18	99
Lavrijsen, R.	'Allochtone kunstenaar is geen spreekbuis van eigen cultuur' in: <i>NRC Handelsblad</i> , 22 september 1994	102
Lavrijsen, R.	'Allochtone kunstenaars en beleid' in: <i>Boekmancahier</i> , september 92, pp. 349-353	103
Lavrijsen, R.	Introductie <i>Art, art policies and the facelift of Europe</i> , samenstelling Ria Lavrijsen, Amsterdam, 1993, pp. 1-17	107

Denniston, H.	'Finding tomorrow's audience today' in: <i>Art, art policies and the facelift of Europe</i> , samenstelling Ria Lavrijsen, Amsterdam, 1993, pp. 91-98	112
Jantjes, G.	'The long march from "Ethnic Arts" to "New Internationalism" in: <i>Art, art policies and the facelift of Europe</i> , samenstelling Ria Lavrijsen, Amsterdam, 1993, pp. 59-66	116
West, C.	'The New Cultural Politics of Difference' in: <i>Out There: Marginalization and Contemporary Culture</i> , samenstelling R. Ferguson, M. Gever, T.T. Minh-ha, C. West, New York, 1990, pp. 19-36	121
Lavrijsen, R.	'Video Interview with Homi Bhabha' in: <i>Kunstforum</i> , november 1993	131
Beek, G. van	'Vibraties Makker! Over identiteit, authenticiteit en cultuur in de beeldende kunst' in: <i>Metropolis M</i> , december 1994, pp. 26-29	139
Gilroy, P.	<i>Small Acts. Thoughts on the politics of black cultures</i> London 1993, pp. 1-15	143
David, C.	'A reawakened interest in other cultures: urgency or alibi?' in: <i>MED URBS VIE</i> , Rotterdam, 1993, pp. 44-54	150
Bhabha, H.K.	'Grensoverschrijdingen: kunst in een tijd van multiculturele interpretaties' in: <i>Kunst &amp; Museumjournaal</i> , jg 5, nr 4, 1994, pp. 15-23	153

## Voorwoord

In de podiumkunsten is een proces aan de gang waarbij kunstenaars uit uiteenlopende culturen en landen met elkaar samenwerken. In de muziek, waar deze ontwikkeling al wat langer aan de gang is, leidt dit tot een vermenging van stijlen. Een verschijnsel als 'cross over' is in de sfeer van de jazz, de wereldmuziek, de niet-westerse muziek, de pop en de hedendaagse muziek een steeds gangbaarder fenomeen.

In het theater in Nederland begint dit proces van 'interculturele creatie' op gang te komen. We kunnen ons afvragen of producties als *Stampij* van Cosmic Illusion, *1001 Nacht* (regie Riëks Swarte), *Kniertjes Knie* (Michael Matthews) en *Klaagfiederen* (regie Gerardjan Rijnders) voorboden zijn van een hedendaags 'intercultureel theater' in Nederland. Het ligt voor de hand dat programmeurs zich, vanwege de veranderende en zeer gevarieerde bevolkingssamenstelling in diverse steden van Nederland, afvragen op welke wijze men een 'cultureel divers' aanbod kan programmeren en hoe men een publiek van zowel 'nieuwe' als autochtone Nederlanders kan bereiken.

Met de conferentie *Kans op verrijking: Podiumkunsten in Multicultureel Perspectief* willen het Theater Instituut Nederland, de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties en de Stichting Nesttheaters het debat over podiumkunsten in de multiculturele stad een stimulerende impuls geven. Zowel 'nieuwe' als autochtone Nederlanders - naar generatie, cultuur, achtergrond en sociale structuur, zeer rijk geschakeerde groepen - dragen bij aan onze nationale cultuur. Zou het niet aardig zijn als in het kunstenplan 1997-2001 de culturele diversiteit in de kunsten en het heterogene karakter van onze cultuur gewaarborgd zouden zijn?

In deze reader treft u een aantal artikelen aan die u misschien inspireren, verwarren, of mogelijk zelfs irriteren. Wat te denken van de Afro-Amerikaanse denker Cornel West die zowel 'etnisch chauvinisme' als 'gezichtsluus universalisme' afwijst? Of iemand als Paul Gilroy die stelt dat kunst de grenzen van etniciteit en natie overstijgt en die vindt dat kunstenaars geen recht wordt gedaan door hen vast te pinnen op hun raciale achtergrond? Maar tegelijkertijd ook van mening is dat 'culturele verschillen' niet zonder meer onder de mat geveegd kunnen worden. Mensen hebben onder invloed van kolonialisme en migratie nou eenmaal verschillende referentiekaders, geschiedenissen en ervaringen.

Hopelijk prikkelen de verhalen van Gilroy, West en vele anderen u tot een denkproces, tot het ontwikkelen en scherpen van een visie die verder reikt dan de waan van de dag. De selectie in deze reader pretendeert geenszins volledig te zijn. Zowel de conferentie als de reader beschouw ik als een 'work in progress', een stap in een dynamisch proces van voortdurende verandering waarin zowel 'nieuwe' als autochtone Nederlanders een actieve rol spelen.

Ria Lavrijsen  
Inhoudelijk coördinator  
Amsterdam, maart 1995

---

# I **Culturele diversiteit:** theater en dans



# Grijs publiek in het jaar 2005

## Onderzoek: meer allochtone jongeren, minder theaterbezoek

Van onze kunstredactie

AMSTERDAM – In 2005 zullen ruim 7 procent minder jong-volwassen Amsterdammers naar culturele voorstellingen gaan. Dat komt doordat het aantal inwoners van 18 tot 30 jaar afneemt. Bovendien neemt het percentage laag opgeleide allochtonen in deze leeftijdsgroep toe met 14 procent.

Deze voorspelling deed Z. Berdowski van het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek gisteren in het Amsterdamse Soeterijntheater. Zij presenteerde daar het rapport 'Participatie podiumkunsten allochtone achttien- tot dertigjarigen in 1994 en 2005'. Het onderzoek was verricht in opdracht van

de gemeente Amsterdam, het ministerie van onderwijs, cultuur en wetenschappen, de Stichting Ondersteuning Allochtonenwerk Amsterdam, het Soeterijntheater en het Amsterdamse Uitburo.

Ruim de helft van de ondervraagde achttien- tot dertigjarigen woonde het afgelopen jaar één of meer culturele voorstellingen bij. Van deze categorie is 30 procent allochtoon. Deze groep gaat het meest naar popconcerten en toneel in Paradiso, de Melkweg, het Nieuwe de la Martheater en de Stadsschouwburg. Niet hun afkomst, maar hun opleidingsniveau is bepalend voor hun interesse in podiumkunsten. Allochtone inwoners zijn gemiddeld lager

opgeleid en podiumkunsten worden vooral bezocht door hoger opgeleiden.

De theaters moeten het na de eeuwwisseling volgens de onderzoekers vooral hebben van de groeiende groep 55-plussers. Met name de hoogopgeleiden, welgestelden en actieven onder hen zullen de weg naar de podiumkunsten vinden. Tenzij er voorstellingen bijkomen die allochtone jongeren trekken, zei Norman de Palm van theatergroep Cosmic Illusion die het rapport een potentiële tijdbom noemde. Hij pleitte er ondermeer voor dat gezelschappen allochtone adviseurs betrekken bij hun programmering.

## Toneelgezelschappen trekken meer publiek

AMSTERDAM, 13 JAN. De gesubsidieerde toneelgezelschappen trekken steeds meer publiek. In het seizoen 1993/94 telden de Nederlandse toneelgroepen ongeveer 910.000 bezoekers. Dat is een stijging van bijna 11 procent ten opzichte van het seizoen daarvoor, toen er 823.000 theaterbezoeken werden afgelegd. Vergeleken met het slechte seizoen 1987/88 (571.000 bezoekers) nam het aantal toe met 60 procent.

Dat blijkt uit cijfers van de Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen (VNT), waarbij 31 gezelschappen zijn aangesloten. De vereniging vertegenwoordigt 90 procent van het gesubsidieerde toneel. Er wordt goed toneel gemaakt, zo luidt één van de verklaringen van de vereniging voor de stijging. Ook de continuïteit en de herkenbaarheid van de toneelgroepen is volgens de VNT van invloed. Vóór de invoering van het kunstenplan, waarbij gezelschappen voor een periode van vier jaar subsidie krijgen, was het aanbod enorm versplinterd. Nu bestaan groepen tenminste vier jaar, een artistiek leider, kan er een stempel op drukken, en het publiek weet waar het aan toe is, aldus de VNT.

Bij de zeven grote gezelschappen — de Appel, Toneelgroep Amsterdam, Het Nationale Toneel, het Zuidelijk Toneel, het RO Theater, Theater van het Oosten en het Noord Nederlands Toneel — nam het aantal bezoeken in het seizoen 1993/94 ten opzichte van het seizoen daarvoor toe met 10.000. Bij een aantal daalde het, bij andere steeg het. Het Nationale Toneel trok mede dank zij de productie *Kleine Zielen* 60.000 bezoekers meer.

Het kinderjeugdtheater boekte in het seizoen '93/94 ook een winst van 10.000 bezoekers, onder meer door het succes van de voorstelling *Mirad, een jongen uit Bosnië* van de Branding. Ook groepen als de Dogtroep (63.000 bezoeken), Orkater (50.000) en het Amsterdamse Bos (52.000) waren wat betreft bezoekersaantallen succesvol.

De cijfers van de grote gezelschappen over het hele afgelopen jaar wijken niet veel af van die van het jaar ervoor. Toneelgroep Amsterdam kreeg in 1994 81.000 mensen over de vloer, tegenover 75.000 in 1993.

Het Nationale Toneel telde in 1994 meer dan 100.000 bezoekers, ongeveer net zoveel als in 1993. (ANP)

## Toneel trekt meer publiek

AMSTERDAM • ANP

De gesubsidieerde toneelgezelschappen trekken steeds meer publiek. In het seizoen 1993/94 telden de Nederlandse toneelgroepen ongeveer 910.000 bezoekers. Dat is een stijging van bijna 11 procent ten opzichte van het seizoen daarvoor, toen er 823.000 theaterbezoeken werden afgelegd. Vergeleken met het slechte seizoen 1987/88 (571.000 bezoekers) nam het aantal zelfs toe met 60 procent.

Dat blijkt uit cijfers van de Vereniging van Nederlandse Toneelgezelschappen (VNT), waarbij 31 gezelschappen zijn aangesloten. De vereniging vertegenwoordigt 90 procent van het gesubsidieerde toneel. Er wordt goed toneel gemaakt, zo luidt één van de verklaringen voor de stijging. Ook de continuïteit en de herkenbaarheid van de toneelgroepen is volgens de VNT van invloed. Vóór de invoering van het kunstenplan, waarbij gezelschappen voor een

periode van vier jaar subsidie krijgen, was het aanbod enorm versplinterd. Nu bestaan groepen tenminste vier jaar, een artistiek leider kan er een stempel op drukken, en het publiek weet waar het aan toe is.

Bij de zeven grote gezelschappen — de Appel, Toneelgroep Amsterdam, Het Nationale Toneel, het Zuidelijk Toneel, het RO Theater, Theater van het Oosten en het Noord Nederlands Toneel — nam het aantal bezoekers in het seizoen 1993/94 ten opzichte van het seizoen daarvoor toe met 10.000.

Het kinderjeugdtheater boekte in het seizoen '93/94 ook een winst van 10.000 bezoekers, onder meer door het succes van de voorstelling *Mirad, een jongen uit Bosnië* van de Branding. Ook groepen als de Dogtroep (63.000 bezoeken), Orkater (50.000) en het Amsterdamse Bos (52.000) waren wat betreft bezoekersaantallen succesvol.

# Het 'probleem' van gekleurde kunst

**E**R werken langzamerhand naast witte heel wat zwarte, bruine of nog anders gekleurde kunstenaars in ons land. Dus constateert de Raad voor de Kunst dat er een probleem is, en wel 'het vraagstuk van de kunstuitingen door allochtonen'. Zo klemmend is dat vraagstuk blijkbaar dat er op 23 november een dik advies over is uitgebracht.

Dat advies zit ditmaal wel uitermate raar in elkaar. Want waar een normaal rapport van de Raad conclusies en aanbevelingen bevat, komen de samenstellers dit keer niet verder dan een inventarisatie van wat knelpunten en een genotuleerd verslag van twee discussiebijeenkomsten van allochtone kunstenaars en enkele inheemse gesprekspartners.

De Raad voor de Kunst ziet blijkbaar geen kans iets te adviseren en dat valt wel te begrijpen. Want wat willen we nu eigenlijk? De Nederlandse bevolking bestaat momenteel, als ik het wel heb, voor 7 procent uit immigranten. Dus zouden we nu 7 procent kunstenaars met een andere, huidskleur kunnen hebben. In werkelijkheid zijn het er uiteraard voorsnog veel minder, omdat allochtonen hier nu eenmaal vaak hierheen verhuizen vanuit sociale achterstandposities. En zoals Nederlandse arbeiders nog altijd ondervertegenwoordigd zijn bij schouwburg- en concertbezoekers, zijn er ook relatief te weinig immigranten actief in onze kunstwereld. Welk beleid kan een overheid daarin ontwikkelen? En wat voor raad kan de Raad voor de Kunst geven?

Een geluid dat veel te verneemen valt onder allochtone kunstenaars en dat ook bij de discussies in de Raad telkens boven water kwam, is dat andersgekleurde artiesten onvoldoende kansen zouden krijgen: op rollen, op sub-

sidie, op meebeslissen e.d.

Dat zal zeker soms het geval zijn, maar dezelfde klacht klinkt natuurlijk op uit groepen van jongeren, van vrouwen of Friezen, die elk op hun beurt bejammeren dat ze maar niet 'aan de bak' kunnen komen. Ik geloof zelfs dat op dit punt de allochtone kunstenaar er nog het minst slecht voor staat. Eén blik op het Concertgebouworkest of op het tableau van het Nationale Ballet leert al dat er tegenover buitenlanders bepaald geen restrictief beleid gevoerd wordt. Daar ligt het aantal niet uit Nederland afkomstige musici en dansers immers ver boven de 7 procent; zelfs de artistieke leiding bij die twee grote kunstinstellingen – evenals die bij de Nederlandse Opera – is op het ogenblik in buitenlandse handen.

Zelfs bij kunsten waar een taalachterstand een natuurlijke handicap is, zoals bij toneelspelen en romanschrijven, zien we dat er een opmerkelijke instroom plaatsvindt met auteurs als Marion Bloem, Astrid Roemer, Bea Vianen, Edgar Cairo, Anil Ramdas en Stephan Sanders.

Bij het toneel werd zelfs de rol van God – hoger kan je toch niet komen? – onlangs in de *Klaagliederen* door een zwarte acteur (Michael Matthews) vervuld. En toch voelen allochtone artiesten zich ondervertegenwoordigd of zelfs achtergesteld in Nederland. Volgens mij gaat dat in de praktijk zelden op. Het gevoel van achterstelling duikt voornamelijk op wanneer gekleurde toneelmakers als Norman de Palm of Rufus Collins een slechte recensie krijgen, of wanneer de Koerdische filmer Ibrahim Selman voor de vierde keer geen subsidie krijgt aangezien men zijn plan 'cinematografisch te saai' vindt.

Dan wordt er ineens geroepen dat de gebruikte argumenten ('Uw werk heeft niet genoeg



Michael Matthews in *Klaagliederen*

FOTO SERGE LIGTENBERG

kwaliteit") maar smoesjes zijn om de feitelijke discriminatie door de beoordelers en critici te camoufleren. De beschuldiging luidt dan: de smaakmakers leggen wittenormen aan en wijzen iets wat afwijkt af omdat het niet precies in hun benauwde denkpatronen past. Remedie: stel andersgekleurde critici aan bij de media en benoem immigranten in de beleidsbepalende commissies.

Die redenering gaat op meerdere gronden mank. Ten eerste heeft men er aanvankelijk inderdaad voor gezorgd dat er speciale aandacht was voor allochtone kunstenaars, door hen nadrukkelijk in de besluitvorming te betrekken. Er is toen zelfs een aparte commissie van de Raad inge-

steld om de immigrantenkunst te bemoederen en mee te laten draaien in het subsidie-circuit. Maar uiteraard leidde dat nu juist tot een culturele segregatie, een apart zetten van de buitenlandse artiesten, en in zekere zin ook tot een soort overbedding. (Deze situatie is, by the way, vergelijkbaar met die in het Fonds voor de Letteren, waar men de Friestalige literatuur ook een status aparte heeft verleend met een eigen beoordelingscommissie vol frisofiel; het gevolg is uiteraard dat iedere Friese novelle van meer dan 200 woorden nu subsidie, eregeld, aanvullend honorarium en een literaire prijs oplevert).

Zeker is in elk geval dat langs deze weg geen integratie tot

stand komt, zodat de door iedereen gewenste smeltroeswerking geen kans krijgt. Wie onze allochtonen als apart geval behandelt en beoordeelt, houdt ze zorgvuldig buiten de Nederlandse cultuur, waaraan ze dan geen vrijkennende elementen kunnen toevoegen.

Het is bovendien de vraag of een groepje Hindoestaanse dansers die Hindoestaanse dansen willen dansen voor Hindoestaans publiek er aanspraak op kan maken dat de overheid hun prestaties subsidieert, alleen omdat men toevallig binnen onze landsgrenzen optreedt. Stel je even voor hoe verbaasd we zelf zouden zijn als we hoorden dat geëmigreerde Hollanders in Nieuw-Zee-

land Nieuwzeewu's geld kregen om, met een klompengroep, voor mede-emigranten de Driekusman uit te voeren...

Daarom ben ik ook geen voorstander van subsidie aan de gekleurde theatergroep DNA (De Nieuw Amsterdam), nog helemaal afgezien van het dikwijls magere artistieke resultaat van hun inspanningen.

Maar als de getalenteerden onder hen gewoon wilden meespelen in de bestaande Nederlandse gezelschappen, zouden ze dan wel gelijke kansen krijgen? Vroeger in elk geval niet. Beroemd is het verhaal van de zwarte acteur Otto Stermann die al vele tientallen jaren in ons land met veel talent toneelspeelt. Jarenlang heeft hij alleen maar slaven en bedienden mogen spelen; en toen hij eindelijk doorbrak naar rollen die niet speciaal voor een donkere huid geschreven waren, moest hij zich nog tevreden stellen met een personage als de brute worstelaar in *As you like it*. En nog is men nooit op het idee gekomen hem een intellectueel of een koning te laten spelen.

Hetzelfde is bekend over de fenomenale zwarte alt Marian Anderson, die pas heel laat in haar carrière – in 1955 – mocht debutteren als operazangeres in the Metropolitan Opera, en dan nog alleen omdat de rol een toverkolachtige waarzegster betrof (Ulrica in  *Een Gemaskerd Bal van Verdi*). Maar hier gaat het ook om kunsten waar de zwarte huid als 'teken' kan worden opgevat en dan soms bijgedachten oproept die niet stroken met de uit te beelden figuur. Een zwarte musicus of schilder zal dat soort problemen nooit ondervinden; daar is black vaak beautiful.

Maar dat andere argument, waarvan het rapport van de Raad voor de Kunst nogal veel werk maakt, zit daar dan soms iets in?

Staan de Nederlandse beleidsmakers en critici niet open voor de afwijkende inbreng van immigrant-kunstenaars? Hebben wij hier alleen oog voor de typisch Westeuropese waarden en wijzen we af wat niet in ons patroon past?

Ook die stelling lijkt me aversvechtbaar. Het is eerder andersom. De Nederlandse kritiek heeft immers maar één vrijwel algemeen aanvaarde norm: het moet anders zijn, vooral niet traditioneel of braaf. De kans dat niet-allochtone kunst zou worden afgevoerd op grond van haar ongewone karakter is minimaal.

De angst om te discrimineren is hier bovendien zo panisch dat een allochtoon het kwalitatief wel erg bont moet maken om massaal te worden weggeschreven. Het rapport 'Kunstbeleid en allochtonen' maakt het zich dan ook wel iets te makkelijk als het zegt dat er op dit punt geen enkel 'cultuur-relativisme' dreigt: als onze cultuurgevoeligen minder hoge kwaliteits-eisen stellen aan kunst van buitenlanders, alleen omdat die van ver komt.

Allochtonen zijn er dus het meest bij gebaat als we geen 'apart geval' van ze maken, geen commissies over ze instellen en een minimum aan rapporten over ze uitbrengen. Als ze goed zijn, zullen ze vanzelf integreren. Want de kunst stelt zich steeds bij uitstek open voor nieuwe invloeden. En niemand is in de kunstwereld gebaat bij een soort voorkeursbehandeling zoals vrouwen voor elkaar hebben gebokst.

Allochtone kunstenaars die zich zouden laten opvrijen met andere dan kwaliteitsnormen (alleen op grond van hun anderszijn bijvoorbeeld), zouden het slachtoffer worden van een treurig soort neerbuigendheid die hoe dan ook dodelijk is voor de kunst.

HANS VAN DEN BERGH

# Meer dan een stofjas met een snor erboven

VANOCHTEND NOG, vertelt Alida Neslo met napret, 'voerde ik overleg met een ambtenaar die de mond vol had van integratie. Toen heb ik hem erop gewezen dat zijn trouwring van oorsprong een Egyptisch symbool is, zijn horloge een Chinese uitvinding, door Zwitsers geperfectioneerd, en dat de cijfers erop Arabisch zijn.'

Alida Neslo vormt samen met Rufus Collins de artistieke leiding van 'De Nieuw Amsterdam (DNA)', het theatergezelschap dat samen met Cosmic Illusion het gezicht bepaalt van het multiculturele theater in Nederland.

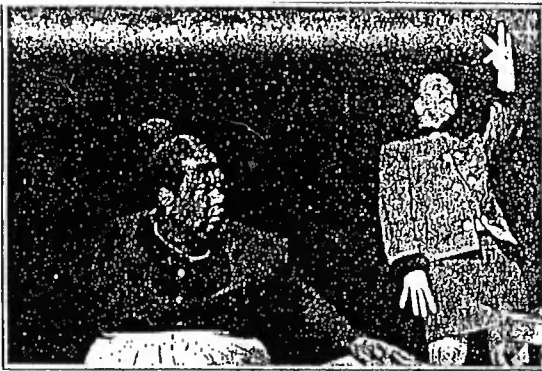
Omdat de voorkeursbehandeling van allochtone theatermakers die in de jaren tachtig in zwang was vooral leidde tot artistiek oninteressante voorstellingen boordevoel sociaal-culturele problematiek, zijn de pijlen in het huidige Kunstenplan gericht op de integratie van de allochtonen in het algemene kunstbeleid. Desondanks wil het met de integratie van allochtone acteurs binnen het toneel niet vlotten. Als acteurs van allochtone komaf al een rol bij het toneel krijgen, dan blijken zij voor stereotiepe rollen te zijn gecast: alleen als slavin, bediende, onminneel of schoonmaker spreekt de allochtoon op de planken een woordje mee.

'Mijn devies luidt: allochtonen, autochtonen: valse tonen,' zegt Alida Neslo. 'Hollanders zijn gek op hokjes, dat is bekend. Ik weiger woorden als allochtoon te gebruiken; dergelijke begrippen klinken teveel als negatieve kwalificaties.'

'Die zogenaamde sociaal-culturele voorstellingen en zijn belangrijk geweest,' stelt lid van de artistieke raad van Cosmic Illusion en toneelregisseur John Leerdam, pioniers als Norman de Palin, Henk Tjon en Rufus Collins hebben plekken gereëerd waaruit later het professionele allochtonentheater is gegroeid. 'Leerdam - mijn vader is Surinaam en door de aderen van mijn moeder stroomt Duits, Engels, Portugees en joods bloed' - studeerde in 1987 als regisseur af aan de Amsterdamse theaterschool. 'Ik was de eerste zwarte regisseur die van die school kwam.'

Leerdam is ervan overtuigd dat een multiculturele afkomst binnen het toneel meer nadelen dan voordelen oplevert. 'Met liefde tracht ik met Cosmic Illusion bakens te verzetten; wij proberen de kakafonie van internationale geleiden te verbeelden op het toneel. Neemt echter niet weg dat ik door de Nederlandse toneelpraktijk in die hoek gedwongen ben. Ik heb inmiddels 26 regies gedaan, waarvan 90 procent door zowel pers als publiek goed is ontvangen. Een blanke regisseur zou allang naar de grote gezelschappen zijn doorgestroomd.'

'Dat zijn Turkse afkomst de ontwikkeling van zijn loopbaan afremt, weet ook Ali Çiftçi zeker: 'Ik ben een acteur van Turkse komaf, geen Turk die acteert. Desalniettemin word ik beschouwd als een acteur, die in staat is professioneel een Turk uit te beelden. Niet dat het een



Frank Wjdenbosch en Arlene Hoornweg In 'Kniertje's knie' van Michael Matthews. FOTO FRANCE DE JONG

Ali Çiftçi weet het zeker: zijn Turkse afkomst is niet bevorderlijk voor een theatercarrière. Volgens Michael Matthews is de rassen-integratie op tv verder dan bij het toneel. Alida Neslo van toneelgezelschap De Nieuw Amsterdam yat het bondig samen: 'Allochtonen, autochtonen - valse tonen.' De overheid inmiddels wil niets liever dan dat allochtonen gewoon meedoen in het algemene kunstbeleid. Een rondgang langs het gekleurde theater: 'Ik wil op mijn spel worden beoordeeld, net zoals mijn Nederlandse collega's.'

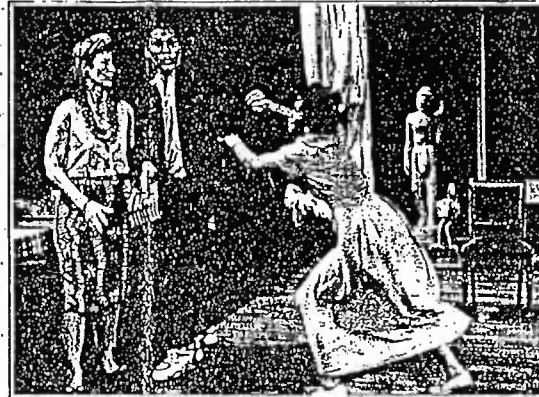
door Ronald Ockhuysen

schoonmaker te spelen. Het blijft absurd dat een toneelgroep die Amsterdam heet geen enkele acteur van allochtone afkomst in de eigen geleideren heeft.'

Otto Romijn, directeur van het Soeterijtheater, het Amsterdamse podium voor niet-westerse cultuur, tilt niet al te zwaar aan de stereotiepe casting van allochtone acteurs. 'Allereerst moet het acteursbestand een normale weerspiegeling van de maatschappij vormen, pas dan kan er van binnenuit een verandering plaatsvinden. En behalve op het podium moeten allochtonen ook in de adviesraden zichtbaar zijn, daaraan is de laatste jaren terecht hard gewerkt.'

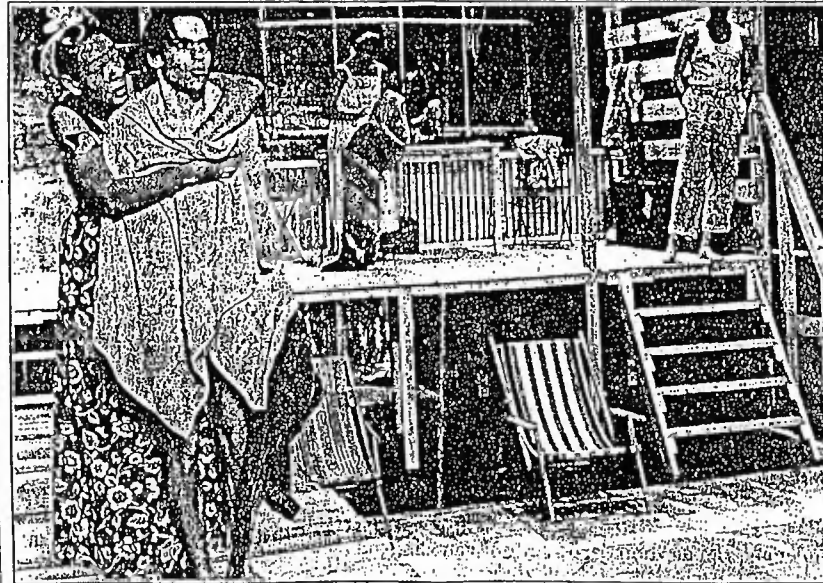
Evenals John Leerdam zit Michael Matthews in de artistieke raad van Cosmic Illusion. Matthews, een Amerikaan die in de jaren tachtig naar Nederland kwam, maakte onlangs de succesvolle voorstelling *Kniertje's knie*, een bewerking van Heyermans' *Op hoop van zegen* waarin een multiculturele cast de toneelklassieker op zijn kop zet. Daarnaast speelt Matthews momenteel *God in Gerardjan Rijnders' Klaagliederen*, een productie van Toneelgroep Amsterdam waarin voor het eerst sinds het bestaan van het gezelschap zwarte acteurs de boventoon voeren. Voor regisseur Matthews lijkt een multiculturele cast daarentegen vanzelfsprekend.

'Dat heelt met mijn Amerikaanse achtergrond te maken. In de Verenigde



Paulette Smlt, Kenneth Herdigein en Bo Bojoh In 'Stampj' bij Cosmic Illusion. FOTO JEAN VAN LINGEN

Het allochtone theater is niet langer allochtoon



Marlina Williams, Dennis Heljne, Muriel Bats en Bart Kleme In 'Zeg de zee vaarwel' bij De Nieuw Amsterdam. FOTO JEAN VAN LINGEN

alle landen zullen ontroeren'. Neslo: 'Het Nederlandse theater staat niet eens open voor ontwikkelingen uit Frankrijk, denk aan Mouchkine, laat staan dat er ruimte is voor impulsen die de niet-Europese theatertradities kunnen bieden, zoals de klassieke Javaanse en Afrikaanse theatercultuur. Wij willen de deur graag openstellen, hopen met ITS DNA jongeren klaar te stomen voor de audities van de toneelschool.'

ITS DNA is dus geen alternatieve toneelschool voor allochtonen? 'Voor allochtonen?' Neslo zet vragende ogen op: 'Voor jongeren, zul je bedoelen, ik selecteer mensen. Altijd weer die etieketten. Apartheid is niet voor niets een Nederlands woord dat nooit in een andere taal is vertaald. De geschiedenis heeft ons geleerd dat die hokjesmentaliteit tot excessen kan leiden.' Vervolgt: 'ITS DNA is een vooropleiding waaruit, althans dat hoop ik, een aantal talenten zal voortkomen, acteurs die behalve met het hoofd en het hart ook vanuit de buik werken. Opdat er in de toekomst bij castings aan donkere mensen niet meteen wordt gevraagd: "Amateur zeker?" Tenslotte hebben de Nederlanders ook geleerd Surinaamse voetballers als nationale helden toe te juichen.'

Dat professionele begeleiding van talent vruchtbaar werk is, kan Ali Çiftçi bevestigen. Hij woonde al elf jaar in Rotterdam toen hij in 1982 in de stad

men, een tweede Turk zou teveel van het goede zijn geweest. Ik werd doorgeschoven naar de Kleinkunst, veel heb ik er geleerd, dat zal ik niet ontkennen, maar mijn hart ligt bij het toneel.'

Ofschoon Çiftçi een groot deel van zijn jeugd in Roermond doorbracht, associëren toneelleiders hem nog steeds met exotisme. 'Iedere artistiek leider weet wat ik kan, maar zij vrezen blijkbaar een afwijzende reactie van het publiek. Vong jaar speelde ik bij Het Zuidelijk Toneel een grote rol in *De Bedelaarsopera* en dit seizoen zal ik bij het Scappino Ballet Rotterdam 28 dansers vocaal begeleiden. Dergelijke uitzonderingen doen de hoop op betere tijden groeien.'

Regelmatig klinkt binnen de toneelpraktijk de klacht dat DNA en Cosmic andere toneelleiders een alibi verschaffen om niet over de allochtonenproblematiek na te denken. 'Door dergelijke groepen royaal te subsidiëren, creëert de overheid getto's die een soepele integratie in de weg staan,' daarvan is Çiftçi overtuigd. Romijn is er in de loop der jaren genuanceerd over gaan denken. 'In een democratisch land dient de overheid een ontwikkeling soms wat bij te sturen. DNA en Cosmic hebben recht op een plaats in het Kunstenplan. Waarom mogen Nederlandse gezelschappen jarenlang aanmodderen, en moeten multiculturele groepen op korte termijn succes boeken?'

John Leerdam: 'Vooralsnog?'. Cosmic en DNA de enige plekken waar multiculturele theatermakers onder professionele omstandigheden aan de slag kunnen. Bovendien introduceren deze gezelschappen in Nederland tal van schrijvers uit het Westindisch en Caribisch taalgebied. Al in 1988 speelden wij *Pantomime* van Derek Walcott, toen een volstrekt onbekende naam.'

NU BLIJKT DAT het toneel met de integratie van allochtone acteurs achterblijft ten opzichte van 'antoon school'. dere podiumkunsten, moet misschien worden vastgesteld dat het probleem van het multiculturele theater simpelweg een taalprobleem is. 'Ik houd van de Nederlandse taal,' antwoordt Çiftçi resoluut. 'Enkele klanken komen wellicht niet perfect mijn mond uit, maar ik probeer de taal mijn kleur te geven. Komende seizoenen wil ik voorstellingen maken die gebaseerd zijn op het werk van Nederlandse dichters.' Alida Neslo wil over een taalprobleem niets horen. 'Ik vertel mijn leerlingen juist dat zij in een luxe positie verkeren: tweetaligheid ligt binnen hun handbereik. Niets allochtonen, ik wil *omninoen* op het toneel.'

Binnenkort zal Scarabes, de stichting die allochtone theatermakers zowel artistiek als zakelijk begeleidt, ophouden te bestaan. Daardoor blijft op jaarbasis drie ton over, een bedrag waarvan een werkplaats voor jonge, allochtone theatermakers kan worden ingericht. Dan znuden DNA en Cosmic (theater in de stad) hun best...

taboe is een Turk te spelen, maar het moet wel een schappelijke rol zijn, een personage dat worstelt met een gespleten identiteit, niet alleen een stofjas met een snor er boven.<sup>13</sup>

Ook bij acteur Vefa Öcal, die in 1969 als achtjarige jongen in het kielzog van zijn vader naar Nederland emigreerde, gaat regelmatig de telefoon wanneer een castingbureau een Turk zoekt. 'Meestal is het snel duidelijk of de uitnodiging zuiver is; onlangs kon ik een Turkse huisbaas spelen, maar uit het script bleek het personage zich zonder verdere motivatie onderdanig te gedragen. "Voor jou tien andere Turken," was het commentaar dat volgde nadat ik voor de eer had bedankt.'

Çiftçi: 'Ik wil net zoals mijn Nederlandse collega's op mijn spel worden beoordeeld. Daarom kon ik de verleiding niet weerstaan om in *Oude Tongen* van Toneelgroep Amsterdam een

Staten heeft iedere acteur een andere afkomst. Een paar jaar geleden heb ik er bewust voor gekozen ook in Nederland op die basis te werken. Het verbaasde mij dat zwarte en Turkse acteurs in het tweede circuit nauwelijks zichtbaar waren. Inmiddels is dat aan het veranderen, al blijft het zonde dat dergelijke werkplaatsvoorstellingen alleen in de grote steden te zien zijn. Juist multiculturele producties moeten door het hele land reizen, voor een algemeen publiek te zien zijn.'

Vefa Öcal is evenmin te spreken over de theaterprogrammeurs. 'Programmeurs weigeren voorstellingen te kopen omdat ze er van uitgaan dat Turkse acteurs uitsluitend producties maken over discriminatie of over typisch Turkse onderwerpen. Toen ik *De Vuurspuwer*, gebaseerd op een verhaal van Jean Paul Sartre, aan de man wilde brengen, werd mij gevraagd of ik dan zelf voor

een Turks publiek kon zorgen.' Otto Romijn ziet het pragmatisch: 'Als de samenstelling van het publiek verandert, moet ook de programmering veranderen.'

Matthews verwacht dat met de komst van een nieuwe generatie acteurs het aantal allochtonen in de voorstellingen zal toenemen. 'Het heeft geen zin om naar groepen of programmeurs te wijzen. Een aantal zwarte en Turkse acteurs heeft inmiddels de toneelschool doorlopen, zij zullen hun weg weten te vinden.'

Of het er echter van komt dat een zwarte Hamlet en een witte Ophelia in één voorstelling kunnen staan zonder dat de regisseur of het publiek daaraan over discriminatie of sociale betekenis verbandt, blijft de vraag. John Leerdam, tussen beleid en werkelijkheid: 'Cosmie Illusion probeert momenteel een groep acteurs aan zich te binden. Wij

willen Inderdaad geïntegreerd gaan casten: zwarte, Turkse, Indische en Nederlandse acteurs naast elkaar op het podium zetten zonder dat zij het expliciet over hun huidskleur hebben.'

'Het is een teken van de tijd, zelfs op de televisie duiken zwarten in allerlei spelletjes op. Wat dat betreft loopt het theater achter de feiten aan,' stelt Matthews met een glimlach vast.

Otto Romijn, bij het Soeterijn al negentien jaar met deze problematiek stoeiend: 'Het is te simpel om te stellen dat westerse hoogmoed de integratie binnen het toneel doet struikelen. De geringe deelname van allochtonen aan de kunsten is op de eerste plaats een sociaal probleem; de kloof tussen arbeidersgezinnen, en dat zijn allochtone gezinnen voor een belangrijk deel, en de kunstenwereld is groot.'

Romijn verbaast zich erover dat de kunstopleidingen zich niet actiever

mengen in het debat over kunstbeleid en allochtonen. 'Vreemd genoeg stelt het onderwijs zich geen vragen. Deze week verscheen een rapport waaruit blijkt dat dertig procent van de Amsterdamse bevolking tot de zogenaamde minderheidsgroepen behoort. Dergelijke cijfers vragen om aanpassingen, ook bijvoorbeeld van de lespakketten op de opleidingen. Ik wil wel eens weten waarom Indiase dans daar niet in zou passen.'

DNA, het gezelschap dat in 1988 als eerste allochtone groep een meerjarensubsidie verwierf, heeft inmiddels wel conclusies getrokken. Sinds drie jaar kent de theatergroep een educatieve poot: Internationale Theaterscholing DNA, kortweg ITS DNA genoemd. Daarmee hoopt de toneelgroep jongeren faciliteiten aan te bieden 'om de taal en gebaren te kunnen ontdekken die mannen, vrouwen en kinderen van

die hij in zijn dromen zo vaak zag. Amsterdam, auditie deed voor een Turks theaterproject 'dat werd geleid door de inmiddels overleden Turkse acteur Waseim Öngören en door Meral Taygun, nu artistiek leidster van de Amsterdamse toneelschool.

'Daar stond ik dan met mijn sas op de planken van de Stadsschouwburg.' Tot Çiftçi's verbazing behoorde hij samen met onder anderen Saban Ol en Cahid Ölmez, die enkele jaren later de toneelschool als gediplomeerd regisseur en acteur verlieten, tot de uitverkorenen. Ik weet nog goed wat Öngören en Taygun op de eerste les erin stampten: ken je eigen cultuur, weet wie je zelf bent, anders zul je nooit een andere cultuur kunnen adapteren.'

Niet dat Çiftçi vervolgens met de sas onder zijn arm naar de Kleinkunstacademie toog. Cynisch merkt hij op: 'Op de toneelschool was Cahid al aangeno-

dende functie zijn verschoond. Leerdam: 'Aan plekken waar zonder grote druk kan worden geëxperimenteerd, is grote behoefte. Binnen het toneel is de acteur, zijn lichaam, zijn ziel, zijn inspiratie heilig.'

Aan koffiedik kijken doet Alida Neslo niet. 'Niet voor niets is planning in het Swahili: de droom van de witte man. Het enige dat telt is zwijgen en werken. Dan spreekt het resultaat voor zichzelf.'

Producties van DNA: *El Cimarrón*, een kameropera van Hans Werner Henze, zondag in Het Kruidhuis te Groningen. Zeg de zee vaarwel, naar Reinaldo Arenas in de regie van Felix da Rooy, gaat op 12 januari 1995 in Frascati Amsterdam in première. De eerstvolgende productie van Cosmic Illusion is *Cambodia, mon amour* van Michael Matthews. Première: 15 februari 1995.

# De zoektocht

David Greaves

naar

en het

## sprookjes

multiculturele jongeren theater

voor

van

## jongeren

Artisjok/Nultwintig

Adinda Arlan bezoekt een repetitiedag van Jongeren Theatergroep Nultwintig waar ze een groot aantal jongeren aan het werk zag met een paar volwassenen die daar tussen door liepen om hen, waar nodig, te sturen. Een repetitievorslag, een gesprek met regisseur David Greaves en een schets van de positie van Artisjok/Nultwintig binnen het Nederlandse jeugdtheater.

Adinda Arlan

Net prinsesje Eve is een meisje dat altijd beschermd werd door haar moeder die haar zoet hield met een sprookjesboek waarin zo steen boe de wereld in elkaar rilt. Zij gaat op zoek naar haar prins op het witte paard. Ze vindt haar prins in de gedaante van een popster weer ze mee trouwt, maar haar sprookjeshuwelijk blijkt echter alleen maar een publiciteits stunt te zijn geweest. Ze verwerpt het sprookjesboek met zijn stereotypen en happy end en besluit haar eigen leven te gaan leiden.

De voorstelling Ousst gaat over sprookjes, maar niet over sprookjes voor kinderen van 10 jaar, maar over sprookjes voor jongeren. En dan dus ook geen sprookjes met een happy end, want zo gaat het in het echte leven ook niet. In het stuk worden vier sprookjes verteld, dat van een dromer, een rebel, een prins en het prinsesje. Allemaal sprookjes met een andere afloop dan in het sprookjesboek zou staan. De dromer wil bijvoorbeeld veel geld hebben en het lukt hem om met kinderlijke tekeningen over zijn dromen wereldberoemd en schetsrijk te worden. Alleen sleet de wereld om hem heen door en wordt er van hem een ssteleider met een visie gemaakt waardoor het bijna eng wordt. Da rebel wil zijn Surinaamse vader terugvinden, die hem en zijn moeder in de steek heeft gelaten toen hij nog jong was. Hij gaat naar zijn familie in Suriname, maar ontdekt dat hij daar net zo gepest wordt omdat hij uit Nederland komt als dat hij in Nederland niet geaccepteerd werd om zijn zwarte uiterlijk.

Eind augustus 1994 liep ik een repetitiedag mee met de jongeren van Nultwintig die voor hun voorstelling Ousst in de zomer vakantie drie weken lang van 10 uur 's ochtends tot 0 uur 's avonds repeteerden in het Amsterdamse Jeugdtheater De Krakellog. Ik had naar aanleiding van hun vorige producties eindelijk het idee gehad dat er echter die voorstellingen een aantal volwassenen zet dat de voorstellingen in felte maakte. Volwassenen die probeerden te bedenken wat kinderen 'lukt' vinden. Een paar uur binnen hun repetitie-lokaal deed die vooronderstelling volledig instorten. Er is daar één grote groep kinderen en het werk, weer een paar volwassenen doorheenlopen die ben technisch proberen te sturen, niet artistiek! De hele groep krijgt een het begin van de dag een heel intensieve danstraining, meer behalve dat worden de groep aan de dag in stukken gedeeld. Een groep neemt met choreografa Nite Ljam de danspassen door, één groep gaat verder met het op het toneel zetten van een scène onder leiding van regisseur David Greaves, en een andere groep gaat met tekstdichter Wijnand Stomp verder met het verzinnen van de verbeelden. Bij Nite Ljam moeten de jongeren háár aanwijzingen opvolgen, maar in de andere twee groepen zijn het de jongeren die volledig de dienst uitmaken. Aan het einde van de dag komen de verschillende groepen bijeen om aan elkaar te laten zien wat ze hebben bedacht.

Ik was aanwezig bij het gesprek dat met tekstdichter Wijnand Stomp de verbeelden bedacht. Ik was verbaasd over de eenheid waarmee beslissingen werden genomen: dingen waar ik nog even over had willen nadenken, werden door de jongeren ellang besloten. Het meisje met de grootste mond stelt lete voor en de andere kids roepen je of nee. Er wordt nauwelijks gediscussieerd of beargumenteerd, de dingen gaan tak-tek de tafel over en er is duidelijk een aantal jongeren dat de boventoon voert. Regisseur David Greaves: 'Omdat ze hier allemaal om verschillende redenen zijn, staan ze zichzelf ook vaak de makkelijkste oplossing toe, eerder dan dat ze op een goede manier tot een oplossing komen. Meer ze leren ook van hun eigen fouten. Ze moeten eerst tot de conclusie komen dat ze een fout hebben gemaakt. En dan kunnen ze naar ons toe komen voor hulp en zeggen: wa hebben hier een grote fout gemaakt en wa weten niet precies hoe dat is gekomen. Dan peer ken ik zeggen: waarom hebben jullie niet eerst overlegd.

weerom hebben jullie direct toegesemd met de eerste idee? Meer ik vind dat ze ook weer niet te veel moeten argumenteren en discussiëren, want dan gaat het leven snit en blijft er bovendien te weinig tijd over om te bekijken welke ideeën op het toneel werken en welke niet.'

De jongeren die een voorstelling mee willen doen, mogen op één dag allemaal auditie doen, in de vorm van een workshop, samen met de jongeren die el bij Nultwintig spelen. De groep is daardoor heel geveerd van afkomst, leeftijd en motivatie. Bij Ousst wordt gewerkt met jongeren van 13 tot 21 jaar waarbij jongeren zitten die el één of twee producties met Nultwintig gemeekt hebben en jongeren die nog nooit iets met theater hebben gedaan. Greaves: 'Je moet er rekening mee houden dat de jongeren hier allemaal zijn met heel verschillende redenen. De katalysator voor wat wa doen is theater - en ik probeer het beste theater te maken dat we kunnen. Maar sommigen, misschien wel de helft, hebben helemaal niet het verlangen om later ook iets met theater te gaan doen. Voor veel van hen is de groep het belangrijkste; voor sommigen is dat zelfs belangrijker dan dat wa ze de buiten hebben.'

Er is maar heel weinig tijd om een voorstelling te maken en er wordt keizerd gewerkt. Greaves: 'De eerste week hadden we alleen al nodig om van de groep weer één geheel te maken, dat zorgde voor een hoop problemen. Je hebt te maken met 27 personen. Veel van hen hebben nog niet de professionaliteit om, als zo op een repetitie komen, hun problemen van buiten een de kepstok te bengen. Ze brengen heel veel van wat er buiten met hen gebeurt hier mee naar binnen, al die problemen van tens, relaties en zo, zijn constant aanwezig binnen de groep.'

### Verskillende stadswijken

Net multicultureel jongeren theater in Nederland is begonnen met de stichting NSJEW-jongerenwerk, een hervormde etebting die gesubsidieerd werd door de hervormde kerk en de afdeling Jeugdzaken van de gemeente Amsterdam. Een peer mensen van NSJEW-jongerenwerk, waaronder Merion Schifera die nog steeds bij Artisjok/Nultwintig actief is, begon met een kleinecha- theaterproject met acht jongeren uit acht verschillende culturen. Toen ze daar mee bezig waren, ontdekten ze dat er in Nederland eigenlijk nog helemaal geen multicultureel jongeren theater bestond, in tegenstelling tot het buitenland. In 1988 hebben ze daarom het Cessate Festival georganiseerd, een internationaal jongeren theater festival. Op dat festival werden ondermeer Egypt uitgenodigd, een groep uit Londen opgezet door David Greaves, en Mosafe uit Brussel. Deze twee groepen kwamen met totaal verschillende voorstellingen; Egypt met een heel spetserende en swingende voorstelling. Mosafe met een heel fysieke, non-verbale, ingetogen voorstelling. De mensen van NSJEW-jongerenwerk waren zo geïnspireerd door het zien van deze voorstellingen dat ze met het idee kwamen om jongeren theatergroep Artisjok op te richten. De eerste voorstelling van Artisjok, Bestal, was el of voordat het tweede Cessate Festival werd georganiseerd. Net was een heel succesvolle voorstelling waardoor voor de makers duidelijk werd dat het werke, multicultureel jongeren theater. Na het tweede festival werd een David Greaves gevraagd, of hij in Nederland een project wilde komen doen. Daarvoor le een groep bijeengebracht waarmee de voorstelling De Stad werd gemaakt. Die groep is later doorgegaan als theatergroep Nultwintig.

Artisjok en Nultwintig zijn uiteindelijk samengegaan in één etebting: Artisjok/Nultwintig. Artisjok werkt met zijn projecten in verschillende stadswijken. Ze proberen samen te werken met de scholen, buurthuisen, wijkcentra en andere organisaties uit die buurt die van belang zijn om in contact te



David Greaves Foto: Bonna Paper

komen met jongeren uit verschillende culturen. In wezen wordt in die buurt een netwerk opgericht. In de tijd dat Artisjok met een project bezig is, bouwen die organisaties daardoor ook vaak iets met elkaar op zodat ze het initiatief van Artisjok over kunnen nemen als de produktie is afgelopen. Op dit moment worden hij nieuwe projecten van Artisjok in Deventer, Naerlem en Tilburg zelfs eteugroepen opgericht met mensen uit bijvoorbeeld kerkelijke organisaties, etehoudburgen, jongerenwerk en leraren die de produktie nauwgezet volgen en so leren om met jongeren uit verschillende culturen te werken. Ze bevordert Artisjok dat het werk ne de produktie wordt voortgezet. De drie projecten zijn grotendeels tot stand gekomen met geld van kerkelijke fondsen. De bedoeling van die kerken is niet om jongeren in de kerk te krijgen, meer de kerken zijn vaak actief bezig tegen racisme en willen daarvoor met andere organisaties en culturen in de buurt in contact komen. Door bij de projecten van Artisjok betrokken te zijn lukt hen dat.



Besluit in Quart van Wijnood Stomp door Jongeren theater Nultwintig (Artisjok/Nultwintig) in de regio van David Graevae. Foto: Joen van Lingen

Graevae: 'Wat voor mij ook zeer belangrijk is in het ontwikkelen van Artisjok/Nultwintig is dat we een nieuwe werkplaats, trainingsbasis kunnen creëren voor nieuwe regisseurs en nieuwe tekstschrijvers. Regisseurs die niet weten of ze met jongeren kunnen of willen werken, krijgen zo de mogelijkheid om dat uit te proberen. Want ik vind het heel belangrijk dat het jongeren theater zich ontwikkelt. Ik denk dat het jongeren theater in Nederland een te lage status heeft. Het lijkt wel alsof men vindt dat er professioneel theater bestaat, amateurtheater, alternatief theater en de rest - de rest is aan het werk met kinderen. Ik vind het niet goed als men er zo over denkt.'

**Gedwongen fusie**

Artisjok en Nultwintig hebben altijd gewerkt met veel verschillende financieringen. Gedeeltelijk kregen ze project-subsidie van de gemeente Amsterdam en gedeeltelijk werkten ze met geld van kerkelijke en particuliere fond-

zen. Vanaf 1998 verandert de situatie, omdat de stichting Artisjok/Nultwintig van de gemeente Amsterdam moet fuseren met de Stichting Kunstzinnige Vorming Amsterdam die cursussen aanbiedt op allerlei kunstzinnige gebieden, en de Jeugdtheaterschool die cursussen geeft aan kinderen van 8 tot 18 jaar - twee organisaties die geen ervaring hebben met jongeren van de leeftijd en culturele achtergronden waar Artisjok/Nultwintig mee werkt, en die vooral op educatie gericht zijn terwijl de stichting Artisjok/Nultwintig ook een theaterorganisatie is. De nieuwe SKVA, Stichting Kunstzinnige Vorming Amsterdam, zal meer samenhang moeten creëren en als één onderhandelingspartner met de gemeente gaan fungeren. Op dit moment zit Artisjok/Nultwintig midden in die fusie. En het is maar de vraag, of het kleine en dynamische Artisjok/Nultwintig zijn dynamiek in een groter geheel kan behouden.

David Graevae komt dit jaar permanent naar Nederland om de stichting Artisjok/Nultwintig te leiden. David Graevae komt uit Engeland waar hij al

heel jong, als een kindsterretje, aan een musical meedeed. Hij heeft de eerste jaren van de acteursopleiding van de Royal Academy in Londen gevolgd. Na twee jaar is hij daarmee gestopt omdat hij vond dat er een te grote concurrentievervalsing en de academie te veel was gericht op het commerciële theater. Hij ging reizen en toen hij terug kwam in Engeland kreeg hij toch werk in dat commerciële theater, bij de Engelse produktie van Hair. Hij heeft musicals doen, in Engeland en in Amerika. In Amerika reakte hij weer zo gedemotueerd in het theater, opnieuw door de grote concurrentie die er heerste en door de manier waarop hij in een bepaalde richting in het theater gedwongen werd. Hij ging terug naar Engeland met het idee om helemaal geen theater meer te maken. Maar ontmoette hij een paar vrienden, kunstenaars die op dat moment ook niet gelukkig waren met hun carrière. In een oude garage in West Londen, in een wijk die heel erg lijkt op de Blijmar, zijn ze met de jongeren die daar in de buurt rondgingen een jongeren theater begonnen. Graevae: 'Het was toeval dat ik met jongeren ben gaan werken. En als vanzelfsprekend ben ik daar mee door gegaan.' Ze kregen een grote subsidie voor projecten met etnische minderheden en ze kregen een laagstaand schoolgehouw waar ze zich mochten vestigen. Binnen zes jaar ontwikkelden ze daar een 'Community Theatre': theater naast de commerciële sector, theater door de gemeenschap en voor de gemeenschap. Later is David Graevae naar India gegaan en heeft daar een jongerengroep opgezet die de verschillende religies, kasten en opvoedingen moest overbruggen. Met het opzetten van cultureel gemengde jongeren theatergroepen is hij doorgegaan in verschillende landen, waaronder Brazilië. Toen hij weer in Engeland kwam, richtte hij daar Egypt op, waarmee hij op het Cazza Festival werd uitgenodigd.

Da vorige voorstelling van Nultwintig was Beggar's Carnival, de Driestulversopera van Brecht, die was vertaald naar het Amsterdam van nu. Beggar's Carnival vond ik mooi omdat het heel duidelijk een voorstelling van de jongeren was en er tegelijkertijd een moeilijk stuk werd gespeeld. Graevae: 'Ja kunt je afvragen wat zo'n stuk over hen zegt, hoe kan ik of een schrijver een stuk schrijven over hen als we ze niet kennen. Dat is het probleem met een bestaand stuk. Hoewel het wel makkelijker is om te werken met een stuk dat je van tevoren al hebt. De reden dat so veel van Oost door benzelf hedscht is, is dat het gaat over hun sprookjes, en dan moeten zij het ook bedenken en kracht geven, niet ik.' Graevae heeft soms ook wel meer ambitie en zou soms ook wel verder met de jongeren willen gaan. 'Maar dat is heel gevaarlijk, want dan manipuleer je die jongeren met persoonlijke redenen, en niet voor die van hen. Dat is soms moeilijk, want als ik het te weinig doe, blijf ik met de vraag zitten, wat er eigenlijk nog voor mijzelf inzit om deze voorstellingen te maken. Wat is de erkenning die ik krijg als regisseur? Maar dat is de keuze die ik heb gemaakt, dat ik met jongeren wil werken, en steeds met nieuwe groepen jongeren.'

**Het prinsesje en de klikker**

Toen ik de repetitie bijwoonde, ongeveer een week voor de première, stond de verhaallijn van de voorstelling nog helemaal niet vast. Op een doorloop die ik te zien kreeg, werden van elk verhaal van elk personage nog minstens drie verschillende opties gespeeld, waaraan de jongeren ook werkten. Van het verhaal van het prinsesje was het einde nog helemaal niet duidelijk. Een optie was, dat ze na haar mislukte huwelijks door haar moeder naar een kostschool werd gestuurd, waar ze weg liep. Om vervolgens naar Parijs te liften, waar ze uiteindelijk haar vrijheid zou vinden.

Graevae: 'Overdag zijn de jongeren de hele tijd bezig dingen te bedenken.

Meer om 8 uur 's avonds gaan de jongeren naar huis en blijven wij - Nita, Wijnend en vormgeefster Tita Bouwmeester - achter met alle ideeën van die dag. Aan gaat het er meestal om de verhaallijn duidelijk te krijgen. Afgelopen nacht waren we pas om 2 uur klaar. Oomsa ben ik naar huis gegaan en heb ik tot 8 uur vanmorgen gewerkt aan een idee voor de eindscène van het verhaal van Eva, het prinsesje, waarin het huwelijks met haar prins kegel gaat. Wat de jongeren tot nu toe bedacht hadden - dat ze liften naar Parijs zou gaan - was op geen enkele manier verbonden met het begin van het sprookje. Ik moest de spelers vandaag dus een nieuwe richting geven. Nadat ik al hun ideeën opnieuw had bekeken, ben ik tot een oplossing gekomen. Wat ik vandaag uiteindelijk gedaan heb, was heel simpel, hoewel het me uren heeft gekost om het te bedenken. Het verhaal is zo: Eva komt terug, haar huwelijks is mislukt, ze is gescheld en het enige wat ze nog heeft in haar leven is dit... en ik heb het rode sprookjesboek op het toneel gelegd. Oomsa heb ik de jongeren een richting gegeven, daardoor wist ik dat wat zij zouden bedenken precies zou zijn wat ik wilde, want als ik vanaf dat punt een weg had gevonden naar het einde van het sprookje den zouden zij die ook vinden. Want wat is het belangrijkste thema in het sprookje, wat weerboudt haar ervan om haar prins te vinden? De overzorgdheid van haar moeder en het sprookjesboek waardoor ze niet meer in de realiteit leeft, maar in een sprookjeswereld. Ik heb de jongeren teruggebracht naar het punt dat Eva, na haar mislukte sprookjesboek, alleen op het toneel achterblijft. Went den besefte ze dat het sprookjesboek niet deugt. O spelers hebben vervolgens bedacht dat ze begint te lezen in het sprookjesboek - over het prinsesje in haar klasleke rol. Maar dat hoeft niet meer voor Eva; ze scheurt het verhaal uit het boek en begint het te herlezen, voor haarzelf in plaats van voor het stereotype prinsesje dat eigenlijk altijd alleen maar slechttoffer is, eldijd Mirz Princess, en niet Eva! Ze hadeschten dat Eva terug moet gaan naar het doolhof uit het sprookjesboek, de monsterz verlaat, de prins redt, hem kust en dat hij verandert in een klikker. Zij stept uit het doolhof, hij probeert haar te volgen, maar zij sluit het boek en verplettert de klikker tussen de bladzijden. Went welke prinses - of moet ik zeggen: vrouw - wil lang en gelukkig leven met een klikker? Einde verhaal.'

De voorbereidingen en repetities voor de nieuwe projecten van Artisjok in Daventur Itaket en regio: Ada Bouwman, choreografie: Willem Mattendoff, Harlam Itaket en regio: Wijnend Stomp, choreografie: Hildagard Dreeher, en Tiburg Itaket: Hermine Landreugd, regio: David Graevae, choreografie: Nita Uem en dit moment in volle gang. Op 28 mei (Maastricht), 16 juni (Daventur) en 25 juni (Maastricht) zijn de premières. Voor informatie: Artisjok/Nultwintig, WG Plein 334, 1054 AG Amsterdam, telefoon: 020 6121387.

## NEGERANGST WITTE HETEROSEKSUELE SCHRIJVER OVER

Ruud van Megen schreef dit afgelopen seizoen driemaal over problemen rond zwart en wit en stuitte daarbij op een muur van vooroordelen en onbegrip. Notes vroeg hem mee naar *Negerangst* van Suver Nuver en nodigde hem uit naar aanleiding van de voorstelling zijn gedachten op een rij te zetten.

In de achttiende eeuw liet een Nederlander nog bedroefd zijn Neger slaafje opzetten, nadat het was overleden. In 1960 heette Martin Luther King in de Nederlandse pers 'de Negerleider' en de Leidsepleinjeugd luisterde naar 'Negerjazz'. Neger was een hoofdletterwoord voor een exotische mens. Omdat het te dicht op 'nigger' zat, een woord dat steeds meer neerbuigende connotaties ontwikkelde, gebruiken we op dit moment het politiek correcte 'zwarte'. Zonder hoofdletter. Taal is de spiegel van verandering. Nederland is geen 'wit' land meer, en zal het ook nooit meer worden. In Amsterdam zullen er steeds meer zwarten komen en straks ook in de provinciesteden, in de dorpen en in de gehuchten van ons land. Mooie tijden voor de blanke xenofob, de mens die zich alleen op zijn gemak voelt bij zijn eigen spiegelbeeld en die pas op zal houden xenofob te zijn als de Vreemde Anderen de meerderheid hebben verworven, en zichzelf bijgevolg Vreemd en Anders geworden is. Dan zal hij nog banger zijn, maar zijn angst krijgt een andere status, want het is de angst van een minderheid geworden.

### MODERN VOORORDEEL

In de voorstelling *Negerangst* van Suver Nuver, blijkt het woord 'neger' voornamelijk de oude connotaties te hebben. Het gaat om de Neger als Zwarte Piet, de arme Neger uit Afrika voor wie je in je jeugd zilveren doppen inzamelde en geld voor de kapper uitspaarde (we hebben het dus over de jeugd van oudere jongeren), de Neger die je zag sterven van de honger in Biafra, en de Neger die zo goed kan dansen en ritmisch muziek maken. Nooit gebruikt Suver Nuver in zijn voorstelling de moderne stigmata van 'Negerangst'. Zo draagt geen van de drie zwarten in de voorstelling bijvoorbeeld de bekende combinatie van gymschoenen, spijkerbroek, baseball-jack en baseball-pet, die een zwarte vriend van mij eens tegenover mij deed verzuchten: 'Daar heb je d'r weer een.' Waarmee hij bedoelde: junk, dealer, dief. De lelijkheid van deze moderne vooroordelen tegen jonge Antillianen en Surinamers, die niet alleen aan huidskleur gekoppeld zijn, maar ook aan sociale klasse, worden niet verbeeld in de voorstelling *Negerangst* en dus ook niet doorgeprikt.

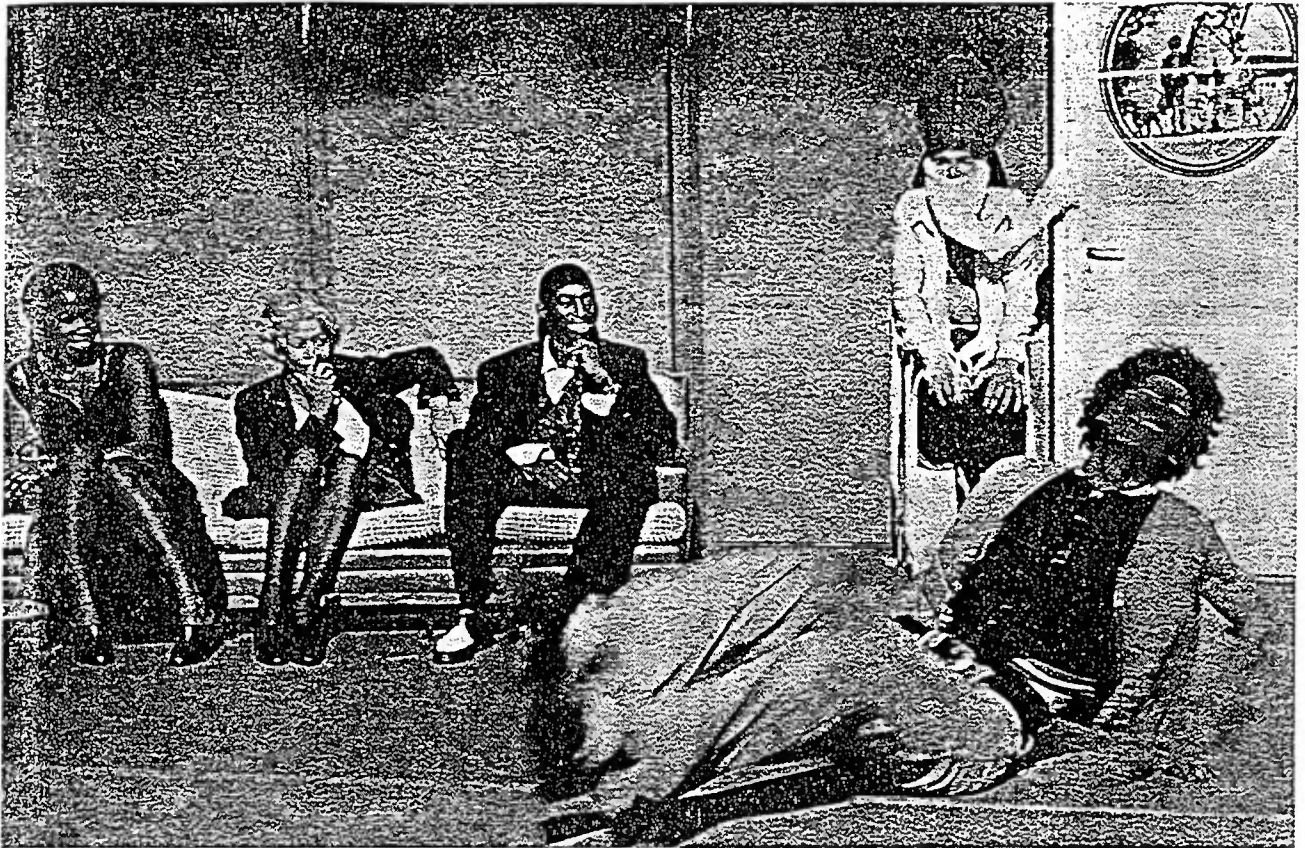
### BEETJE TELEURGESTELD

Wat we wel zien is een reeks onhandige pogingen van 'de witten' om met 'de zwarten' te communiceren, gebaseerd op vooroordelen en doorspekt met verbaal beleden schuldbesef van de kant van 'de witten'. De vaste kern van Suver Nuver, Peer van den Berg, Dette Glashouwer en Henk Zwart, is voor deze gelegenheid aangevuld met Juklin Ahue, Andy Nivalle en Maxi Hill. Terwijl die drie zwarte gastacteurs naar de film *Antony and Cleopatra* op televisie kijken, met Richard Burton en Elisabeth Taylor, danst Peer van den Berg, geschminkt als Zwarte Piet, op een rapsong die klinkt uit een ghetto-bleater. Of dansen, hij maakt eigenlijk alleen de aloude beweging met het bekken, een nummertje luchtneuken uit stand. Het gaat erin als koek bij het publiek, maar Andy wijst hem op milde wijze erop dat hij het niet goed doet. Hij demonstreert vervolgens geen dans, maar imiteert op de maat van de muziek vocaal een aantal geluiden die ritmische instrumenten kunnen maken: 'base, high, snare, klick, scratching, roll.' Hij doet dat onnavolgbaar en verbaast het publiek met een gave act, waarbij hij een hele ritmesectie gecombineerd uit zijn mond krijgt. Vraagt daarna laconiek aan van den Berg of hij dit even na wil doen. Natuurlijk lukt hem dat niet. Waarna Andy weer geen superioriteitsgevoel ten toon spreidt, hij is eerder een beetje teleurgesteld dat de witte man het zo snel opgeeft.

Precies omgekeerd vergaat het Henk Zwart, die vraagt of Maxi Hill hem bang wil maken. Eerst begrijpt ze hem niet. Ze spreekt 'bang' in het Engels uit: 'Beng? Beng? What's beng?' Als ze uiteindelijk de opdracht om hem te besluipen en dan onverwacht 'boe!' te roepen min of meer begrijpt, telefoneert ze haar komst teveel, waardoor het bang maken niet lukt. Uiteindelijk geeft Maxi Hill het op, tot teleurstelling van Henk Zwart.

### FUCK THE TRADITION

Je zou kunnen zeggen dat deze scène de duidelijkste thematisering van 'negerangst' inhoudt, waarbij de negerin onge-schikt blijkt om de blanke angst aan te jagen. Ze is er ook hoegenaamd niet in geïnteresseerd haar angstaanjagende rol met verve te spelen. Op dezelfde manier weigert Andy Nivalle later in de voorstelling Dette Glashouwer als Zwarte Piet met de roede ervan langs te geven als zij daarom vraagt. Maar dat zwarten weigeren te voldoen aan witte verwachtingspatronen is geen verrassing. De afkeuring van onze rare Zwarte-Piet-traditie door de zwarten (Maxi Hill: 'You tell me it's tradition. I say fuck the tradition. He (Zwarte Piet) should be banned.') is dat ook niet. Maar Billy Wilder indachtig, die heeft gezegd 'Subtiliteit okee, als ze maar duidelijk is', komt er aan het einde van de voorstelling toch nog een scène die de avond redt. Dette Glashouwer weet Juklin Ahue zo-ver te krijgen dat die er behagen in schept door de naakte Glashouwer achtervolgd en uiteindelijk kirrend uit de kleren geholpen te worden, waarna de twee op doeltreffend ingewikkelde manier een brandende kaars tussen elkaars billen overeind houden. Dit duet suggereert door zwart en wit gedeelde vrolijkheid, seksualiteit en kwetsbaarheid. Als Juklin



Negerangst. Productie: Suver Nuver. Regie: Ton Kas. Foto: Reyn van Koolwijk

Ahne daarna de voorstelling afsluit door met Elisabeth Taylor mee te spreken in *Antony and Cleopatra*, staat dat opnieuw voor verbondenheid tussen zwart en wit en het illustreert de door vele zwarte acteurs geuite wens, om niet getypcast te worden, maar 'alle' rollen te kunnen spelen, in zowel klassieke als moderne toneelstukken en films.

In *Negerangst* van Suver Nuver zijn de zwarten sterker dan de witten, omdat ze zichzelf zijn. De witten zijn -in het geval van Dette Glashouwer letterlijk- naakter, kwetsbaarder, onzekerder. Waarom? Omdat ze zich schuldig voelen aan een koloniaal verleden en omdat ze daarom geforceerd proberen het als Vreemd en Anders veronderstelde tegemoet te komen. Zoals een naoorlogse Duitser bedeesd een oude Jood tegemoet zal treden, zo treden deze postkoloniale Friezen Negers tegemoet. 'Break on through to the other side', klinkt niet voor niets aan het einde van de avond.

### VOYEURISME

De voorstelling stemde me tot nadenken over de drie maal xenofobie die ik zelf in het afgelopen theaterseizoen aan de hand heb gehad: bij de toneelvoorstellingen *Dagelet-Céline, Deel I* en *Kimono Sisters*, en een aflevering van de televisieserie *Pleidaai*.

Als medesamensteller en tekstbewerker bij de productie *Dagelet-Céline, Deel I* moest ik met Hans Dagelet de keuze maken het anti-semitisme en de vreemdelingenhaat van Louis-Ferdinand Céline wel of niet in de voorstelling op te nemen. Dat was relatief eenvoudig. Céline is dood, hem kan geen

proces meer worden aangedaan, dus konden we de onverbloemde haat een plaats geven temidden van de rest van het tekstenkerkhof dat we voor de voorstelling componeerden. 'Zie de mens, ongecensureerd', een motto waar ik theateraal mee ben opgevoed. Dagelet, noch regisseur Doesburg, noch ikzelf, konden ervan verdacht worden dat we het eens waren met Céline's antisemitische uitspraken. Waarom ze dan toch opnemen? Wat voor zin heeft dat? Ik kan het niet anders zeggen: 'Het is heerlijk om mensen op het toneel het allerergste te horen zeggen, het allerergste te zien doen.' Je trekt je d'r aan op, waarschijnlijk. Hoe groter de klootzak die daar op dat podium verbeeld wordt, hoe gezonder jij je als kijker gaat voelen. Het is een vorm van voyeurisme. Mensen met het Gilles-de-la-Tourette-syndroom vloeken vast niet voor niets, kinderen schreeuwen niet voor niets heel hard 'poep!' en 'pies!'. Het is een diepgevoelde behoefte van de mens om te kankeren en smeerlapperij uit te halen, een uiting van creativiteit. In het openbare leven wordt die creativiteit gefrustreerd, omdat ze de vrijheid van anderen belemmert. In het theater niet.

### LEERZAAM

Een uitleg als hierboven is voor de doorsnee theatermens niet nodig. Je groeit met deze 'waarden' op, je bent je er niet eens van bewust. Ik formuleer ze toch, vanwege mijn tweede ervaring met het thema xenofobie, bij het schrijven van het toneelstuk *Kimono Sisters*.

Voor *Kimono Sisters* werkte ik samen met regisseur John Leerdam, en de actrices Helen Kamperveen en Paulette Smit.





Negerangst. Productie: Suver Nuver. Regie: Ton Kas. Foto: Reyn van Koolwijk

John en Helen zijn zwart, respectievelijk Antilliaans en Surinaams, Paulette is joods en Antilliaans. Aangezien racisme en vreemdelingenhaat om zich heen grijpen, gevoed door krante-artikelen vol criminaliteitsstatistieken, leek me onze samenwerking het goede ogenblik om aandacht aan het thema te besteden. Ik heb daarbij geen moment aan vormingstheater gedacht, dat soort typering interesseren me niet. Als de teksten scherp genoeg zijn, hoeft je nooit bang te zijn dat je voorstelling een tas vol boodschappen wordt.

Ik was me er verder niet van bewust dat ik 'wit' was. Vond het naderhand ook heel curieus om in de kranten te zien staan dat ik 'een witte tekstschrijver' was. Heel leerzaam. Je bent geen mens meer, je bent 'wit'. Terwijl je daar niet voor gekozen hebt. Je bent het ineens, wanneer er in je omgeving anders gekleurde mensen zijn, die altijd al als zodanig benoemd worden.

Maar goed, toen ik - nog steeds tamelijk argeloos - in het stuk passages wilde verwerken die te maken hadden met hoe zwarten zelf denken over criminaliteitsstatistieken, over de negatieve beeldvorming in de media, etcetera, werd de discussie tot mijn verbazing veel emotioneler dan ik had gedacht. Mijn vooronderstelling, dat zij net als ik als vrije kunstenaars

wilden handelen, voor wie de wereld, inclusief de eigen persoonlijkheid, terrein van onderzoek was, en wel schaamteloos, bleek niet juist. We hebben er dagen en dagen van haar-kloverijen aan te danken gehad, waarna ik de bandrecorder maar aan heb gezet om iets van de heen en weer vliegende argumentaties vast te kunnen houden voor het nageslacht, ter leringe ende vermaak. Kernachtig gezegd komt het erop neer, dat een theatermaker in Nederland die niet alleen zwart is, maar die identiteit ook wil uitdragen, zichzelf niet te kakken wil zetten. Er is nog steeds een oorlog te winnen. Om te beginnen zijn zwarten in het Nederlandse theater in de minderheid. Verder is het overwegend zwart publiek dat naar overwegend zwarte voorstellingen komt ander theater gewend dan het theater dat ik gewend ben te zien en te schrijven. Ik heb zinnen beluisterd als 'Ons publiek is hier nog niet rijp voor'. Zo'n zin is politiek en opvoedend, op een voor mij tot nog toe onbekende manier. Ik denk alleen maar als ik een stuk schrijf: ik moet hier om lachen, dan lacht het publiek ook. En hier moet ik om huilen, dus huilt het publiek ook. Dat manipulatieve is mijn vak, dat is schrijven voor publiek in een donkere, wachtende zaal, voorzover ik me ervan bewust ben.

#### WITTE WERELD

Maar als ik zeg 'publiek', wat voor publiek bedoel ik dan? Heb ik me die vraag wel eens gesteld? Waarom heb ik me nooit afgevraagd of 'mijn publiek' 'rijp was' voor wat ik het voorschotelde? In wie verplaats ik mij, als ik mij voorstel mijn eigen toneelstuk te zien? Kijk ik alleen als mezelf, of verplaats ik mij in de vele mensen die ik ken en gekend heb, en stel ik me voor hoe zij zouden reageren? Lars Norèn zegt: 'Het publiek dat ik me voorstel als ik schrijf is een zaal vol kinderen.' Maar wat zou hij zeggen, als hem de vraag zou worden gesteld: 'Zijn jouw kinderen zwart of wit?' Tien tegen een dat hij dan zegt: wit. Omdat hij in een witte wereld is opgegroeid, zitten er witte kinderen in zijn kop. Hetzelfde geldt voor mij. Ik heb een wit publiek in mijn kop. Die constatering is nooit relevant geweest, tot het moment dat ik met zwarte theatermakers een voorstelling maakte.

Bij *Kimono Sisters* heeft de samenwerking uiteindelijk heel redelijk uitgekapt. En toch ben ik tijdens die productie tegen de muur gelopen op een manier die me lang zal heugen. Ik weet sindsdien dat ik wit ben. En dat dat iets betekent. Ik heb er nooit bij stilgestaan dat ik gedurende mijn leven voornamelijk witte boeken gelezen heb. Ik dacht dat die boeken universeel waren. Ik wil Ian Buruma geloven als hij als Japan-kenner zegt: Japanners zijn helemaal niet anders dan wij. Niet het cultuurverschil benadrukken, maar de overeenkomsten, daar ben ik hartelijk voor. Net zo goed zijn zwarte mensen helemaal niet anders dan ik. Dat wil ik geloven, sterker, dat geloof ik. Maar intussen wordt die zwarte in een winkel anders bejegend dan ik, anders bejegend als hij met zijn kind naar een bepaalde school wil, etcetera. Hij wordt geconfronteerd met discriminatie, en ik niet. Ja, ik zou gediscrimineerd kunnen worden in gezelschap van zwarten. Maar ik zou het niet merken, omdat ik mij niet anders voel en de discriminatie

dus niet zou herkennen. Ik voel mij eerder anders onder timmerlieden dan onder zwarte mensen uit mijn vakgebied.

Ik vind dit soort ontdekkingen beangstigend. Ik wil niet dat we over vijftig jaar of minder in ons literatuuronderwijs niet meer zeggen dat een boek van Simon Vestdijk is, maar van de witte hetero Vestdijk. Thomas Mann is niet alleen schrijver meer, maar een witte latente homo. Toch is dat niet onredelijk, gezien de flapteksten bij boeken van Ben Okri, Toni Morrison en James Baldwin. Dat zijn toch zwarte schrijvers, nietwaar. En wij vinden het heel gewoon om dat te lezen.

*De wereld was wit, zonder dot wij het wisten.*

En nog steeds: als er niets staat op de flap, is de kunstenaar wit. Als hij zwart is, of geel, of bruin, staat dat er doorgaans netjes bij. Omdat de waarden van het oude Europa, witte waarden dus, nog steeds de maat der dingen zijn.

## GEEN ANTWOORD

Toen ik na *Kimono Sisters* voor de televisie-serie *Pleidooi* een aflevering schreef over discriminatie merkte ik dat ik bang was geworden voor het thema. Waar mijn (witte) co-auteurs bij *Pleidooi* en de (witte) regisseur van de aflevering lekker durfden fantaseren over hoe wij discriminatie zouden aanpakken, was ik huiverig geworden door mijn ervaring bij *Kimono Sisters*. Uiteindelijk zette ik mij eroverheen en schreef een aflevering over een vooroordeel. Een zwarte familie wordt bovenmate getreiterd door een homoseksuele bovenbuurman (we wilden alle clichés over minderheidsgroepen gebruiken om er doorheen te trappen), die onder andere de zangvogels van de familie de nek omdraait. De zoon van de zwarte familie vermoedt dat het de bovenbuurman was en slaat hem op zijn bek. Waarna de nicht met zijn zogenaamd gehandicapte moeder een uitzettingsprocedure begint tegen de familie. Tegenover de rechter ontkent de man alles wat de zwarten hem ten laste leggen en er kan ook niets bewezen worden, behalve de klap die hij in zijn gezicht kreeg. Ondertussen klaagt zijn moeder erover hoe lawaaiig de zwarte familie is, etcetera, de bekende vooroordelen worden bevestigd. De rechter besluit tot uitzetting binnen zeven dagen en de bovenbuurman hervat diezelfde avond nog zijn getreiter. Waarop bij de zoon van de zwarte familie de stoppen doorslaan en hij zich wrekt voor het gedane onrecht, door in ieder geval het tapijt in de hal van de homo in de fik te steken. Of het huis en de homo zelf inclusief zijn moeder ook in het vuur der wrake blijven wordt aan de fantasie van de kijker overgelaten.

We wilden hiermee laten zien, in een notedop, hoe de situatie in dit land zou kunnen escaleren als 'er geen recht wordt gedaan'. Maar na afloop van de aflevering, die van het Nederlandse volk een hoge waardering kreeg, werd mij verteld dat deze aflevering juist allerlei vooroordelen over zwarten bevestigde, bijvoorbeeld dat ze emotioneel waren en zich niet konden beheersen. En een zwarte die bijna een homo in de fik steekt, tjongejonke. Wat een ikoon. Dus terwijl wij als makers van de serie in dit geval expliciet een aantal vooroordelen wilden ondergraven, bleek uit reacties in de zwarte ge-



**Negerangst.** Productie: Suver Nuver. Regie: Ton Kas. Foto: Reyn van Koolwijk

meenschap dat we juist vooroordelen bevestigden en dat we, als dit in Amerika was gebeurd, een Black Rights Movement op onze nek hadden gekregen.

Ik heb op dergelijke analyses geen antwoord. Ik stel alleen de wedervraag: hoe zou het zijn als we de zaak om hadden gedraaid? Een homo die een zwarte in de fik wil steken, nadat die hem het huis uit heeft getreiterd? Zou dat minder rolbevestigend, zo u wilt stigmatiserend zijn?

En ik zou aan de protesten kunnen refereren die opvoering van *Het vuil, de stad en de dood* in de tachtiger jaren onmogelijk hebben gemaakt. Een stuk over een vooroordeel kan bij oppervlakkige analyse altijd zelf als bevooroordeeld worden gezien, sterker, als het goed is, is het er duivels dichtbij, omdat het publiek vervoerd moet worden door *Het Kwaad*, om het mechanisme beter te begrijpen.

Verder mis ik de argumenten om de discussie te voeren. Ik geef het toe. Er hangt dat levensgrote veto in de lucht, dat de zwarte tegenover de witte zou kunnen gebruiken: 'Jij bent niet zwart, dus jij kunt dit nooit helemaal begrijpen.' Of, positiever gezegd: 'Jij zegt dat omdat je wit bent. Als je zwart was zou je het anders zien.' Zulke opmerkingen doden de discussie, maar zijn ze niet legitiem?

## VERETNISERING

Ik geloof dat ik drama over discriminatie wilde maken uit solidariteit met minderheden en immigranten. Misschien interesseren hun problemen me omdat ikzelf ook niet helemaal van de gestampte Hollandse pot ben, geboren in de Limburgse mijnstreek met wortels in wat nu Polen is. Maar op het moment dat ik dit opschrijf, heb ik al een hekel aan wat er staat. Ik wil mijn solidariteit helemaal niet ontlenen aan een onderdeelje van mijn identiteit dat een beetje zou kunnen lijken op dat van een zwarte medeburger. Ik vind het onbelangrijk tot welke etnische groep ik behoor. Ik ben solidair omdat ik het gewoon fatsoenlijk vind solidair te zijn met mensen die het buiten hun schuld steeds voor de kiezen krijgen. Maar ik ben bang dat met het toenemen van 'negerangst', wanneer de rassenvaan om zich heen grijpt, steeds meer mensen hun identiteit etnisch zullen gaan benoemen als houvast tegen de gevoelde dreiging. Ook de teloorgang van de grote ideologieën en de ontkerkelijking spelen hierin een rol. Voor we het weten, horen we allemaal bij onze eigen speciale minderheid en zijn we daar trots op, onze etnische identiteit als net zo onwrikbaar beschouwend als gelovigen hun religie. We zijn dan niet meer in de eerste plaats wereldburger, Nederlander of calvinist, maar wit, geel, bruin of zwart, vrouw of man, homo of hetero. En onze solidariteit ligt bij onze etnische groep.

Voor mij zou dit een boze droom zijn. Een terugslag, iets reactionairs. Niet alleen de manier waarop en hoe vaak we ons wassen zal als etnisch bepaald worden geanalyseerd, maar ook ons wereldbeeld. En aan de rechtenfaculteit zal de voorkeur gegeven worden aan een lesbische vrouw van Chinese origine, omdat ze die nog niet hebben.

Wellicht zullen we dergelijke zaken normaal gaan vinden. In de smeltkroes gaat iedereen op zoek naar zijn eigen identiteit en benadrukt het essentiële verschil met de Anderen. *L'enfer, c'est les autres*, in plaats van *Alle Menschen werden Brüder*. Theater- en dansgroepen zullen hun subsidie krijgen niet op basis van de kwaliteit van hun werk, want 'kwaliteit' zal in de 'veretniseerde wereld' een erg relatief begrip zijn, maar op basis van bijvoorbeeld hun multiculturele samenstelling, die immers de broodnodige dialoog garandeert.

Zonder die dialoog zouden de tegenstellingen in de culturele wereld van Europa radicaliseren, gevoed door politieke besluiteloosheid. Dan zou het in Nederland wel eens gedaan kunnen zijn met de eeuwenlange traditie van gematigdheid. Schrijvers, journalisten en satirici, die bloedzuigers die zo graag de vinger op de zere plek leggen, zouden hun namen ook in deze contreien op dodenlijsten terugvinden. Want scepsis en spotlust zijn onverteerbaarder dan kogels, voor fanatici.

*Ruud van Megen*

*Negerangst is nag te zien op 28 en 29 april in Pravodja, Alkmaar. Van 5 t/m 7 mei in Lantaren/Venster, Rotterdam.*

Tussen  
 swingend  
 Intercultureel  
 welzijn  
 Nederland  
 en  
 op drift  
 stijve  
 kunst

Vooraf aan de hand van de geschiedenis van De Nieuw Amsterdam (DNA) van Rufus Collins beschrijft Loek Zonneveld de ontwikkelingen van het gesubsidieerde interculturele theater in Nederland. Van integratie tot isolationisme en ghettovorming. Van amateurisme tot professionalisme. Van welzijnswerk tot kunstsubsidies. Wat ging er goed? Wat ging er fout?

*Loek Zonneveld*

Wanneer we de betekenis van het woord 'allochtoon' letterlijk nemen - volgens Van Dale: 'uit een ander land afkomstig' - dan was het eerste allochtoon theater dat in de post-Tomaatjaren een glorie-tocht door Nederland begon, dat van de Internationale Nieuwe Scène, met de voorstelling *Mystero Buffo* van Dario Fo. Dat het toen een troep Belgen hetrof, die door een Italiaan (Arturo Corso) was geregisseerd, en dat deze voorstelling de vroege inzet is geweest van wat later 'de Vlaamse golf' in het Nederlands theater is gaan heten, dat is allemaal minder belangrijk dan wat dit gezelschap en deze voorstelling op de Nederlandse podia teweeg brachten: energie, ritme en muzikaliteit, en dat met een zodanig on-Hollandse 'schwung' dat de stofwolken nog dagenlang hleven hangen in de calvinistische schouwburgen die door de Internationale Nieuwe Scène waren gezocht.

Van Charles Cornette (die in *Mystero Buffo* op een magistrale manier een aantal verhalen - jongleurieën - vertelde en verbeeldde) herinner ik me, dat hij in een interview vertelde uit Luik afkomstig te zijn, waar hij al van kindsheer af speelde met de kinderen van Italiaanse gastarbeiders die in de staalindustrie en de mijnen werkten. Hij was er als het ware een 'halve Italiaan' door geworden, al jong begiftigd met de vitaliteit die zo eigen is aan de Italiaanse *Commedia del'Arte*.

Sinds die dagen ben ik de frisse wind van het theater uit andere, met name zuidelijke culturen altijd hlijven associëren met: energie, ritme, muzikaliteit, scherpte, 'schwung', kracht, vitaliteit. In tegenstelling tot de ingekeerdheid, het intellectualisme, de beheersing en het natuurlijke psychologisieren van het theater uit de noordelijke culturen, in ieder geval zoals dat zich toen (begin jaren zeventig) manifesteerde. Natuurlijk is de formulering van die tegenstelling gechargeerd. Laten we zeggen voor de helderheid: het debat over 'allochtonentheater' is immers jarenlang identiek geweest aan vissen in een troeche vijver.

Ariane Mnouchkine, de artistiek leidster van het Théâtre du Soleil, formuleerde de theatrale tegenstelling Noord-Zuid ooit aldus: 'De acteur in ons theater, het theater van inleving en beheersing, acteert met die viriele hlik waaruit moet hlijken: U, publiek, moest eens weten wat er in mij, acteur, allemaal omgaat. Mij interesseert die techniek niet. De acteur moet mijns inziens datgene wat er in hem omgaat spelen, tot het uiterste van alles, tot ver over de grenzen van het 'net-echt' acteren. De theaterstijlen van het Zuiden, en ook die uit het Oosten, doen dat. Aan dat theater voel ik mij schatplichtig.'

### *Those were the days*

Toen in de tweede helft van de jaren zeventig de Afro-Caraïbische, Turkse en (in mindere mate) Marokkaanse toneelculturen op de deuren van de Nederlandse theaters kwamen bonzen, wist het calvinistische publiek helemaal niet meer waar zij het moest zoeken. Verrast door de uitbundigheid, de overrompeling. Dit was theater dat héél goed weg wist met het acteren tot ver over de grenzen van wat doorging als het 'net-echt-toneel'. Het waren de dagen van de Turkse regisseur Vasif Ongören en zijn wervelende Brecht-ensceneringen (met name De uitzondering en de regel), van de Afro-Caraïbische regisseur Rufus Collins en zijn Surinaamse collega Henk Tjon en hun ensceneringen van De Doodshoofdboodschapsvogel en The Kingdom. Het landschap van het intercultureel theater anno 1993 overziende, is de verleiding sterk om nu te verzuchten: 'those were the days!' Helemaal rechtvaardig lijkt dat echter niet.

Marco Bentz van den Berg, tegenwoordig algemeen-secretaris van de Amsterdamse Kunstraad, heeft zich jarenlang met het 'allochtonentheater' en



Schutting van De Nieuw Amsterdam Foto: Jean van Lingen

met de krachtlijnen binnen de 'interculturele' kunst beziggehouden, met name toen hij nog aan de Amsterdamse Theaterschool was verbonden. Hij schetst de verschillen tussen de licht-euforische beginperiode en de huidige situatie aldus: 'Tien jaar geleden spraken we over redelijk herkenbare groepen: eerste en tweede generatie Turken, Marokkanen, Surinamers en Antillianen. Nu hebben we - naast de tweede en derde generatie vanuit die enorme toestroom uit de tweede helft van de jaren zeventig - ook te maken met vluchtelingen uit crisis-gebieden, fysiek nog steeds herkenbaar, of juist niet omdat ze uit Oost-Europa komen. Het hele gebied tussen de culturen is diffuser geworden. Tien jaar geleden was er sprake van een zeer actieve kern die aandacht kreeg van de overheid, die werd gestimuleerd om uiting te geven aan de culturele eigenheid. Het indertijd tamelijk serieuze overheidsbeleid bemoeide zich actief met de zichtbare achterstandssituatie van minderheden, ook op cultureel gebied. En het beleid van die dagen heeft - als we ons even tot het

theater beperken - zeker wat opgeleverd. Een medewerker van de Kunstraad heeft onlangs becijferd, hoe 'gekleurd' het toneelaanbod is geworden, voor zover dat is af te lezen aan het adviesbeleid van de Amsterdamse Kunstraad op het gebied van de losse subsidieverzoeken. Hij kwam op een stijging binnen een korte tijd tot zo'n twintig procent van de positief beoordeelde subsidieverzoeken: één-vijfde van het totaal aantal gehonoreerde projecten valt onder de categorie 'allochtoon'. Dat is zeker niet slecht te noemen.'

### *Krediet verspeeld*

Wanneer we het over kwaliteit hebben, wordt het verhaal genuanceerder, wellicht troostelozer. Dat heeft de geld uitdelende overheid overigens gedeeltelijk zelf in de hand gewerkt. In de beginjaren van het allochtonenbeleid binnen de kunsten, werd bij subsidiëring vaak het 'welzijnsargument' gehanteerd: het is allemaal niet zo goed wat ze doen, maar ze zijn nog maar net

bezig, en Bovendien is het voor de identiteit van de bevolkingsgroep goed dat ze hlijven dóór-produceren, dus we knippen de ogen toe wanneer het woord 'kwaliteit' valt. Behalve lichtelijk naïef en aandoenlijk, was dat natuurlijk óók zeer paternalistisch, op den duur zelfs fnuikend. Groepen die overduidelijk een amateur-status hadden (of zich ten hoogste semi-professioneel mochten noemen) gingen na de zoveelste subsidie-toekenning daadwerkelijk gelóven dat ze konden bogen op een volledig professioneel niveau.

De gebeurtenis waar dat steeds pijnlijker duidelijk werd was het jaarlijkse, als vlaggeschip van het allochtonentheater bedoelde, interculturele Stage-door-festival. Dit energiek begonnen festival verwerd in de loop van haar bestaan steeds meer tot een hopeloos allegaartje, waar hoofd- en bijzaken (intrigerende theatermakers met een professionele toekomst, naast goedbedoelende amateurs) tamelijk willekeurig door elkaar heen werden geprogrammeerd. Onder andere daardoor is toen veel krediet van de schrijvende pers voor het 'gekleurde theater' verspeeld, wat weer een zeer gespannen verhouding tussen de interculturele groepen en het Nederlandse, 'witte' journaal heeft opgeleverd. Anderzijds lieten een aantal professionele acteurs, dansers, choreografen en regisseurs van zich horen, die eenzijdig het 'allochtonen-circuit' de wacht aanzegden, er zelfs niets meer mee te maken wilden hebben, en die vooral aandrongen op erkenning van hun kunstenaarschap, ongeacht afkomst of huidskleur. 'Allochtonentoneel' of 'theater van culturele minderheden' (toch al geen neologismen van topkwaliteit) werden bijna scheldwoorden.

Voeg daaraan toe het feit, dat uiteenlopende theatermakers binnen diverse niet-Westerse bevolkingsgroepen het onderling niet altijd even goed met elkaar konden vinden (dit is een eufemisme), en dáár verschijnt het beeld van wat er tegen het eind van de jaren tachtig van de interculturele euforie was overgebleven: een troosteloos ghetto, waaruit een aantal interessante individuele kunstenaars al lang was weggevlucht. De enige echt grote doorbraak was, dat er in 1988 een structureel, meerjarig gesubsidieerd 'gekleurd' toneelgezelschap werd opgericht, De Nieuw Amsterdam, onder de bezielende leiding van de man die langzamerhand - en zonder enige ironie - 'Mister Intercultureel' kan worden genoemd: acteur en regisseur Rufus Collins.

## *Langzame dood*

Het is de grote verdienste geweest van mensen als Rufus Collins, en de elders in dit nummer geïnterviewde Soeterijn-directeur Otto Romijn, dat zij vijftien jaar lang hun volle intellectuele en artistieke gewicht in de schaal van het interculturele theater hebben gegooid, met een niet te stuiten en tomeloze energie. Daarom is het des te tragischer dat de 'revolutie' die Rufus Collins in het kunstbeleid mede heeft veroorzaakt, hem én De Nieuw Amsterdam - zijn geesteskind - nu dreigen te verslinden.

Het verhaal van die tragedie is langzamerhand wel hekend. In het Kunstenplan-advies 1993-1996 velde de Raad voor de Kunst in 1992 een hard vonnis over De Nieuw Amsterdam: 'simpele repertoirekeuze', 'oppervlakkige adaptaties', 'geen theatrale intensiteit', 'weinig consistente artistieke lijn'. Wat de Raad voor de Kunst hetrof mocht het gezelschap worden opgeheven. Het adviesorgaan van de andere subsidiënt, de Amsterdamse Kunstraad, oordeelde heduidend genuanceerder: er moest duidelijkheid komen over de hoeveelheden hooi die DNA en Rufus Collins de komende jaren op hun vork gingen nemen, de artistieke leiding van het gezelschap moest worden versterkt, maar De Nieuw Amsterdam moest wel blijven bestaan. De patstelling tussen het Rijk en de stad Amsterdam werd vervolgens doorbroken door de oer-Hol-

landse oplossing van een commissie, onder voorzitterschap van theaterdirecteur Theo Ruyter. Die kwam na lang studeren tot een 'oplossing', die mijns inziens al eerder had kunnen worden hedacht (om de simpele reden dat hij lag ingehed in het Kunstenplan-advies van de Amsterdamse Kunstraad): een financiële aderlating, helderheid in de afbakening van taken die DNA zichzelf stelt (scholing van nieuw talent, naast het maken van voorstellingen), en een opdracht tot versterking van de artistieke leiding.

Het Ministerie van WVC heeft sinds het rapport van de commissie Ruyter niets meer van zich laten horen. Het gezelschap De Nieuw Amsterdam deelde in maart jongstleden mee, dat het de aanbevelingen van de commissie onder-tussen heeft uitgevoerd (naast Rufus Collins heeft actrice Alida Neslo in de artistieke leiding plaatsgenomen; over de verhouding scholing van jong talent/het maken van voorstellingen wordt binnen DNA driftig nagedacht). Maar de groep komt nog minimaal twee ton tekort, Rijks-geld waarop DNA zegt recht te hebben. Er werden recentelijk door het gezelschap persberichten gepubliceerd, waarin werd gesproken over 'absolute schande' en 'een langzame dood'. Deze (schijn)hewegingen oogden heel politiek, zeer voorspelbaar, en vooral: erg Hollands.

Wat is er mis gegaan? Walther Tjon Pian Gi, directeur van de Stichting Scarabes, naast Cosmic Illusion één van de stichtingen die zich hezig houdt met het promoten van intercultureel theater in Nederland (Walther Tjon is als toenmalig lid van de Raad voor de Kunst mede-verantwoordelijk voor het negatief advies over DNA) verwoordt 'het probleem DNA' aldus: 'De groep heeft teveel hooi op haar vork genomen. Dan kun je als excuus voor misgrepen achteraf niet gaan roepen: we hebben ook te veel moeten doen. Je kunt volgen mij effectiever de hemel bestormen, met een beperkter aantal taken.' Marco Bentz van den Berg, algemeen-secretaris van de Amsterdamse Kunstraad: 'Er hestaat in Amsterdam geen traditie om gesubsidieerde groepen en activiteiten - en met name de nieuwe initiatieven - intensief te begeleiden. Er is geen praktijk opgehouwd, waarhinnen met duidelijke (ook artistieke) contracten wordt gewerkt. Een helangrijke subsidiënt als Amsterdam zou, zeker voor zo'n ingrijpend project als De Nieuw Amsterdam - voorzichtig, én op gepaste afstand - dat gezelschap toch meer professioneel moeten kunnen sturen en begeleiden. DNA is volgens mij het slachtoffer geworden van het ontbreken van een dergelijke intensieve begeleiding.'

## *Omnivoor theaterdier*

In het debat dat men in de jaren tachtig in Nederland voerde over 'migranten-cultuur', werden globaal genomen twee extreme posities betrokken: integratie versus isolationisme. De pleidooien voor integratie gingen toen overigens lang niet zover als de stellingen die de liberale politicus Bolkenstein nú hetrokt. Niemand sprak toen bijvoorbeeld over rigoreuze aanpassing van de migranten aan Nederlandse, zo U wilt 'witte' waarden. Zo zagen de pleitbezorgers vóór integratie van andere culturen hinnen de Nederlandse samenleving bijvoorbeeld wel degelijk het nut in van 'aparte' theatrale produktiekeren voor de diverse bevolkingsgroepen. De interculturele theatervoorstellingen zouden wél moeten worden vertoond aan een zo hreed mogelijk (ook Nederlands) publiek. En de uitvoerders ervan zouden hun opleiding moeten kunnen krijgen aan de hestaande theateropleidingen. De isolationisten kozen een veel separatistischer opstelling: hij voorkeur expliciet zwarte cultuurcentra (naar het model van ICA in Londen), naast expliciet gekleurde theatergroepen (naar het model van The Black Theatre Co-operative, eveneens in Londen), en expliciet zwarte theateropleidingen.

Toen in 1985 door een gelegenheidscoalitie van blanke en gekleurde Nederlanders het initiatief werd genomen tot een cursus voor jongeren uit andere culturen, ter voorbereiding op de selectie binnen de bestaande theateropleidingen, was dat in de ogen van de separatisten en isolationisten ongeveer gelijk aan vloeken in de kerk. Rufus Collins is lang een typische vertegenwoordiger geweest van dit separatisme: het benadrukken van de eigenheid, de eigen identiteit, het bepleiten van eigen instellingen. Die overtuiging is zijn ideologie geworden. Daarom wilde hij volgens mij binnen zijn kersverse gezelschap De Nieuw Amsterdam in 1988 echt alles aanpakken: scholing van jong talent, het 'gekleurde' repertoire presenteren (en in mindere mate bestaand repertoire 'gekleurd' produceren), teloor gegane interculturele tradities nieuw leven inblazen (de Tori's of vertel- en verhaal-programma's).

Rufus Collins is er sowieso al niet de mens naar om in de beperking zijn meesterschap te herkennen, daarvoor is hij ook teveel een omnivoor theaterdier. Onder meer dáárin heeft hij zijn eigen krachten schromelijk overschat. En de bewegingen in de (theater)wereld om hem heen aanvankelijk schromelijk onderschat. Een voorbeeld. Toen de theatermaakster Agaath Witteman (what's in a name?) bij Theater van het Oosten nogal opportunistisch een 'zwart' of 'gekleurd' seizoen aankondigde, was Rufus Collins binnen de kortste keren een flink deel van zijn acteurspotentieel kwijt. Hij was de eerste om te erkennen dat die zwarte acteurs en actrices groot gelijk hadden om bij Theater van het Oosten hun kansen te grijpen. En hij was ook de eerste om te voorspellen dat het na één jaar weer voorbij zou zijn, met die omarming van het 'gekleurd' talent door het gesubsidieerde toneel. In die voorspelling heeft hij zeer gelijk gehad. Ondertussen hadden hij en zijn gezelschap wel bet nakijken.

### Lonken naar 'witte kunst'

Een ander probleem van het intercultureel toneelgezelschap De Nieuw Amsterdam lag in de verbodding tussen de keuze voor het repertoire en de keuze voor een trefzekere stijl - in ensceneren én in spelen. Wellicht heeft een té rigide doorgevoerd separatisme daarin ook een rol van betekenis gespeeld. En misschien klopt de - in algemene termen geformuleerde - kritiek van de Raad voor de Kunst anno 1992 ('weinig consistentie in repertoire en in stijl') ook wel. Eén ding is in ieder geval duidelijk: het criterium voor de keuze van het dramatisch materiaal van DNA (ogenschijnlijk georiënteerd op het motto uit Shakespeare's Othello: 'Because I am black') is steeds duidelijk geweest. Men wilde voornamelijk teksten van 'zwarte' of 'gekleurde' auteurs spelen. De ensceneringen die De Nieuw Amsterdam uit dat materiaal creëerde, bleken een stuk minder helder dan de stukkeuze deed vermoeden. Eigenlijk zijn - naast de sympathieke Tori-producties - vooral twee DNA-voorstellingen overeind gebleven: *Antigone* (de Sofokles-bewerking van Bertolt Brecht) en *Fences* van August Wilson, allebei regies van artistiek leider Rufus Collins.

*Fences* (hier in 1989 gebracht als *Schutting*, over de teelgang van een zwarte baseballspeler) beschouw ik als Collins' 'chef d'oeuvre'. Het conflict tussen generaties zwarten in

het Amerika van de jaren vijftig werd gespeeld met een intensiteit die in het Nederlandse toneel uniek te noemen is: iedere siddering van het gemoed werd fysiek vertaald, het binnenste werd totaal naar buiten gekeerd. *Schutting* is volgens mij ook DNA's meest onderschatte productie. De voorstelling is door de professionele pers nagenoeg kapot geschreven.

Brechts *Antigone* werd enkele jaren later ook niet echt juichend ontvangen. Ik weet niet of het waar is, maar het leek erop dat Rufus Collins in deze regie een poging deed om (wat mij betreft geforceerd) 'kunst' te maken, 'witte' kunst. Hij plakte een zware metafoor (die van een Marat/De Sade-achtig gekkenhuis) bovenop de tekst. Die metafoor maakte de enscenering tegelijk ongemakkelijk én op een overbodige wijze loodzwaar. De vierhoek van centrale personages (*Antigone*-*Ismene*-*Creoon*-*Theresias*) was bijzonder trefzeker geregisseerd en ze werd ook heel mooi gespeeld. Maar de theatrale omgeving van die centrale personages deed nogal gekunsteld aan. Raar genoeg representeerde het totaal van de voorstelling weer wél voorbeeldig het model van wat Collins met DNA voorbad (en volgens mij nog steeds voorhéeft): professioneel gespeelde 'zwarte' hoofdrollen, naast een intercultureel 'koor' van

*Antigone van De Nieuw Amsterdam* Foto: Jean van Lingen



podiumkunstenaars die bij DNA in opleiding zijn. Rufus Collins toonde in *Antigone* dusdoende zowel de kracht als de zwakte van zijn artistiek/pedagogische model.

### *Persoonlijke plaatsbepaling*

Impliciet verweet de Raad voor de Kunst in 1992 De Nieuw Amsterdam en de Afro-Caraibische theatermaker Rufus Collins, dat ze de Surinaamse pedagoog en mede-oprichter van de groep, Henk Tjon, een paar seizoenen geleden hebben laten gaan. Alsof daarmee het belang van DNA voor de opleiding van niet-Westerse acteurs en performers een beslissende klap zou zijn toegebracht. Niets is minder waar! Opnieuw een voorbeeld. Collins' gezelschap verzorgt op dit moment een vooropleiding voor potentiële deelnemers aan de selectiecurssussen van Nederlandse theaterscholen. En die vooropleiding werpt overduidelijk haar vruchten af: er dringt een beduidend hoger percentage gekleurde 'medelanders' tot die cursussen door dan in voorgaande jaren het geval was.

Om ook de voorstellings-tak van De Nieuw Amsterdam te versterken, is vanzelfsprekend veel meer nodig dan een (overigens gewaardeerd) actrice als Alida Neslo aan de artistieke leiding van de groep toe te voegen. Regisseurs met een minstens even sterk ego als Rufus Collins zouden de artistieke leiding van DNA moeten versterken. Jonge, inventieve mensen bij voorkeur, als Tonny Vijzelman, Paul Feld, Peter Eversteyn, Wijnand Stomp. Mensen die Rufus Collins evenwaardig partij kunnen bieden, die hem tegenspel kunnen geven, kunstenaars aan wie hij zijn gezelschap op den duur zelfs met een gerust hart kan overlaten.

De wereld van het Nederlandse interculturele theater draait niet om het welbevinden van een gezelschap als De Nieuw Amsterdam alléén. Walther Tjon Pian Gi (directeur van Scarabes): 'De professionele theatermakers met een niet-Westerse achtergrond verkeren in een stadium waarin ze boven alles hun plek opeisen in het theaterlandschap van Nederland. Op basis van hun kunstenaarschap, niet zozeer op basis van hun afkomst, of hun allochtone status. Kijk naar Wijnand Stomp van Pruim-producties en zijn Surinaamse vertelprogramma's voor kinderpúblik, kijk naar Lamaqul die bezig zijn een intrigerend klein oeuvre op te bouwen ergens tussen tekst- en bewegings-theater in, kijk naar Munganga, het kindertheatergezelschap van Braziliaanse origine. De 'bagage', of zo je wilt de 'last' van intercultureel theater is aan hun werk expliciet niet meer te merken. Ze zijn op een heel natuurlijke wijze bezig hun plaats te bepalen. De verbondenheid in hun werk met de taal, het theatraal idioom, en de wortels van hun cultuur, lijken in hun voorstellingen daardoor des te sterker aanwezig. Het is een primair persoonlijke plaatsbepaling, als kunstenaar. Het overheidsbeleid past zich daaraan aan: men kijkt naar de resultaten, niet naar de afkomst.'

### *Racisme is witemansprobleem*

Vraag aan de Scarabes-directeur: hebben allochtone theatermakers daarmee ook hun strijdbaarheid uit de beginjaren afgelegd? Inspelen op de maatschappelijke werkelijkheid, bijvoorbeeld op het toenemend racisme, kom ik in het 'gekleurde' theater weinig tegen. Walther Tjon Pian Gi moet er even over nadenken. Dan: 'Het klopt dat het allochotonentheater in de beginjaren nog heel dicht lag bij het (politiek) vormingstheater. Die nagalm is er nu uit. En wat dat racisme betreft: dat lijkt tegenwoordig een sleutelwoord te zijn om aandacht te schenken aan de cultuur van migranten. Maar vergeet niet dat het racisme waar we het hier over hebben veelal in eerste instantie een witemansprobleem is. Pas in zijn uitwerking raakt het de allochtonen. Het onder

de aandacht brengen van racisme, of zaken waarin racisme wortel kan schieten, is dan ook in eerste instantie een zaak van de witeman. Juist in het geval van racisme lijkt mij overigens samenwerking interessant. Waar blijft de coproductie van Toneelgroep Amsterdam met De Nieuw Amsterdam?'

Ik vertel hem dat hij optimistischer klinkt dan een paar jaar terug. Zijn de problemen dan opgelost? Walter Tjon Pian Gi: 'Nee, ze zijn verplaatst. Een aantal jaren geleden had iedereen het over de ontoegankelijkheid van de theateropleidingen. We hebben daar met een onderzoek naar laten verrichten, waarvan het rapport binnenkort uitkomt. Resultaat: het is tegenwoordig zo slecht nog niet. Tenminste aan de studentenkant. En dans loopt voorop, drama loopt achter. Een op dit moment veel groter probleem is de afnamekant, het verkopen en programmeren van intercultureel theater. De invloed van 'gekleurd' Nederland op de Vereniging van Schouwburg en Concertgebouw Directies is bedroevend klein. Er moet echt eens ergens een allochtone schouwburgdirecteur benoemd worden. De programmering in veel theaters is op dit moment al bijzonder laf. Allochtone theatermakers worden door die lafheid dubbel getroffen. Het risico van hun werk te programmeren, willen veel theaterdirecteuren al helemaal niet lopen. En de structurele werkgelegenheid voor acteurs uit andere culturen, daar mag ook wel eens wat aan gedaan worden. Die is namelijk op de vingers van twee, hoogstens drie handen te tellen.'

### *Verademing*

Intercultureel theater. Elders in Europa heeft het zoveel spannende initiatieven opgeleverd! Tijdens de voorbereiding van dit artikel dacht ik aan lichtende voorbeelden. Aan Peter Brooks internationale theatercentrum in Parijs, aan Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil en haar straffe opleiding van nieuw talent uit niet-Westerse culturen, aan Eugenio Barba's 'Derde Theater' en zijn principe van de 'culturele rui' (waarover elders in dit nummer meer informatie). Goed, deze theatermakers hebben beduidend meer middelen dan waarover Rufus Collins en de zijnen ooit zullen kunnen beschikken. Maar dat is nu eenmaal een gegeven: buiten Nederland is het theater als kunstuiting méér geliefd dan in ons binnendijkse polderlandschap.

Met deze vrolijke gedachte in het achterhoofd wandelde ik bijna toevallig een repetitie binnen van de productie *Guerillafamilie*, een toneelbewerking (door Hanny Alkema, overigens een 'witte' vrouw) van de gelijknamige roman van Pramodya Ananta Toer, een Indonesisch schrijver. Uitvoerend producent is Theatergroep Delta, die tot nu toe alleen bescheiden naam maakte met producties over Molukkers in Nederland. Regisseur is een absoluut 'witte' Nederlander: Jos Vijverberg. Het stuk *Guerillafamilie* handelt over de politieke acties in Indonesië in 1949, een koloniale vergissing waarover nog zeer weinig theater is gemaakt. De 'doorloop' in het repetitielokaal van het Amsterdamse Polanentheater oogde bijzonder verfrissend. Het was een verademing om te zien hoe een verhaal - door een vrijwel geheel Indische cast - helder wordt verteld, met gebruikmaking van puur epische stijlmiddelen: alles rechtstreeks op het publiek gespeeld.

Die eenvoud overrompelde. De woede erónder, de muzikaliteit tussen de mooie regels tekst, het ritme, de noodzaak tot het vertellen van juist dit verhaal, dat alles maakte me met simpele middelen weer duidelijk, waar intercultureel theater ook al weer om begonnen is. In een zonovergoten repetitielokaal waande ik me terug bij precies die verrassende, overrompelende theatrale ingrediënten, waar de 'allochtone' pioniers van de Internationale Nieuwe Scène uit het verre België, in het begin van de jaren zeventig, zo vreselijk goed in waren. En ik wist het opnieuw zeker: nee, het intercultureel theater is nog lang niet verloren! ■



# De witte vertaling van multicultureel Nederland

Otto Romijn:

twintig jaar kunstbeleid

voor migranten

**Otto Romijn is vanaf het allereerste begin betrokken geweest bij de ontwikkeling van het kunstbeleid voor migranten. Via Mickery is hij in Het Soeterijn, het theater van het Tropeninstituut, terechtgekomen waar hij al tien jaar als directeur de scepter zwaait. Hij is er 'heilig' van overtuigd dat het fout gaat, wanneer de migranten en hun culturen niet worden opgenomen in de Nederlandse samenleving. Romijn was mede-initiatiefnemer van het Stagedoorfestival. Alle kunstvormen uit de Derde Wereld hebben op zijn podium gestaan, maar als directeur heeft Otto Romijn nog nooit een migrant in 'vaste' dienst genomen. Rudy Lion Sjin Tjoe besprak met hem de afgelopen twintig jaar.**

*Rudy Lion Sjin Tjoe*

'Ik denk dat je veel te romantisch doet over het kunstbeleid voor migranten in de jaren zeventig. Er was namelijk helemaal geen beleid. Dat was ook nog niet nodig want er waren nauwelijks initiatieven. Het enige dat er vanuit de beleidsmakers werd gedaan, was het in kaart brengen van de aanwezige kunstenaars.' Op het Ministerie van WVC zaten maar twee mensen die zich zorgen maakten over deze uiterst minimale aandacht: Marijke Taminiau, het toenmalige hoofd Kunstzinnige Vorming en Amateuristische Kunstbeoefening en Nora Rozemond, die nog steeds bij de inspectie KVAK zit. Zij waren verbaasd over het feit dat beleidsmakers totaal geen oog hadden voor Surinamers, Antillianen, Marokkanen en Turken, de nieuwe sociale stromingen in de samenleving. De denkmachine van het Ministerie van WVC ging pas werken, toen de Surinaamse regisseur Errol Caprino in 1974 een aanvraag indiende voor het project Zo zijn ze. De afdeling experimentele projecten wijst de aanvraag af en verwijst hem door naar de afdeling kunstzinnige vorming en amateurisme. Dit is de aanleiding voor het Ministerie om Otto Romijn en Nora Rozemond een advies te laten schrijven over de nieuwe kunstvormen.

Otto Romijn: 'Wij wisten helemaal niet wat er leefde onder de migranten, maar wij vonden het belangrijk te weten wat de nieuwe bewoners, voornamelijk Surinamers, Turken en Marokkanen, bewoog. Daarom hebben wij in 1976 het Toverhalfestival georganiseerd. Er namen zes groepen aan deel uit Suriname, Marokko, Algerije en Turkije. Wij hadden er geen flauw benul van wat het zou opleveren. Maar er moest wat gebeuren. De benadering was eerst gericht op de sociaal culturele beleving van de migranten en pas later is dat omgebogen naar een kunstbeleid.' Volgens Romijn zijn in de jaren zeventig vooral de wortels gelegd voor een aantal nieuwe ontwikkelingen waarbij mensen als Rufus Collins, Vasif Öngören, Meral Taygun en Orsyla Meinzak een grote rol speelden.

## *Muziek wel, dans minder*

Romijn lacht erom wanneer mensen de Nederlandse situatie vergelijken met die in Engeland of de Verenigde Staten. 'Wij zijn als klein pest-landje toch helemaal niet te vergelijken met die landen. En hoe lang hebben wij nou ervaring met dat hele kleine beetje allochtonen dat wij in Nederland hebben.' Otto Romijn blikt terug en laat de verschillende kunstvormen de revue passeren. Hij wijst op de verworvenheden in de muziek: Afrikaans, Caraïbisch, Marokkaanse Rai, Fusion. 'Als je ziet wat er gebeurt op de grotere poppodia zoals Paradiso en de Melkweg, die waren twintig jaar geleden volstrekt wit gedomineerd. Dat is over. Het zou mij niet verbazen als je op fifty-fifty komt. Ik denk dan "jongens er is ontzettend veel veranderd." En dan praat ik nog maar over een bepaald genre. Het publiek in Het Soeterijn komt bijvoorbeeld niet meer af op 'Afrikaans' of 'Indiaas', ze kiezen een bepaalde sitarspeler, fluitist of ghazals. Wat ik ook een positieve verandering vind, is het niet-Westers muziekonderwijs op de conservatoria in Rotterdam en Den Haag. Rotterdam heeft bijvoorbeeld een afdeling Indiase muziek en een afdeling Latin. Den Haag is bekend vanwege de jazz. In Amsterdam gebeurt hetzelfde op de Wereldmuziekschool, maar op een ander niveau.'

Zwarte dansers zijn er nog niet zoveel, meent Romijn. 'Het gekke is dat Nederland een groot dansland is, maar dat de ontwikkeling van allochtonen in de dans niet synchroon loopt.' Er zijn slechts enkele groepen die boven het maaiveld uitkomen. Djazzex is uitgegroeid tot een unieke modern jazz dance company en krijgt subsidie in het kader van het kunstplan. Jonge choreografen zoals Marcelo Evelin, Maxi Hill en Stephen Daniëls timmeren aan de

weg via het landelijke productiehuis voor de dans, het Korzo Theater in Den Haag. Maar uit een nog niet gepubliceerd onderzoek van de stichting Scarahes in Amsterdam naar de ontwikkeling van migrantenkunstenaars op de Hogescholen voor de Kunsten blijkt, dat er meer migranten op dansopleidingen zitten dan tot nu toe bekend werd verondersteld. Utrecht, Amsterdam en vooral Arnhem spelen hierin een belangrijke rol.

Otto Romijn: 'In de Caraïbische en Indiase hoek wordt dans als iets waardevols gezien. In het Islamitisch cultuurgebied ligt het anders. Er is weinig aanleiding om van Turkse of Marokkaanse zijde veel talent te verwachten. Die culturen moedigen dat niet aan. Dat geldt zeker voor groepen die ertoe neigen, ik denk uit zelfbehoud, zich conservatief op te hlijven stellen met betrekking tot de Islam. Dat is een zeer belemmerend milieu. Ik denk dat wanneer je als Turk of Marokkaan uit een behoudend Moslim-milieu komt, je wel van heel goede huize moet komen, wil je het redden in de wereld van de dans.'

### *Groot grijs gebied*

Volgens Romijn dringen migranten vanwege de taalproblemen maar langzaam door tot de toneelwereld. Maar hij vermoedt, dat dit probleem voor de tweede en derde generatie in mindere mate zal opgaan. 'Hoeveel bekende migrantenacteurs hebben wij nu, een stuk of vijftien? Twintig jaar geleden hadden wij er één: Otto Sterman. Als er een neger nodig was dan wist je wie je moest bellen. Simpel onder de S van Sterman.' Het handjevol migrantenacteurs komt echter niet aan de bak. Dat is dan ook de kern van de 'integrated casting' discussie: het opnemen van migrantenacteurs in witte gezelschappen. Gerardjan Rijnders is dat zich nu ook bewust, merk ik op. Vlak voor de première van *Count Your Blessings* zei hij in de Volkskrant, dat Toneelgroep Amsterdam een wit middle-class gezelschap is dat binnen tien jaar met vaste migrantenacteurs moet werken.

Otto Romijn, met op zijn gezicht een uitdrukking van: Rijnders zal wel moeten: 'Hij komt met het probleem te zitten dat hij een multiculturele maatschappij moet laten zien en de staf niet heeft om dat te doen.' De Soeterijndirecteur ziet geen toekomst voor de twee-talige Turkse en Marokkaanse voorstellingen, die halverwege de jaren tachtig een populair beleidsinstrument leken om een brug te slaan tussen Turken, Marokkanen en het Nederlands-talige publiek. Romijn: 'Die voorstellingen zouden twee groepen moeten bedienen en dan werd er altijd fijn vertaald door een verteller. Maar het Nederlandse publiek komt niet af op dat soort experimenten.' Wat doe je met de jongeren die uit die traditie zijn voortgekomen, werp ik op. Zoals de regisseur Saban Öl van de Stichting Turks Theater of acteurs als Rachida Iaallala en Rabia El Wali van Theatergroep Scherezade. Nuchter antwoordt Romijn: 'Dat ligt eraan wat die regisseurs of acteurs zelf willen. Dat bepalen wij niet. Wil hij regisseur zijn? Wil hij Turkse regisseur zijn? Wil hij in eerste instantie in zijn eigen achterban bekend worden, of wil hij dat niet en interesseert hem dat niet? Want iemand als Öl, iemand als Helen Kamperveen, iemand als Felix Burleson, maken toch zelf hun keuze. Helen beslist toch zelf of zij in Medisch Centrum West wil spelen. Ze had zich ook in kunnen zetten voor het Surinaamse vormingstoneel.'

Wel denkt Romijn dat de taalgebonden, typisch groepsgebonden activiteiten 'hartsikke belangrijk' kunnen zijn voor de gemeenschap zelf. Maar het blijft amateurtoneel. Volgens Romijn zijn de spelregels in de afgelopen jaren duidelijker geformuleerd. 'De scheiding tussen amateurs en beroepskunstenaars is glashelder. Vroeger had je dat grote grijze gebied. Ik denk dat het grote grijze gebied hij een aantal mensen verwachtingen heeft gewekt, die

niet waar bleken te zijn. Het heeft mensen kansen gegeven en tegelijkertijd een verkeerd beeld van de werkelijkheid. Amateurtoneel is leuk en belangrijk. Er zullen mensen uit opstaan die proheren een plaats te vinden in het professionele circuit.'

### *Arrogant superioriteitsdenken*

Hoe bezie je in deze context De Nieuw Amsterdam (DNA) en Cosmic Illusion Productions? 'Ik heb mij buitensporig kwaad gemaakt over wat ik dan toch de inconsistentie van denken en beleid noem, toen DNA zijn subsidie dreigde kwijt te raken. Amsterdam is inmiddels op 3 maart jongstleden over de brug gekomen. Ik vind het puur wit, arrogant superioriteitsdenken als een club die onder een moeilijk gesternte moest gaan draaien, want een multicultureel toneelgezelschap dat van nul af aan begint heeft het bepaald niet gemakkelijk, in drie jaar plotseling fantastisch zou moeten zijn. Als ik zie voor welke bedragen witte toneelgezelschappen schandelijk lang hebben mogen rondklooiën omdat zij toevallig goed ingebed zaten in het belangencircuit, dan denk ik: sodemieter op. Je moet een club als DNA zeker twee termijnen de kans geven. DNA is een gezelschap waarvan je kunt zeggen dat het een artistieke ontwikkeling op gang brengt. DNA is één multicultureel, wat de Engelsen noemen, een zwart theatergezelschap.'

'Cosmic heeft een "werkplaatsfunctie", zegt Romijn. 'Cosmic brengt mensen samen en bedenkt nieuwe dingen die in veel gevallen ongebruikelijk zijn. Tenminste ongebruikelijk in de witte traditionele kunstwereld. Omdat zij projectgebonden werken, hebben ze dus steeds van die dubbelzinnige projecten waar een soort ontregeling van uit gaat. Misschien is dat wel interessant voor het op een positieve manier ontregelen van het beslissingscircuit. Of tenminste een andere kant van de medaille. Dat vind ik buitengewoon nuttig.' In wezen zou Cosmic moeten samenwerken met Rijnders? 'O ja, ik denk dat Gerardjan Rijnders daar ook niks tegen heeft. Alleen die man kan ook maar één ding tegelijk. Ik hen ervan overtuigd dat Gerardjan Rijnders die nieuwsgierigheid heeft.'

De resolute toon over de ontwikkelingen in het toneel maakt plaats voor een bespiegelender timbre, wanneer wij praten over de literatuur. Bij Marokkaanse, Turkse en Caraïbische Nederlanders is literatuur ontzettend populair, betoog ik. Het Arabisch Festival van El Hizra loopt goed, Caraïbisch redelijk en de Turkse culturele organisatie Kulsan timmert aan de weg. Maar in de Nederlandse literaire wereld komen de migrantenschrijvers er, op een enkele uitzondering na, niet door. Het Soeterijn heeft deze ervaring ook. Romijn weet niet precies waaraan dat ligt: 'Ik denk dat het probleem is, dat de niet-Westerse literatuur niet herkenbaar genoeg is voor de gemiddelde Nederlandse lezer. Er is interesse vanuit een klein groepje grensverleggers, maar er worden geen oplagen gehaald. Want je vindt een boek leuk, omdat je dingen herkent. Ik denk dat het Nederlandse publiek zich veel te weinig herkent in die niet-Westerse literatuur. Je kan het een gebrek aan nieuwsgierigheid noemen. De niet-Westerse auteur heeft het in Nederland moeilijker dan zijn hier geboren en getogen collega's. Hij moet topklasse leveren van het kaliber Naipaul, Rushdie of Arion. Voor hen is er geen middelmaat. In Nederland valt tachtig procent van de boeken onder de middelmaat. De schrijvende middelmaat schrijft voor de lezende middelmaat. De excellente boeken in het Nederlandse taalgebied zijn op de vingers van een hand te tellen.'

### *Black Art Center*

De verworvenheden van twee decennia kunstbeleid voor migranten heeft Romijn gesterkt in zijn opvatting, dat je uit moet gaan van een geduldige,

gedegen opbouw van kunstdisciplines over een lange termijn. Beleidsmakers moeten migrantenkunstenaars hinnen de eigen omgeving op bepaalde niveau's mogelijkheden bieden. Romijn, eertijds verklaard tegenstander van het concept 'Black Art Center', ziet daarvan nu de positieve kanten: 'Ik was in het begin zeer tegen aparte culturele centra. Dat ben ik nog als je praat over professionele kunst. Want ik ken nauwelijks of geen professionele kunstenaars die hun achtergrond als samenbindend element willen zien. De Surinaamse schilder Guillaume Lo A Njoe vertelde mij bijvoorbeeld dat hij geleden heeft onder de opkomst van de "migrantenkunst". Eerst zag men hem in Nederland als een Cobra schilder, en na 1975 met de stroom van Surinamers, heette hij ineens een niet-Westerse kunstenaar. Professionele kunstenaars willen de dingen die ze maken als samenbindend element zien en niet hun raciale achtergrond. Maar ik geloof nu eigenlijk wel dat je op de niveau's daaronder - amateur en semi-amateur - broedplaatsen moet hebben. Het is misschien toch goed om mensen zich binnen de eigen kring te laten ontwikkelen, te stimuleren en hen zelf de keus te geven of zij eruit willen. Ik heb meer vertrouwen gekregen in 'Black Art Centers' omdat er meer talent is onder migrantenkunstenaars. Er zijn artistieke voormannen die dergelijke centra kunnen leiden. Ik denk dat je dat soort dingen meer ruimte moet geven. Eigenlijk weer terug naar af, sociaal cultureel werk in wezen, en voor mijn part op hevolkingsgroepen gericht.'

Romijn onderstreept zijn stellingname - voor iedere etnische groep een apart centrum - met een typisch 'Hollandse' paternalistische opmerking: 'Ik denk dat de gemiddelde Nederlander en de gemiddelde Surinamer elkaar beter begrijpen dan de doorsnee Surinamer en de doorsnee Marokkaan.' Hij legt de nadruk niet op de eigen kracht van de verschillende hevolkingsgroepen, maar op de verdeeldheid die er zou kunnen ontstaan wanneer er geen witte Nederlanders hij de initiatieven betrokken zijn. Ik raak geprikkeld.

## Rampen-migrant

De grenzen van het interview vervagen. Het gesprek neemt de vorm aan van een discussie. Ik los een spervuur van vragen af op Romijn. Hoe zichtbaar zijn de ontwikkelingen in het kunstbeleid voor migranten in het leven van alledag? Beklijven de initiatieven van niet-Westerse kunstenaars? Of worden zij opgevat als een ver-van-mijn-bed-show die stopt bij de voordeur van de witte Nederlanders? Hebben migranten behalve op bepaalde podia überhaupt wel iets te zeggen in het Nederlandse kunstbedrijf? Welke ruimte laat de Nederlandse cultuur aan niet-Westerse invloeden? Vragen die Romijn met een groot en oprecht gebaar over zich heen laat komen. Rustig, verstandelijk redenerend en zoekend naar logische oplossingen.

Kwaad wordt hij pas, wanneer ik hem een uitspraak voorleg over de programmering van Het Soeterijn, ontleend aan een stelling van de ontwikkelingseconoom Ferdinand van Dam over de Nederlandse beeldvorming van de Derde Wereld: '(...) diep in ons hart, en dat ligt in het verleden van onze cultuur, houden wij ervan om aan verheerlijking te doen, om het primitieve te verheerlijken en houden wij ervan het uit te buiten.' Otto Romijn: 'Groot protest. Eigenlijk moet je slaag hebben, want wat je nu zegt is zo'n burgerturner opmerking. Daar krijg je me zo kwaad mee. Als jij in grote trekken de dingen die wij presenteren primitief durft te noemen, zeg ik: wij zijn gefascineerd door de beperktheid van onze eigen cultuur. Ik keer de zaak volstrekt om en denk, het is toch te gek voor woorden. Schandelijk.'

De achillespees is geraakt. Ik strooi nog wat zout in de wonde. Het bestaan van een podium als Het Soeterijn voor 'het heste van het beste uit de Derde

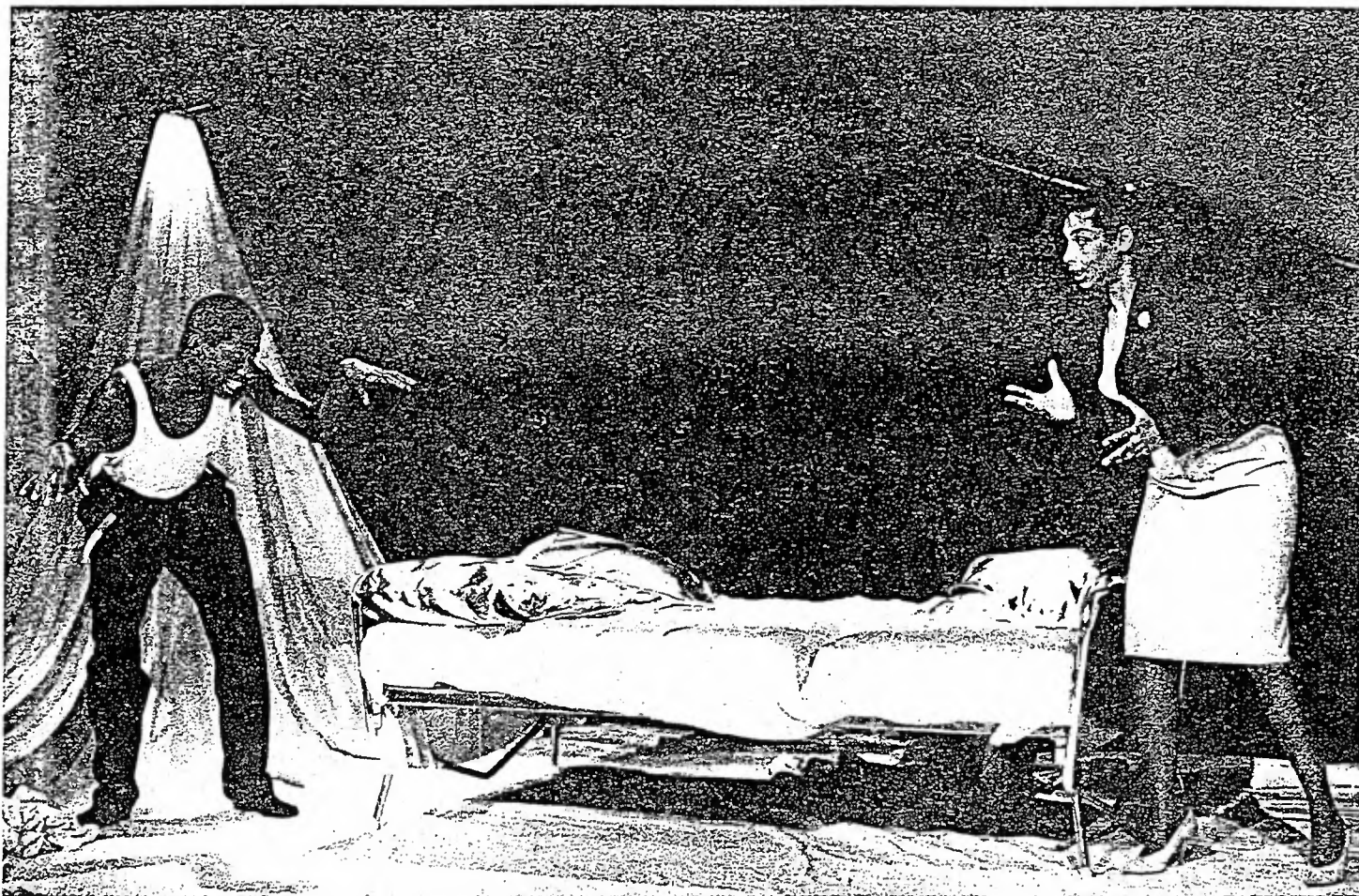
Wereld' - ik gebruik de onaardige term van primitief - geeft geen antwoord op de vraag, of je mensen uit de Derde Wereld ook naast de deur wil hebben. Verongelijkt blaast Romijn: 'Het is gelul. Het is de oude verwarring, waar ik telkens opnieuw nijdig van word, over sociale lagen en alloctonen. Deze worden altijd soepel door elkaar heen gehanteerd. Ik wil die scheiding messcherp maken. Het is natuurlijk een theoretische discussie. De goed opgeleide geïnteresseerde alloctoon wil ik dolgraag als mijn huurman. De a-sociale 'rampen-migrant' wil ik absoluut niet als mijn huurman. Maar ik wil ook de a-sociale 'rampen witte' niet als mijn huurman. Dat is heel lelijk van mij, want natuurlijk hen ik een rechtse liberale lul. Maar je praat over een sociaal probleem en zo wil ik niet over migranten praten.'

## Wit referentiekader

Ik laat de teugels wat vieren. Migrantenkunstenaars zijn weliswaar op het podium te zien als acteur of muzikant, maar hebben geen enkele invloed binnen de organisatie van het kunstbedrijf. Als door een wesp gestoken springt Romijn hierop in: 'In het gesprek lopen nu twee dingen door. Enerzijds de geschiedenis en toekomst van alloctonen in de wereld van kunst en cultuur. En anderzijds mijn werk en mijn plek hier. Je moet je verdomd goed realiseren dat mijn werk op geen enkele manier alloctoon gericht is. De doelstelling van het Tropeninstituut, waar wij onder vallen, is grofweg gezegd het geven van informatie over Tropen en Subtropen. Klar. Wij hebben een marktpositie gekozen. Dat heeft natuurlijk consequenties, want als ik in een ander marktsegment zat dan had ik een volmaakt andere organisatie. Ik ben geen maatschappelijk werker. De mensen die hier werken, heb ik gekozen op hun capaciteiten en uitstraling. Zij vervullen een bepaalde functie en passen binnen de bedrijfscultuur. Daarnaast appeleren zij, daar ben ik eerlijk in, aan mijn witte referentiekader.'

Romijn vervolgt: 'De staf van Het Soeterijn is volstrekt wit. Dat is raar, dat vind ik ook. Hoe los je dat op? We draaien heel voortreffelijk zonder alloctonen. Laat ik niet zeggen dat ik veel gelukkiger zou zijn, of dat Het Soeterijn veel beter zou lopen, als ik alloctone medewerkers had. Romantische onzin roep ik dan.' Hij geeft toe dat de personele bezetting van zijn theater 'mal' en 'onlogisch' is in een multiculturele maatschappij. 'De volgende vraag is waarom heb je ze dan niet en waarom zijn zij in kunst en cultuur op het niveau van klein beleid onzichtbaar. Dan krijg je het hekende verhaal dat er te weinig mensen zich hij mij melden. Het kan zijn dat de drempels van schouwburgen en theaters als Het Soeterijn te hoog zijn en dat de mensen uit wat voor gevoel dan ook denken: "wat hebben wij daar te zoeken." Maar vind je nou dat ik bij een advertentie, het is een pure vraag, speciaal alloctone medebewoners moet vragen te solliciteren. Ik zit hier in een positie waarin mij niet is gevraagd de wereld te verbeteren. Men heeft gezegd, mijnheer Romijn wilt u een behoorlijk bedrijf op poten houden.'

Ik antwoord: als er een breed maatschappelijk draagvlak is dan kun je er alles hijzeten. Kijk naar de vrouwenemancipatie. Toen duidelijk werd dat de afwezigheid van vrouwen op allerlei niveau's binnen het arbeidsproces algemeen op de korrel werd genomen en het buitenland op die achterstelling wees, werd het woord feminisme zo gewoon als een pakje kauwgum. Iedereen kon het lezen, spellen, schrijven en het had ook een hepaalde inhoud. De maatschappij vond het normaal dat er net zoveel mannen als vrouwen in een organisatie zaten. Je ziet nu overal vrouwen en zij zijn er niet alleen gekomen omdat het bedrijfsleven ze wilde hebben, maar omdat er een bepaalde druk achter zat. Otto Romijn: 'Ik heb hier een heel cynisch antwoord op. Ik geloof



Minnaars van Cosmic Illusion Productions Foto: Leoni Ravestein

hier niets van. Ik heb een heel ander verhaal. Het feminisme was al heel lang bezig, maar echte verandering bleef uit. Plotseling lukte het. Dat kwam niet omdat men dat wilde. Nee, er waren te weinig mannen voor die functies. Toen de markt er behoefte aan had, konden vrouwen doordringen. Er is wel voorwerk verricht, ik doe het feminisme niet af als onzin. Absoluut niet. Maar de grote doorbraak in banen, ook op de hogere niveau's, is puur demografisch: een gebrek aan gekwalificeerde mannen op de hogere functies. Het feminisme en de resultaten daarvan konden alleen maar lukken, omdat er vanuit de markt op een gegeven moment een bepaalde behoefte aan mensen was.'

### *Dringend ingrijpen*

Dat betekent dat er het er weinig florissant uitziet voor de migranten in Nederland? Otto Romijn: 'Ik moet je zeggen dat ik helemaal niet van mooi weer praten houd. Ik denk dat het er voor migranten buitengewoon somber uitziet, want op dit moment is over de gehele linie, mannen en vrouwen, en zeker in de hogere regionen, een groeiende werkloosheid. Voor de allochtonen zal het voor banen van enig niveau nog moeilijker worden.' Wat betekent dat voor de rol van de overheid in de kunsten? Otto Romijn: 'Mijn privé-opvatting is dat de overheid in een aantal gevallen dwingend zou moeten ingrijpen. Heel Nederland gaat steigeren van deze uitspraak. Wij zijn niet van de dwang en zeker niet van de dwang als het onze eigen belangen kan schaden. Ik zeg niet dat ik voorstander ben van ingrijpen van de overheid, maar op het ogenblik is er nul druk en een beetje verbaal geweld. De overheid zou mogelijkheden moeten bieden door op kwaliteitsplekken een stimulerend werkgelegenheidsbe-

leid te voeren.'

De theater-directeur illustreert dat met een concreet voorbeeld. 'De kans een goede publiciteitsmedewerker te vinden van niet-Nederlandse achtergrond is gering. Als je vindt dat ze er toch moeten zijn, moet je werkgelegenheidsplekken creëren op publiciteit, productie en techniek. Ik denk dat je ook een hele reële analyse zou moeten maken. Je moet nagaan welke mensen potentieel geschikt zouden zijn. Of beter, je kiest de mensen die gekwalificeerd zijn om te werken in de kunstensector.' Romijn schakelt over op de rol van advocaat van de duivel en waarschuwt voor de onvermijdelijk opduikende kwestie rondom persoonsregistratie: mag iemand als Turk, Marokkaan of Surinamer worden geïnventariseerd? 'Ik denk dat wij daar doorheen moeten prikken. Die gegevens zijn toch al bekend.'

Het interview is afgelopen. Met een tevreden gevoel verlaat ik Het Soeterijn Theater: Romijn beseft dat hij wat moet doen aan zijn witte 'cluppie'. Een paar dagen later lees ik in de Volkskrant een dubbele advertentie van Het Soeterijn voor een productie- en een publiciteitsmedewerker zonder speciale verwijzing naar allochtonen. De titel voor mijn interview flitst door mijn hoofd. Ik zie op mijn netvlies een witte zakenman met de voortdurende behoefte de kunst en cultuur uit de Derde Wereld zo goed mogelijk te verkopen. Daar zijn de mensen uit de Derde Wereld zelf niet voor nodig. Die vind je niet terug op de vaste banen in kunstenaarland.

Rudy Lion Sjin Tjoe is journalist, en ex-bestuurslid en oud-voorzitter van de commissie allochtone groepen van de Amsterdamse Kunstraad.

### Worstelen met het Westen

De uit India afkomstige regisseur Rustom Bharucha is behalve theatermaker ook essayist. In zijn boek *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, waarin hij zijn notities over 'intercultureel' theater bundelt, kom je hem in heide hoedanigheden tegen. In het eerste deel van het boek is hij vooral essayist en polemist en houdt hij het werk van Europese en Amerikaanse theatermakers als Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba en Richard Schechner hultengewoon kritisch tegen het licht. In het tweede deel is de theatermaker zelf aan het woord. In het derde deel van het boek, dat de symbolische titel 'Returning' heeft gekregen, geeft Bharucha zijn kijk op het traditionele theater van India en het opnieuw 'uitvinden' van tradities ter meerdere eer en glorie van machthebbers en nationalistische sentimenten.

### World information order

Bharucha, die in het post-koloniale India opgroei- de, laat zich positief uit over zijn grotendeels Westers georiënteerde opvoeding, tegelijkertijd staat hij daar wantrouwend tegenover. Een ambivalente houding die je vaker terugvindt bij mensen uit voormalige koloniën. Maar de contradicties resulterend uit het kolonialisme zijn waarschijnlijk Bharucha's belangrijkste drijfveer om zijn speurtocht naar het interculturele theater te ondernemen.

De Europese en Amerikaanse 'interculturalisten' die Bharucha bespreekt, zijn volgens hem vooral geïnteresseerd in hun eigen visies in plaats van het representeren van de 'andere' cultuur in zijn eigen context. Een ander belangrijk kritiekpunt van Bharucha is, dat de meeste Westerse regisseurs naar India en andere Aziatische landen gingen om daar het traditionele theater en de premoderne rituelen te hestuderen. De Euro-Amerikaanse interculturalisten hadden nauwelijks of geen oog voor het moderne theater of de post-koloniale cultuur van India.

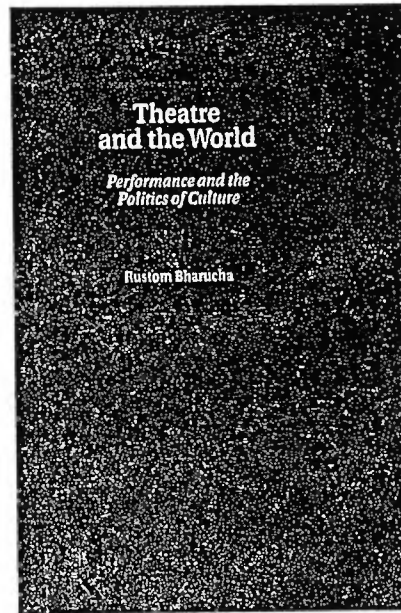
Bharucha lijkt uiterst gereserveerd te staan te

genover een Amerikaanse theatermaker als Richard Schechner, die in zijn theaterproducties gebruik maakt van Indiase rituelen. Volgens Bharucha neemt Schechner rituelen over zonder daarvan de essentie te hegripen. Schechner lijkt de 'actie' belangrijker te vinden dan de spirituele lading. Bharucha vindt echter dat een regisseur moet weten wat de betekenis is van rituelen in de context waarin ze gepraktiseerd worden, voordat hij kan gaan onderzoeken wat deze 'tekens' in een Westerse context zouden kunnen betekenen. Schechners werk is voor Bharucha niet meer en niet minder dan een ethnocentristisch interculturelisme.

Met het door Schechner voorgestane idee van 'cultures of choice' heeft Bharucha evenmin wat op. Schechner wenst geen grenzen tussen naties te accepteren en staat het ontstaan van een 'world information order' voor, waar 'pan-human communication networks' kunnen leiden tot 'pan-human body behaviours/dream archetype networks' door middel van de uitwisseling van 'cultures of choice'. Volgens Bharucha is hier sprake van een uiterst naïef en a-historisch interculturelisme. Alsof iedereen op de wereld de middelen heeft en vrij is om te kiezen uit het arsenaal aan culturen om daar vervolgens op basis van persoonlijke voorkeuren een geheel eigen mish-mash van te maken. Mensen die geen geld hebben om te reizen, hebben natuurlijk geen schijn van kans bij deze uitwisseling van 'cultures of choice'.

### Weduwenverbandingen

Terwijl Bharucha in het gehele eerste deel van het boek in de contramine is tegen de Euro-Amerikaanse interculturalisten, is zijn eigen 'interculturele' theaterpraktijk het belangrijkste onderwerp van het tweede deel. In Calutta, Bombay, Madras en ook in Indonesië regisseerde hij Kroetz' Wünschkonzert (Request Concert) samen met Manuel Lutgenhorst, die het stuk eerder in Amerika regisseerde. In elke plaats werd een actrice gevonden die goed op de hoogte was van de plaatselijke situatie. Het stuk dat alleen uit handelingen hestaat en geen tekst heeft, leende zich uitstekend voor de



interculturele onderneming die Lutgenhorst en Bharucha wilden realiseren. In het Duitse origineel zien we Fraulein Rasch, wier leven bestaat uit het obsessief schoonhouden van het huis en het koken van eten. Haar huishouden is haar gevangenis. De vrouw heeft geen ruimte om zelf keuzes te maken. Totdat ze op het eind van het stuk zelfmoord pleegt.

Dit ogenschijnlijk eenvoudige gegeven van 'een vrouw en haar huishouden' plaatste Bharucha en Lutgenhorst in India voor tal van praktische en psychologische problemen. Een huishouden doen betekent voor een Indiase vrouw heel wat anders dan voor een Duitse. In Duitsland is een greep in de koelkast een herkenbaar gehaar en het in de oven zetten van een kant-en-klare diepvriesmaaltijd een alledaags fenomeen. Maar in India heeft een eenvoudige huisvrouw geen koelkast. Zij koopt elke dag weer opnieuw vers eten in om daar vervolgens een hewerkelijke maaltijd van te hereiden.

De zelfmoord kon in de Duitse context kennelijk

'gelezen' worden als metafoor voor een 'bevrijdende daad'. In een land als India, waar weduwenverbandingen plaatsvinden en waar vrouwen die door de familie verstoten worden zich met enige regelmaat ophangen, kan zelfmoord wat minder gemakkelijk als bevrijdende actie beschouwd worden. Bharucha en Lutgenhorst wilden enerzijds trouw blijven aan de 'tekst' van Kroetz, anderzijds konden ze er niet omheen dat de keuzes die zij samen met de actrices maakten, voor het Indiase publiek geloofwaardig moesten zijn.

### Bron van verwarring

Dat het 'interculturele' theater Bharucha niet slechts intellectueel, maar ook emotioneel hezigboudt, blijkt uit een persoonlijke brief aan de actrice Alaknanda Samarth, die in het derde deel van het boek staat. Samarth maakte één productie waarbij ze twee vrouwenfiguren uit twee verschillende culturen tegenover elkaar plaatst. In het Hindi speelt ze Kunti, een figuur uit de Mahabharata. Kunti blijft ondanks alle ontheringen die zij moet doorstaan tot het eind van het stuk toe sterk en veerkrachtig. Daarna speelt ze in het Engels het stuk *The Human Voice* van Cocteau. Hier gaat het om een geteisterde vrouw die een wanhopig telefoongesprek voert met haar ex-man. In de voorstelling spreekt de actrice niet alleen letterlijk twee talen, ze ziet zich hovendien voor de uitdaging geplaatst twee verschillende levensfilosofieën te verhelderen aan haar Indiase publiek. Terwijl er voor Kunti hoop is in de vorm van een nieuw leven na de dood, is er voor de naamloze vrouw uit Cocteau's nihilistische stuk slechts het verlangen naar een 'afwezige' en niet bereikbare man.

De actrice weet voor Bharucha in de slotscène van Cocteau's stuk zelfs de illusie op te roepen, dat ze zichzelf echt heeft gewurgd met de telefoondraad. Later in de de kleedkamer ziet hij de actrice doodstil op het liggen. Hij realiseert zich dan: 'The split in these worlds had temporarily engulfed you in nothingness.' Het feit dat de actrice toegang heeft tot 'the best that has been thought and said' is volgens Bharucha niet slechts een privilege. Vaker is het een pijnlijke last en een bron van verwarring. Tegelijkertijd, zo lijkt, kan deze spanning tussen de culturen ook een grote bron van creativiteit zijn. Dat laatste geldt niet alleen voor de actrice Alaknanda Samarth maar vooral ook voor Bharucha zelf. **Ria Lavrijsen**

# KLEURVOORSTELLINGEN

## Het ongemak van zwart-witscènes

**H**et toneel is in tweeën verdeeld. Door een dunne wand over de hele lengte van de speelvlak. Achter die wand bevinden zich de drie spelers van Suver Nuvur. Dat weet het publiek omdat de spelers daar een videocamera hebben die het gebeuren achter de wand op een groot scherm boven het toneel projecteert. Voor de wand staat een bank. Daarop zitten de drie gastspelers die speciaal voor deze productie zijn aangetrokken. Ze zitten een beetje stiltejes, ze zitten. Er wordt niet gesproken, en nauwelijks bewogen. Hoogstens bladert een van de drie besmuikt in een tijdschrift. Alle drie de spelers zijn vlot gekleed, maar ook netjes, alsof ze hun best hebben gedaan om goed voor de dag te komen. Alle drie de spelers zijn vrij jong. En ze zijn alle drie zwart. Ze zitten op die bank alsof ze op auditie zijn. Op auditie bij Suver Nuvur, voor de theaterproductie *Negerangst*.

Wat gebeurt er als Hansje Brinker op het podium door een zwarte acteur wordt gespeeld? En wat gebeurt er als Friese theatermakers over hun 'negerangst' heen willen komen? Het Nederlandse theater verkent het ongemak van zwarte en witte rollen.

door Marijn van der Jagt

Achtergrond speelt een opvallende rol in de voorstellingen die ze samen maken. Ook in *Negerangst* waarin je ziet hoe Dette Glas-houwer zich - achter de wand en voor de camera - in Friese klederdracht steekt. Maar het gaat hier niet over het 'Friesland-gevoel' dat centraal stond in de eerste voorstelling van Suver Nuvur. In *Negerangst* gaat het om het 'Nederland-gevoel', of specifischer: om het 'witte Nederland-gevoel'. De spelers van Suver Nuvur plaatsen zich tegenover drie zwarte gastspelers, die geboren zijn in Trinidad, Jamaica en Guyana.

Ook bij eerdere voorstellingen en zocht Suver Nuvur drie gastspelers die in fysieke verschijning, leeftijd of achtergrond een scherp contrast vormden met het Friese drietal. In De weg van het vlees (1990) waren dat drie oude variëte-actiesten, in Pleisterwoede waren de 'tegenspelers' van Suver Nuvur drie lichamelijk gehandicapte acteurs. In *Negerangst*, de meest recente productie van de groep, geregisseerd door Ton Kas, staat het contrast tussen zwart en wit centraal. Een logische stap in de ontwikkeling van de groep.

**H**et is opvallend hoe vaak dit contrast tussen zwart en wit de afgelopen jaren als thema opdrukt op de Nederlandse theaterpodia. Suver Nuvurs *Negerangst* is daar een van de meest extreme voorbeelden van. Blijkbaar bestaat er bij de theatermakers een groeiende behoefte om het over dit contrast te hebben. Je zou het kunnen zien als een uiting van het maatschappelijke engagement dat langzamerhand weer terugkeert in het theater, na een periode van abstract, meer naar binnen gekeerd theater. Toch heeft dit engagement een heel andere vorm dan het in de jaren zeventig, begin tachtig had. Er worden geen morele lessen geleerd, geen pamfletten voorgelezen, het theater wordt niet gebruikt als wapen ter bestrijding van de emancipatie van de onderdrukte mede-

menis. Dit engagement speelt zich af op een ander niveau. Het heeft minder te maken met een maatschappelijke analyse en meer met de directe ervaring. Het heeft minder te maken met de rede en meer met het irrationele. Het is niet het engagement van het woord, maar dat van het beeld en het lichaam.

In *Zwarte bloesem* van Truus Bronkhorst (1991) stonden drie zwarte, piepjonge dansers tegenover één witte, meer ervaren danseres. De contrasten binnen dit viertal werden in sommige dansscènes benadrukt, en in andere scènes juist opgeheven. Bijvoorbeeld het contrast tussen de jonge jongens en de rijpere vrouw, tussen de beginnende dansers en de choreografe. Bronkhorst was het ene moment de strenge leidster van de groep dansers en het volgende moment de mysterieuze verleider. Truus Bronkhorst hanteert de elementen in haar voorstellingen altijd op zo'n manier dat ze zo veel mogelijk betekenis in zich dragen. En ook iedere associatie die de tegenstelling tussen zwart en wit met zich meebrengt, kreeg in *Zwarte bloesem* de ruimte.

Zo was er een scène waarin de jongens met z'n drieën uitdreden op muziek van James Brown. Daarmee riepen ze in eerste instantie een atmosfeer van vrijheid op. Buiten het zicht van Bronkhorst konden de drie jonge dansers eventjes de strakke bewegingspatronen van de choreografe van zich afschudden. Maar de nadrukkelijkheid waarmee Bronkhorst de jongens bij deze scène alleen liet, riep ook vragen op over het cliché dat zwarte dansers en James Brown bij elkaar horen. Was deze muziek de keuze van de jongens zelf of had Bronkhorst dit voor ze bedacht? Was het een uiting van vrijheid voor de jongens of bevestiging dat alleen maar wat er van hen wordt verwacht? Dansten de jongens zich werkelijk los van Bronkhorst of waren ze hier de zwarte poppetjes die hun kunstjes vertoonden in het theater van de witte vrouw?

Deze scène uit *Zwarte bloesem* vertelt over de complexiteit van de verhoudingen tussen zwart en wit. De voorstelling gaat niet over een maatschappelijke of ideologische strijd, het is geen poging om te bewijzen dat zwart en wit aan elkaar gelijk zijn. Dat hoeft in de jaren negentig niemand meer te bewijzen. *Zwarte bloesem* gaat een stap verder. Het uitgangspunt van deze voorstelling, en van de andere producties waar ik het in dit artikel over heb, is samen te vatten in deze vraag: als we allebei gelijk zijn, wat maakt onze verschijning dan zo verschillend? Door het beeld van een zwarte en dat van een witte persoon expliciet naast elkaar te plaatsen, onderzoeken deze theaterproducties het verschil in betekenis tussen de beide beelden. Want zwart en wit mogen dan gelijkwaardig zijn, als symbool heeft een zwarte persoon een heel andere waarde dan een witte persoon. Een symbool is niet los te zien van een historische context. Beeldvorming is een traag proces, en de waarde van een symbool is niet van de ene dag op de andere te veranderen. Het beeld van een witte acteur die leiding geeft aan drie zwarte acteurs, vertelt iets anders dan hetzelfde beeld waarbij alle drie de acteurs wit zijn, of zwart.

Onwillekeurig weerspiegelt een beeld waarin zwarte en witte personen samenko-

men altijd iets van de historische verhouding tussen zwart en wit. En die associaties kun je wegpoetsen of juist expliciet tot thema maken. De manier waarop er met deze associaties wordt omgegaan, ligt al besloten in de casting van een productie (en dat geldt niet alleen voor een theatervoorstelling, maar ook voor een film, een tv-serie, video-clip, reclamespotje of fotoreportage). Bij het zoeken van geschikte spelers voor een rol kun je de verhoudingen tussen zwart en wit niet negeren. Je kunt wel zo casten dat het publiek zich zo min mogelijk zal verwoorden over de kleur van de spelers in relatie tot de rol die zij spelen.

**B**ij een toneelstuk over een familie is het dan het meest logische als alle familieleden zo ongeveer dezelfde kleur hebben. Maar het is ook het meest veilige. Een theatermaker als Peter Brook bewijst al decennia lang dat je ook precies het tegenovergestelde kunt doen. Zijn theatergezelschap is een kaleidoscoop van culturen, en dat is direct af te lezen aan de fysieke verschijning van de spelers. Brooks spelers hebben alle kleurschakeringen die er te bedenken zijn. En bij de rolverdeling blijkt dat geen enkele beperking op te leveren. Donkere Afrikanen hebben westerse broers en Aziatische zusters. Als toeschouwer heb je daar ook geen enkele moeite mee. Bij een enorme diversiteit tussen de spelers onderling, blijken kleurverschillen minder beladen te zijn. Het levert alleen maar een verrijking op van een begrip als 'broeder' of 'familie'. Die begrippen zijn nu ineens van toepassing op de mensheid als geheel.

De rijkdom van de culturele diversiteit van Brooks gezelschap laat zien waar het met het theater naar toe zou kunnen gaan. Maar in Nederland is dat nog lang niet aan de orde. Tenminste, bij het toneel niet. De danswereld is verder, daar zie je veel meer verschillende kleuren. Dans is niet aan taal gebonden, dus in de danswereld vindt een levendige internationale uitwisseling plaats. Maar bij toneel is de beeldvorming stugger. Als subsidie categorie is het allochtonentheater aan het verdwijnen, omdat men aanneemt dat 'de integratie is voltooid'. Maar op het podium kom je nog steeds relatief weinig gekleurde acteurs tegen. Dat komt omdat er niet zo vreselijk veel zwarte acteurs zijn, maar degenen die er zijn worden ook nog niet in alle vrijheid ingezet. Het toneel heeft immers, veel meer dan de dans, te maken met personages die al heel lang door witte acteurs zijn ingevuld. En met een cultureel erfgoed dat de witte, westerse elite zich heeft toegeëigend en dat niet vanzelfsprekend met anderen kan worden gedeeld.

Als één zwarte acteur in z'n eentje een traditioneel 'witte' rol speelt, dan brengt dat meestal een extra betekenis met zich mee, en die moet je als regisseur maar wils hanteren. Don Duyns liet in de voorstelling *Dik, Abe, Jaliny en Hansje*, die hij onlangs maakte bij theatergroep Hollandia, de rol van Hansje Brinker spelen door Dennis Rudge. Daarmee kreeg een van de vier Nederlandse helden in deze voorstelling een zwarte huidskleur. En het gaf de monoloog die Duyns voor Brinker schreef meer reliëf.

Brinker klaagt in deze monoloog dat Nederland zijn heldendaad is vergeten. En dat

er geruchten gaan dat niet hij zijn vingertje in de dijk stak toen een rampzalige overstroming dreigde, maar dat de een of andere 'bleekscheet' Peterje uit de polder dit heeft gedaan. Uitgesproken door een zwarte acteur krijgen die woorden betekenis in het licht van een groeiend racisme, aangevoerd door Hollanders die de geschiedenis van hun land proberen wit te wassen. Het is ineens een pikante onthulling dat juist een Nieuwe Nederlander de lage landen ooit van de verdrinking heeft gered.

Maar het feit dat Dennis Rudge de rol van Hansje Brinker speelde, benadrukte in deze voorstelling ook de afstand tussen de acteurs en hun personages. Je zag op het podium vier jongens die zich bezighielden met vier helden uit het Hollandse erfgoed van hun vaderland. En kijkend naar Dennis Rudge besefte je dat iedereen die in Nederland woont met dat erfgoed te maken heeft. Of z'n vader hier nou geboren is of niet. En dat het Holland-gevoel dat de personages van Duyns pas bij het casten van hun toneelstuk die extra betekenislaag bewust aangebracht. Maar het kan ook best zijn dat Duyns bij het schrijven al wist met welke acteurs hij zou gaan werken en dat hij de rol naar de acteur heeft toegeschreven. Tegenwoordig is in het theater de schrijver veel directer betrokken bij het productieproces dan dat bij film of televisie het geval is. Personages ontstaan niet meer alleen in het hoofd van de schrijver, maar komen vaak tot stand in samenwerking met acteurs. Ze worden soms letterlijk op de huid van acteurs geschreven, zoals het Werktheater dat voor het eerst is gaan doen en zoals dat later door groepen als Nieuw-West verder is ontwikkeld. Een voorstelling als *Negerangst* van Suver Nuvur past binnen die traditie. De personages vallen bijna samen met de persoonlijkheid van de acteurs. Ze ontstaan doordat bepaalde eigenschappen, karaktertrekken of ideeën van de acteurs worden uitvoerig. En de repetitieve periode wordt door deze theatermakers gebruikt om met elkaar op zoek te gaan naar die eigenschappen of ideeën waarmee de verschillende spelers zich van elkaar onderscheiden.

**D**e bijzondere kracht van die hedendaagse theater is het inzicht dat de onderlinge verhoudingen binnen een groep al voldoende dramatisch materiaal opleveren. In voorstellingen als *Zwarte bloesem* en *Negerangst* zie je de werkhouding tussen de verschillende spelers op het toneel weerspiegeld. De drie zwarte acteurs in *Negerangst* zijn te gast in de wereld van Suver Nuvur. Zij blijven in het eerste deel van de voorstelling voornamelijk op die bank zitten kijken. Eigenlijk bekijken zij samen met het publiek het gedrag van de Suver Nuvur-spelers.

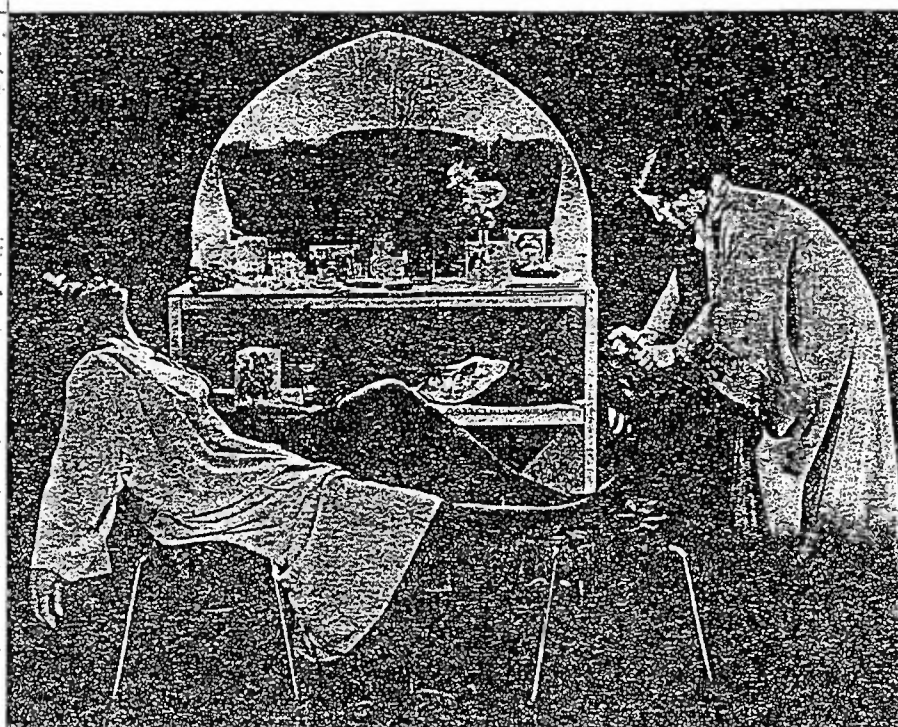
En dat gedrag is nogal bizar. Achter de wand, bij de camera, zijn de spelers erg druk bezig met van alles. Ze doen allerlei indieme ontboezemingen, verkleiden zich voor de camera, gebruiken deze als spiegel. Maar zodra ze door de deur komen, verandert

hun houding. Dette Gashouwer sluipt meteen gebogen ruggetje over het toneel, alsof ze zich schuldig voelt. Achter de wand kruisigt ze zichzelf wat onhandig aan twee planken, en ze zal later aan andere spelers vragen haar te geselen. Henk Zwart glimlacht vriendelijk, maar hij is alleen maar bang, en hij vraagt de zwarte spelers hem te helpen zijn 'negerongst' te overwinnen. Peer van den Berg is van het Friese drietal de brutaalste. Hij schminkt zich als Zwarte Piet en voegt zich vervolgens stoer bij de drie zwarte acteurs. Hij meet zich een 'zwarte' motoriek aan, danst met schokkende heupen, doet alsof hij net als zijn zwarte voorbeeld een humon beobox is. Maar alles wat hij doet is halfslachtig en misplaatst.

**W**at Suver Nuver in *Negerongst* haat zien is vooral het grote ongemak van de witte mens over zijn eigen rol. Dat ongemak komt voort uit een sociaal, psychologisch en historisch overbewustzijn. In het toneelstuk *De laatste tropische reis* van Alexandrine Tinne, dat Paul Feld onlangs schreef voor een groep spelers van verschillende kleur, zag je precies hetzelfde ongemak. Feld beschrijft de reis van een witte, jonge vrouw naar donker Afrika. Een reis die misschien alleen in haar hoofd plaatsvindt, want de mensen die zij ontmoet vertegenwoordigen allemaal clichébeelden die opgeslagen liggen in haar westerse onderbewustzijn. De zwarte mens als seksueel beest, als bezitter van duistere krachten, als kannibaal met een boete door z'n neus. De witte mens als seksueel gefrustreerd wezen, als koloniale onderdrukker, als de moderne, allesbegrijpende superieur. Net als bij Suver Nuver zie je de witte persoon verstrikt raken in een mengeling van angst, schuld en jaloezie. De witte vrouw denkt dat de waargester, die ze helemaal aan het begin van de reis ontmoet, verantwoordelijk is voor de chaos van beelden waarin ze verstrikt raakt. Maar het zou ook heel goed kunnen dat de witte vrouw al die beelden op de zwarte vrouw projecteert. Wie er is begonnen, is niet duidelijk, maar wel dat de verwarring begon toen de witte en de zwarte vrouw oog in oog met elkaar stonden.

Ook in *Kimono Sisters*, dat dit seizoen uitkwam bij Cosmic, zag je die verwarring terug. En ook hier werd dit getoond door de verhoudingen tussen de verschillende medewerkers aan de productie bloot te leggen. In dit toneelstuk, geschreven door Ruud van Meegen en geregisseerd door John Leerdam, worstelen een schrijver, een regisseur en twee actrices met datgene wat ze willen vertellen. Ongetwijfeld weerspiegelt het stuk de werkelijke verwarring die ontstond toen een witte, Nederlandse auteur teksten ging schrijven voor een Antilliaanse regisseur en een Surinaamse en een Antilliaanse actrice (Helen Kamperveen en Paulette Smit). Er was een grote mate van inspraak. Het stuk heeft het uiterlijk van een komedie, waarin het moderne democratische theater op de hak wordt genomen. Maar het onbegrip dat aan de hilarische verwarring ten grondslag ligt, is wezenlijk en soms heel scherp neergezet.

De schrijver in het stuk discussieert bijvoorbeeld met een van de actrices over een scène over discriminatie die zij weigert te spelen. De schrijver wil extremen tegenover elkaar, en legt de actrice uitspraken in de mond die zij dom vindt. Hij wil discriminatie openlijk aan de kaak stellen, zij wil geen uitspraken doen die verkeerd kunnen worden begrepen. Het wordt een felle dialoog over de projectie van beelden: de zwarte actrice weigert het beeld te spelen dat een blanke in het hoofd zou kunnen hebben. Zij vindt het een statement dat ze als zwarte actrice op het toneel staat 'juist in een rol die noch zwart noch wit noch pimpel-



'Kimono Sisters'  
(foto: Jean van Lingen).

poors is. Maar nee, het feit dat iemand zwart is moet ook een item in het verhaal zijn.' En ze vraagt zich af waarom de schrijver niet haar collega-actrice op die discriminatiescène heeft aangesproken. Zeker omdat zij de zwartste is van de twee?

Bij *Kimono Sisters* loopt de verwarring uit op een scheiding der wegen. De schrijver vermoordt zijn beide personages, en zij dolen als wezenloze schimmen zonder geschiedenis nog wat rond op het toneel. In *De laatste reis* van Alexandrine Tinne draait de beeldenmachine dol en wordt de witte vrouw vermoord door haar eigen angstbeelden. Ook *Negerongst* eindigt in een chaos, maar deze is plezieriger. De drie zwarte gastspelers eisen gedurende de voorstelling steeds meer ruimte op. Het ongemak waarmee zij aanvankelijk op de bank zaten te wachten, wordt verreweg overtroffen door het ongemak waarmee de spelers van Suver Nuver zich ten opzichte van hun gasten gedragen, en de gasten voelen zich uitgedaagd om zich ook eens te laten gaan. Maxi Hill trekt het Friese kostuum aan dat Dette Gashouwer van zich heeft afgeworpen. Andy Ninvalle grijpt de microfoon en geeft een overweldigende rap ten beste op de Turksche Mars van Mozart. Het scheidingswandje op het toneel wordt omvergeworpen. Yuklin Ahue kleedt zich net als Dette uit, en het witte en het zwarte lijf raken verstrikt in een speelse worsteling.

Zelfs de camera, het machtsmiddel waarmee de droomfabriek van de massamedia veel te lang wit is gehouden, wordt door de zwarte acteurs overgenomen. Op het allerlaast wurmt Yuklin zichzelf voor het beeldscherm waarop Richard Burton als Anthony de liefde verklaart aan Cleopatra. Yuklin bedekt met haar eigen hoofd het gezicht van Elizabeth Taylor en spreekt haar teksten uit. Met terugwerkende kracht geeft ze zichzelf een plek in de geschiedenis van Hollywood.



'Negerongst' (foto: Reyn van Koolwijk)

SHOBANA JEYASINGH  
 O vereenkomsten, geen verschillen



New Cities Ancient Lands. Choreografie: Shobana Jeyasingh.

Foto: Hugo Glendinning

*Byzantium* heet het laatste stuk van Shobana Jeyasingh Dance Company uit Londen. Een voorstelling die zich met niets laat vergelijken vanwege de unieke verbinding van nieuwe westerse muziek en Indiase klassieke dans waarmee Jeyasingh ook in eerder werk al experimenteerde.

De drie gedeelten, 'Evangelismos', 'Epitaphios' en 'Anastasis' zijn ieder geïnspireerd op een van de standaardonderwerpen van ikoon-schilderkunst. Zo handelt 'Epitaphios' over de Via Dolorosa, de lijdensweg van Jezus toen hij zijn eigen kruis naar Golgotha moest dragen: de choreografie, die overigens geen mime bevat, laat hier en daar het idee van een processie zien of de momenten waarop Jezus hulp kreeg of zich verfriste. In het eerste deel, 'Evangelismos' (de Annunciatie of Maria-Boodschap door de engel Gabriël) weerspiegelt een aantal vloerpatronen de typerende geometrische symboliek van de Sofia-kerk in Istanboel, de eerste kerk waarbij dankzij de nieuwste ontwikkelingen in de Arabische wiskunde een ronde koepelvorm op een vierkante basis kon worden gebouwd. De cirkel staat voor de eeuwigheid, de goddelijkheid, de engel Gabriël, in architectonisch contact met het vierkant, het onvolmaakt-menselijke, Maria. Beide geometrische vormen duiken herhaaldelijk op in de dans.



Als ik Shobana Jeyasingh ontmoet in het drukke kantoorje van het Place Theatre in Londen lijkt ze vele malen kleiner dan op het toneel. Ze straalt een soort rustige intelligentie uit: terwijl ze me efficiënt en welwillend van alles uitlegt, blijft ze zich bewust van iedereen die komt en gaat zonder de draad kwijt te raken.

*Hoe komt iemand ertoe deze voor theaterdons zo ongebruikelijke onderwerpen te behandelen in de Indiase Bharata Natyam-stijl en te presenteren in een 'moderne dans'-context?*

'Toen ik nog in India woonde, heb ik daar vijftien jaar les gehad en samengewerkt met mijn leraar Valluvoor Samaraj in Madras. Acht jaar geleden kwam ik naar Groot-Brittannië, aanvankelijk om Engelse literatuur te studeren aan de Universiteit van Sussex. Toen ik in Brighton aankwam, wist ik eigenlijk al een heleboel van de Engelse mentaliteit, de sensibele, zelfs het dagelijks leven, vooral door romans en poëzie. Ik verwachtte dat de Britten dezelfde vertrouwdheid ten opzichte van de Indiërs zouden vertonen maar ze bleken me als een vreemdeling uit onbekend gebied te beschouwen, of liever: ze wisten wel wat ik in m'n koffer had maar toch ook weer niet zo precies. Terwijl ik mijn studie afmaakte, gaf ik in het hele land solovoorstellingen in de Bharata Natyam-stijl, waar bij ik dan steeds welwillend een praatje hield over die onbekende, 'etnische' dansstijl van mij. Daar kreeg ik op een gegeven moment genoeg van, omdat ik jaar in jaar uit hetzelfde stond te vertellen. Als je dans gaat uitleggen, nemen de mensen die uitleg gretig aan en denken ze er verder zelf niet meer over na.'

#### BRITS

'Inmiddels was ik zelf steeds Britser aan het worden. Bharata Natyam is oorspronkelijk een tempeldans, maar heeft zich in een periode van meer dan 2000 jaar zowel in de tempel, aan het hof als op het toneel verder ontwikkeld, en nu is het dan beland in de post-moderne grote stad! Het is een dansvorm die in ruimtegebruik niets aan het toeval overlaat: de ruimte om de danser heen wordt geschapen door gebaren en draagt een bepaalde betekenis, heeft een constante waarde. In Londen is ruimte nooit zo onverstoord: er gebeuren voortdurend onverwachte dingen, in het verkeer, zich haastende mensen, het geluid van dubbeldekkerbussen... De post-moderne muziek van Michael Nyman die ik in *Configurations* gebruikte (ook in het Springdance programma, RvH) is een voorbeeld van hoe ik mijn eigen, nieuwe Engelse ervaringen in mijn werk wilde brengen.'

#### MANIFEST

'Ik zie mijn werk wel degelijk als een manifest, een manier om het Europese publiek met de neus op de aanwezigheid van 'Derde Wereld'-culturen te drukken, en dan zo dat het niet kan worden afgedaan als volksdans. Het is niet zo dat ik zulke ideeën als uitgangspunt neem voor het choreograferen. Het idee voor *Byzantium* kwam voor het eerst bij me op toen ik dag in dag uit de Golfoorlog op televisie zag. Die oorlog

bracht het aloude stereotype van de blanke christenheid, nobel strijdend tegen het ondoorgrondelijke, onbetrouwbare, primitieve oosten weer eens haarscherp in beeld. Deze culturele constructie bestond ten tijde van de middeleeuwse kruistochten al, en dat terwijl de eerste christenen in Irak hadden gewoond! Weinig mensen in West-Europa zijn zich bewust van de oosterse afkomst van het christendom. Zonder de Arabische geleerden die in de Middeleeuwen de cultuur bewaarden die vervolgens in de Renaissance hier kon worden herontdekt, zou het er met de beschaving in West-Europa vandaag wel heel anders voorstaan...'

#### INGEWIKKELD

'De Bharata Natyam-stijl ziet er ingewikkeld uit als je er niet veel van afweet, maar het principe is eigenlijk heel simpel. De dans is een lange ketting van op zichzelf heel simpele bewegingsideeën, een opeenstapeling van scherp gedefinieerde beelden. Hij wordt gewoonlijk eigenlijk altijd door een solodanser uitgevoerd die recht het publiek inkijkt.

Indiase mensen die de stijl goed kennen, vinden het vaak onprettig dat ik met groepen van 3,4 of 5 danseressen werk die dan bovendien nog verschillende dingen staan te doen: ze klagen dat ze niet meer weten waar ze nu moeten kijken! En dat wordt nog erger wanneer de danseressen zich verplaatsen of draaien, of ik westerse compositiemethoden gebruik zoals bepaalde vloerpatronen of een canonvorm.

Die simpele, ononderbroken kettingstructuur komt terug in de muziek. De (westerse) componisten met wie ik werk, geef ik mijn tellen en ritmes van tevoren op, en dáárop componeren ze de muziek. Michael Nyman zei dat hij nog nooit zo gedisciplineerd gewerkt had! Hoewel zijn muziek wel een westerse harmoniestructuur heeft, is er geen sprake van rijke polyfonie: dat zou het tegengestelde zijn van de Indiase benadering, die geen veelstemmigheid in westerse zin kent. *Configurations* is al wat ouder (1989) en staat nog dicht bij de strikt Indiase solodansen die ik eerst maakte. Het bestaat uit zes korte gedeelten, ieder heeft zijn eigen ritmische structuur, eerst eenheden van 4 tellen, dan 5, 6, 7, 9, en tenslotte 5 ritmes gezet tegen een melodie van 16 tellen. Het is een soort lege huls die ik steeds weer kan vullen: eerst was het een dans voor mij alleen, toen voor drie, daarna is het materiaal nog eens helemaal omgegooid; verleden jaar deden we het nog in rijkelijk versierde Indiase gewaden, nu is de kleding en de snit nog wel Indiaas maar veel neutraler van kleur en versiering. De muziek van Michael Nyman (die doet denken aan Steve Reichs 'Four Pieces', maar minder abstract, met conventioneelere, warmer in het gehoor liggende akkoorden) wordt live gespeeld door het Balinescu Kwartet. Michael maakt nog muziek aan de piano, alle door mij opgegeven ritmes liggen er natuurlijk in vast maar toch is het nog kneedbaar. Christos' partituur voor *Byzantium* is met een computer gemaakt, zo werken bijna alle hedendaagse componisten, het heeft een onontkoombare precisie. En in die dans zou ik bij voorbeeld nooit een danser eruit kunnen halen: de hele structuur zou voor mij als een kaartenhuis ineenvallen. Wes-



*New Cities Ancient Lands. Choreografie: Shobana Jeyasingh.*

*Foto: Hugo Glendinning*

ters ballet gaat over de ruimte, maar Bharata Natyam gaat over de tijd.

Iets waar westerlingen aan moeten wennen, is het grote belang van versiering in Bharata Natyam, vooral in vinger- en gezichts bewegingen, en van make-up en kledingdetails. In het westen wordt gemakkelijk aangenomen dat de kern van de dans daar wel achter zal liggen, maar nee: de ornamentatie is waar het om draait, het enige vlak waarop de dans zich afspeelt.

De ikoon heb ik als zinnebeeld voor mijn laatste choreografie gebruikt. Nergens in ikonen zie je het westerse perspectief, de blik door het raam, dingen ver weg die kleiner zijn dan dingen dichtbij. Alle elementen liggen in hetzelfde vlak, de rijkdom zit hem in het mozaïek, de rijke schakering, de opeenstapeling.'

*Hoe wordt uw werk ontvangen? Wat zou u ervan vinden ingedeeld te worden in de New Age, de terugkeer naar het sacrale, de dernier cri sinds het post-modernisme en de deconstructivisme?*

'Dat laatste zou mij zeker ergeren. Waarom worden de gebaren van de Indiase dans altijd geïnterpreteerd als 'gewijd'? In mijn laatste werk heb ik natuurlijk opzettelijk symmetrische hand- en armbewegingen bedacht en is er ook een duidelijke verwijzing naar het religieuze, maar in *Late* helemaal niet (*Late*: een kort stuk dat gaat over houdingen, reacties, bewegingen van stadsmensen ten aanzien van kloktijd, ook in Springdance te zien, RvH). Ik maak met opzet heel verschillende soorten werk met Bharata Natyam, laat ook andere choreografen met mijn groep werken, in de hoop dat het duidelijk wordt dat dit een klassieke danstechniek en kunstvorm is, niet specifiek dan ballet, en ook niet beladen met primitieve en exotische betekenissen. Zij is wel, net als abstract ballet, doordrongen van een veelkleurige, niet letterlijk af te lezen symboliek.

Er zijn wel verhalende elementen in Indiase klassieke dans, zoals in sommige gevallen verwijzingen naar episoden uit de jeugd van Krishna, toen hij nog een ondeugende kwajongen was. Maar zulke elementen zijn nooit echt belangrijk voor de dans, net zomin als de libretto's dat zijn voor het romantische ballet.'

## BETEKENIS

'Mijn werk heeft meestal dus niet een met woorden te duiden 'betekenis'. Wel ademt ieder stuk een globale sfeer, net als de muziek. *Byzantium* gaat over die speciale, moeilijk definieerbare, exuberante spiritualiteit van het Midden-Oosten die ik voor het eerst op het spoor kwam tijdens een vakantie op Cyprus.

Ik vraag me nooit af in welke 'stroming' ik pas; wat me wel bezighoudt, is hoe het werk wordt gezien en gepresenteerd. In festivals zoals Springdance wordt het natuurlijk beschouwd als Brits-Indiase eigentijdse dans, en als zodanig is het dan ook uniek in Europa hoewel er in India een hele 'scene' bestaat. Het komt wel voor dat we niet geprogrammeerd worden omdat we in geen enkele bestaande categorie passen. Dat ik uitsluitend met vrouwen werk, is zo gegroeid uit prak-

tische overwegingen. Het is moeilijk goed opgeleide mannelijke dansers te vinden. Nu ik eenmaal zo ver ben, wil ik ze ook niet meer hebben, want als je beide seksen in een choreografie zet, zoomt iedereen meteen weer in op eventuele romantische aspecten, en ik wil nu eenmaal de aandacht op andere zaken vestigen.

We zijn inmiddels bezig met een nieuwe productie voor dit najaar, waarin ik muziek van een Indiase en van een Britse componist gebruik en een tape van straatgeluiden van Londen. Ik wil hierbij experimenteren met de overgang tussen verschillende belevingswerelden. Met muziek gaan we allemaal heel vrij om: je hoort op één dag de meest uiteenlopende vormen, kunst, pop, folk, vermengd met het dagelijkse lawaai van de stad. Bij dans worden we onrustig als we geen keurig afgerond, enkelsoortig werk voorgeschoteld krijgen.'

## RACISME

'Ja, je wordt inderdaad vaak geconfronteerd met vrij platvloerse racistische afkeer. In andere gevallen kan er sprake zijn van een wederzijdse ongegronde angst of verlamdend ontzag: bij de Indiër voor de hoogontwikkelde westerse technologie, bij de westerse jongere generatie misschien voor de veronderstelde grotere verfijndheid en diepgang in de Indiase cultuur. Dat alles proberen we een beetje te overbruggen met onze voorstellingen. In het leven van alledag, in hun gevoelsleven en denkpatronen lijken Indiërs en West-Europeanen ontzettend op elkaar.

En wat mij interesseert, zijn de overeenkomsten, niet de verschillen.'

*Rab van Haarst*

**New Cities, Ancient Lands** is te zien op 2 en 3 mei in de Stadsschouwburg, Utrecht.

---

## **II Een wereld aan muziek**

## Muzikanten moeten vechten voor de noten en Authenticiteit is kwestie van artistieke eerlijkheid

Louis Andriessen en Patricio Wang.

Leraar en leerling.

Elk een andere muziekcultuur vertegenwoordigend,  
elkaar wederzijds beïnvloedend.

Een gesprek over volksmuziek,  
over niet-westerse invloeden op het Europese muziekklimaat,  
over de rol daarin van de conservatoria,  
oftewel:

wat is echt, wat is namaak.

Een dubbelinterview rond de pick-up van Frans van Leeuwen.

Componist Louis Andriessen (Utrecht, 1939), verwierf zich o.a. bekendheid door *De Staat* (1976), *Mausoleum* (1979) *De Tijd* (1981), *De Snelheid* (1983) en *De Stijl* (1985), alle te horen op platen van Donemus. Daarnaast schreef hij veel voor kleinere bezettingen, waarbij *De Volharding* (1972) en *Hoketus* (1977) leidden tot de oprichting van gelijknamige groepen. De *Volharding* opereert nog steeds, nu onder leiding van Willem van Manen, *Hoketus* werd in 1986 opgeheven. Behalve componist is Andriessen leraar compositie op het Koninklijk Conservatorium in Den Haag.

Multi-instrumentalist en componist Patricio Wang (Chili, 1952) beleefde de opkomst van het Chileense lied, voor en tijdens de regering Allende en studeerde op het conservatorium van Santiago tot hem dat na de coupe van 1973 min of meer onmogelijk werd gemaakt. Hij kwam naar Nederland waar hij klassiek gitaar studeerde bij Antonio Pereira-Arias, instrumentatie bij Louis Andriessen en compositie bij Gilius van Bergeijk. Hij speelde in *Hoketus* gedurende vrijwel het gehele bestaan van die groep, en in 1981 trad hij toe tot de Chileense groep Quilapayún. Met de laatste groep maakt hij, met als uitvalsbasis Pa-

rijs, lange toernees, o.a. door Noord- en Zuid-Amerika. In november 1987 maakte de groep in het kader van het Stagedoor Festival een toernee door Nederland waarbij Wangs *Dialecto de Pájaros* in première ging. Deze in opdracht van Theater De Balie geschreven compositie werd uitgevoerd door Quilapayún & Co, een uitgebreide groep met o.a. ex-*Hoketus* pianist Gerard Bouwhuis en de Surinaamse slagwerker Ponda O'Brien. Wang schrijft ook muziek voor dans- en theaterproducties, zoals bijvoorbeeld een compositie voor de vocale groep Tamam, gebaseerd op een stuk van Garcia Lorca.

*Patricio Wang*: "Mensen denken bij Chileense muziek waarschijnlijk aan sambaballen of aan salsa, maar er is een groot verschil tussen het Caribisch gebied en de rest van Zuid-Amerika. De Afrikaanse ritmen die de basis van de Caribische muziek vormen, spelen in het zuiden nauwelijks een rol. In het zuiden heb je de combinatie van Spaanse muziek met resten van de Indiaanse muziek. Chili vormt één muzikaal gebied met Peru, Bolivia en Argentinië, maar de Indiaanse invloed is alleen sterk in Peru en Bolivia. Bij 'La

Flute Indienne' moet je niet aan Chili denken. Er is in Chili nauwelijks volksmuziek met panfluit en charango, alleen een heel klein beetje in het noorden, in het deel dat vroeger bij Peru hoorde.

Ik ben opgegroeid in de stad (Santiago, bijna vijf miljoen inwoners, fvl) en daar hoorde je hoogstens een soort ansichtkaartenfolklore, keurig opgepoetste toeristenmuziek, en verder veel Amerikaanse muziek of imitaties daarvan. Paul Anka, Neil Sedaka en dat soort zangers. Ze veranderden hun namen ook; Patricio Henriquez ging zich bijvoorbeeld Pat Henry noemen."

*Een typisch neo-koloniale situatie dus...*

Wang: "Absoluut. Er waren een paar figuren die probeerden Chileense volksmuziek te verspreiden maar die hadden geen plaats op de radio of de televisie. Toen in 1965 Quilapayún werd opgericht, was er dus nauwelijks iets dat je Chileense muziek kon noemen. Er waren ook geen Chileense teksten die gebruikt konden worden.

Met Quilapayún en enkele andere groepen kwamen de liederen over de Cubaanse revolutie, de Spaanse revolutie. Er werd ook voor het eerst gezongen over wat de Chileenen zelf maakten. Er kwamen steeds meer mensen die de authentieke instrumenten wilden leren bespelen, de Indiaanse fluit, de charango en de cuarto (gitaarachtige snaarinstrumenten, fvl). Iedereen wilde opeens als Quilapayún spelen, Chileense muziek maken op authentieke instrumenten."

Louis Andriessen: "Er groeide een nationaal bewustzijn."

Wang: "Precies. Maar met de generaalscoupe en de moord op Allende in 1973 kwam die ontwikkeling weer tot stilstand, althans voor een tijdje. Je kon toen geen charango of fluit meer spelen, dat was een teken van links denken. Die instrumenten waren het symbool geworden van een bepaalde politieke houding. Dat studeren op het conservatorium ging eigenlijk ook niet meer. Omdat ik links was, werd ik als gevaarlijk beschouwd.

Ik ben weggegaan omdat er voor mij geen mogelijkheden meer waren. De conservatoria in Chili zijn bovendien bijna uitsluitend gericht op de klassieke muziek. Strawinsky is eigenlijk al te modern. Ook buiten het conservatorium is er maar een heel klein groepje met moderne muziek bezig. Naast de politieke situatie had ik dus ook muzikale redenen om weg te gaan. Ik wilde graag naar Europa, onder andere omdat ik een leraar had gehad die in Parijs had gestudeerd, bij Messiaen. Van een vriend die al eerder was gevlucht, had ik over het conservatorium in Den Haag

gehoord. Ik heb mijn papieren gestuurd en werd aangenomen, aanvankelijk voor gitaar. Ik had hier eerst de B-status, een soort vluchtelingenstatus, nu ben ik Nederlander.

Ik vond op het Nederlandse conservatorium precies wat ik er zocht, maar bij anderen met een niet-westerse achtergrond kan dat heel anders liggen. Ponda O'Brien bijvoorbeeld die voor bepaalde slagwerklessen kwam en de rest van het programma op de koop toe moest nemen, had het na enkele maanden wel gezien."

*Je hebt jarenlang in twee heel verschillende groepen gespeeld. Quilapayún hield zich bezig met de ontwikkeling van het Chileense lied en Hocketus met heel streng uitgevoerde 'minimal music'. Waren die zaken niet heel moeilijk te combineren?*

Wang: "Het was een schizofrene situatie. Ik leefde half in Parijs, half in Amsterdam en moest voortdurend omschakelen. Het was heel moeilijk, maar dan vooral in praktisch opzicht want muzikaal konden die groepen voor mij heel goed naast elkaar bestaan.

In hun eigen context waren ze namelijk allebei heel extreem. Ze deden geen concessies aan het publiek en roeiden desnoods tegen de stroom in. Dat Quilapayún wel populair werd en soms voor zeventuizend man speelt, komt door de geschiedenis van de groep, het politieke aspect bedoel ik. Muzikaal-inhoudelijk waren er wel verschillen maar omdat ik, samen met artistiek leider Eduardo Carrasco, steeds meer voor Quilapayún ben gaan componeren, drong er ook invloed van Hocketus door. De muziek van Quilapayún ligt, ook daardoor, tussen populair en klassiek in. De enige Nederlandse groep die je er enigszins mee kunt vergelijken is De Volharding, maar die is natuurlijk niet echt populair. De instrumenten van Quilapayún komen uit de volksmuziek, maar de vorm die wij aan de ritmiek geven kom je in de volksmuziek nooit tegen. Die tempo- en maatwisselingen zijn vooral mijn 'schuld'. Zonder de lessen van Andriessen en de ervaringen met Hocketus zou ik waarschijnlijk een andere inbreng hebben in Quilapayún."

Om eens te horen wat Wang en Andriessen vinden van de vermenging van verschillende muzikale genres en stijlen (fusion, kruisbestuiving, etc.) laat ik zonder voorinformatie een aantal opnamen van 'dubieuze' herkomst horen.

De 'Surinaamse' muziek van een voornamelijk 'Goois' gezelschap vindt een warmer onthaal dan de 'Spaanse' Malaguena die een straatzanger uit

New Orleans uit zijn 12-snarige gitaar tovert. Een rumba-achtig liedje wordt eendrachtig afgekraakt. Andriessen stelt vast dat de mensheid hier niet veel wijzer van wordt en Wang moet lachen om de clavesspeler die werkelijk geen enkele tik uitdeelt die echt raakis. Als ik vertel dat deze rumba in de jaren vijftig is vastgelegd in de Afrikaanse staat Ghana, merkt Andriessen op: "Dit geklungel had net zo goed uit Hong Kong kunnen komen, er is niets Afrikaans aan te horen." Ook de hierna volgende merengue brengt de componisten in verwarring; de aan Cuba en de jaren vijftig toegeschreven muziek blijkt in werkelijkheid in 1986 te zijn vastgelegd door een orkest vol blonde Noordhollanders.

Als ik de knop indruk voor het ensemble Perinita met in de hoofdrol panfluitspeler Radu Simion, weet Wang onmiddellijk dat de muziek uit Roemenië komt. Andriessen vertrouwt de zaak echter niet meer: "We worden alleen maar op dwaalsporen gebracht. Je zult zien dat het uit België komt." Wang blijft bij zijn standpunt maar Andriessen doet er nog een schepje bovenop: "Roemeense muziek volgens een typisch Oostvlaamse interpretatie." Wanneer ik Wangs gelijk bevestig, heft Andriessen grootmoedig zijn glas: "Patricio, je hebt eindelijk een punt."

Andriessen: "Maatgevend is of het authentiek is of niet. Mengvormen zijn meestal minder authentiek. Dat hebben we kunnen horen. Die Roemenen hebben we wel herkend."

Wang: "Het gaat niet om wel of niet gemengde vormen. Het gaat om echt of namaak. Die rumba uit Ghana was alleen maar namaak, zonder iets eigens."

*Op de Nederlandse conservatoria kun je tegenwoordig ook jazzmuziek leren spelen en in Rotterdam zelfs flamenco, latin en sinds kort ook Indiase muziek. Is dat een gunstige ontwikkeling?*

*Andriessen: "Dat de niet-westerse muziek steeds meer zijn invloed gaat laten gelden is alleen maar winst. Daarnaast is het onvermijdelijk, de wereld wordt steeds kleiner, de derde wereld emancipeert zich.*

*Voor Europa zijn die opleidingen misschien nieuw maar in Amerika is het heel gewoon. Vooral in Californië heb je geen conservatorium zonder een perfecte gamelan met drie Indonesische jongens die je alle geheimen van de 'slendro' en de 'pelog' kunnen uitleggen. Het is daar bijna een nieuwe religie: 'World Music'."*

*Wordt de aard van die 'World Music' uiteindelijk niet bepaald door de grote baas van de wereld, Amerika dus, zoals ook de coca cola-cultuur overal doordringt?*

*Andriessen: "Zolang er volk is, is er volksmuziek. Als de volksmuziek uitsterft, dan is dat een teken dat het volk uitsterft. Maar de geschiedenis heeft uitgewezen dat minder machtige culturen zich kunnen emanciperen. Die zwarte Amerikaanse gitarist die in 1910 die eerste bluesakkoorden speelde, is niet los te zien van de bevrijding van de slavernij. Volksmuziek is overigens helemaal niet zo eenvoudig, dat is een populair misverstand. De ritmes die die jongens in Ghana op die trommels spelen - en dan heb ik het natuurlijk niet over die rare namaak-muziek die we net hebben gehoord - daar kan ik geen touw aan vast knopen, dat zijn heel ingewikkelde reeksen."*

*Wang: "En neem die Georgische koormuziek, die is ook helemaal niet eenvoudig."*

*Andriessen: "Je moet verschil maken tussen volksmuziek en niet-westerse kunstmuziek met een traditie van eeuwen. Ook de niet-westerse landen hebben 'hoge' en 'lage' cultuur. De Indiase muziek en de flamenco hebben een zeer lange traditie waar we nog lang niet alles van weten. Het is heel goed dat je daar nu op het conservatorium meer over kunt leren. Er zijn daarnaast nog veel meer muzieksoorten waar we weinig of niets van af weten. Heel perfecte gesloten systemen; Chinese muziek, Djokjakartaanse hofmuziek..."*  
*Is het gevaar niet groot dat die opleidingen alleen maar brave naspelers van die niet-westerse muzieksoorten afleveren?*

*Andriessen: "Je moet er altijd naar streven dat kennis zich vergroot. Kennis hoeft intuïtie niet in de weg te staan, vind ik. Het is goed voor muzikanten om te weten wat maten en akkoorden zijn en hoe een stuk muziek in elkaar zit. Het risico dat iemand op een lullige en saaie manier*



Louis Andriessen en Patricio Wang.  
(foto: Roel Bogaards, NthI).



De groep Quiapayún speelt *Dialecto de Pájaros*.  
(foto: Andrée Lamothe jr.).



Mozart gaat spelen, is geen reden om geen Mozart meer te onderwijzen. Je kunt alleen maar hopen dat grote talenten de traditie zullen voortzetten of zelfs revolutionariseren. Het hangt dus - als altijd - van de persoonlijkheden in kwestie af. Het mooist is het natuurlijk wanneer het klinkt alsof het voor de eerste keer wordt gemaakt, alsof het ter plekke wordt geboren. Zelfs Beethoven en Mozart kun je laten horen alsof ze nog nooit eerder zijn gespeeld. Dat moet je proberen te bereiken. Je moet muzikanten hebben die vechten voor de noten."

Ter illustratie van zo'n gevecht laat ik een 'fandangos' horen met in de hoofdrol de in Tanger geboren flamencozanger El Moro. Andriessen geeft verbaal blijk van zijn instemming met deze keuze, Wang begint enthousiast op de tafel te trommelen.

*Dus een jongen uit Wormerveer zou dit ook kunnen leren ?*

Wang: "Ik ken een Nederlandse jongen die dit heel goed beheerst. Als je hem hoort dan zou je niet geloven dat hij hier vandaan komt. En de beste flamencodanser ter wereld is een Japanner."

Andriessen: "Dat dat kan, zegt iets over de kwaliteit van de flamenco. Het is dus meer dan een lokale klompendans. Werkelijk authentieke kunst is universeel. Als kunst niet kan worden overgedragen aan mensen buiten een bepaalde regio, dan ontbreekt er blijkbaar iets aan. Dan is het hoogstens interessante folklore."

*Maar wat moeten we dan met dat begrip authenticiteit ?*

Wang: "Ik kom steeds meer muziek tegen waarin zoveel invloeden zijn verwerkt dat de oorspronkelijke bronnen nog maar heel moeilijk zijn terug te vinden. En dan komt bijvoorbeeld de vraag of flamenco met een synthesizer of een elektrische gitaar nog wel authentiek is. Sommige mensen zouden Quilapayún waarschijnlijk pas authentiek vinden als we met poncho's en zwarte bolhoeden zouden optreden. Maar het gaat natuurlijk om het muzikale resultaat. Je moet verschil maken tussen purisme en authenticiteit. Voor mij is authenticiteit een kwestie van artistieke eerlijkheid.

Quilapayún is duidelijk een produkt van een stad waar in een bepaald tijdperk bepaalde dingen zijn gebeurd. We kruipen niet in de huid van anderen. We zijn onszelf."

- Frans van Leeuwen



Bij de Zaires Franco gaat het om de glaar...

Elke serieuze platenzaak heeft tegenwoordig wel een rubriek 'Wereldmuziek', soms een hele afdeling vol. Voor wie daar iets zoekt, is het vaak even wennen. De platen staan vaak niet alfabetisch op naam van de artiesten, maar naar land of zelfs werelddeel bij elkaar zonder onderscheid naar stijl of historie. Bij India vindt men zowel ouderde raga's als modieuze snotters-film-muziek, bij Afrika staan historische 'veldopnamen' uit Kenya, hitsige disco uit Zaire en koloniale palmwijn-liedjes uit Nigeria vrolijk door elkaar. Het is allemaal nogal verwarrend. Waar staat dat 'wereldmuziek' nu eigenlijk voor? Wat moeten een extravagante Bulgaarse bruilofsband en een dromerig gamelanorkest uit Bali zo vlak bij elkaar? Wat heeft de mambo uit Cuba met Griekse rebetika uit te staan? Wat hebben, algemeen gesteld, deze en nog veel meer genres met elkaar gemeen dat deze zelfde noemer rechtvaardigt?

Ook zonder luisterproef is één conclusie heel snel te trekken: 'Wereldmuziek' is

vooral DERDE wereld-muziek. Het weglaten van het rangtelwoord is niet alleen praktisch, het is ook beter voor de verkoop. De 'Derde Wereld' wordt geassocieerd met armoede en ellende, en waar het economisch slecht gaat, daar zal het muzikaal wel niet beter zijn.

Wie het etiket 'wereldmuziek' bedacht heeft, staat niet vast. Het schijnt dat componist Karlheinz Stockhausen het wel eens gebruikt heeft, en op sommige Amerikaanse conservatoria was het begrip midden jaren tachtig al in zwang. Tot de platenindustrie drong het door nadat in 1987 een club van ruwalf kleine Britse platenlabels het etiket doelbewust voor promotie-doelinden was gaan hanteren. Ze bedoelden er populaire muziek uit niet-westerse landen mee.

Het aanbod van deze *independents* waaronder Globestyle, Hannibal en World Circuit was heel divers, van de van songfestivals bekende Jemenitisch-Istaalische zangeres Ofra Haza tot de religieuze exotische soefi-

muziek van de Indiase zwaargewicht Nusrat Fateh Ali Khan.

Grote concerten vonden de nieuwe rubriek wel handig, niet alleen om nieuw niet-westerse talent te presenteren maar ook om het 'vreemdgaan' van witte helden als Peter Gabriel en Paul Simon te kunnen plaatsen. Dat vervolgens ook 'exotische' kassuccessen van vroeger, zoals Yma Sumac, Amalia Rodrigues, Los Paraguayos, La Flute Indienne en zelfs de Kilima Hawaiians in de bakken wereldmuziek belandden, tekent de rekbaarheid van deze rubriek.

Het begrip 'wereldmuziek' voor niet-westerse pop is in elk geval duidelijker dan het vroegere 'volksmuziek'. Dat laatste begrip werd niet alleen gebruikt voor muziek die absoluut niets 'volks' had, (Javaanse hofmuziek, Indiase raga's, Tibetaanse monnikenzang en andere niet-westerse klassieke muziek) maar ook voor wat men 'antropologenmuziek' zou kunnen noemen, zogenaamd 'pure' klanken van zogenaamd 'primitieve' volkeren. Vastgelegd door ijverige onderzoekers die als Razende Roelands het

# Een duik in de Wereldmuziek

De laatste twintig jaar is de 'Wereldmuziek' aan een gestage opmars bezig. Een schetsmatige inventarisatie - waarbij we gelijk al op raadselachtige verbanden stuiten.

Frans van Leeuwen

platteland, de Paul Krugerpaiken van de volksmuziek, hadden afgeroepen voor het te laat was.

Hun oogst, veelal minitius beschreven en geanalyseerde 'worksongs', 'fiestas', 'ancient ceremonies' en 'ritual dances' belandde op lange series platen op bijvoorbeeld Folkways, Nonesuch Explorer en andere labels. Wat voor de wetenschap niet aantrekkelijk was, niet als klassieke kunst noch als volksmuziek, bleef in de handen van de handelaar, in Amerika bijvoorbeeld de Rhythm & Blues, in Nigeria de niet-mindert dansbare 'highlife'-stijl. Maar daarover straks meer, eerst nog even spitten naar de wortels van de wereldmuziek, zij het, in dit besiek, uiterst ondiep.

Populaire muziek uit de Derde Wereld was in het westen natuurlijk al heel vroeg te horen, zij het in beperkte mate en vaak sterk verwaterd. Wie luistert naar het in 1930 in New York opgenomen Cubaanse orkest van Don Azpiazu wordt getroffen door de braafheid van bekende stukken als

*El Manisero (The Peanut Vendor)* en *Siboney*. Op sommige momenten zou men zweren het orkest van Paul Whiteman te horen. Met de Lecuona Boys die in 1939 zelfs in de Haagse dancing Lido speelden, is het niet anders: *¡Ay! Mama Inés* zou best *Foxt*, *Tante Ina* kunnen heeten. Ook Xavier Cugat en Perez Prado, andere musici uit Amerika's achtertuin, verkochten lichtgewicht muziek, zeker in vergelijking met sommige zwarte big bands uit dezelfde tijd. Pas door Machito, diens orkestleider Mario Bauzá en Dizzy Gillespie kwam men in de loop van de jaren veertig te weten dat Cubaanse muziek meer kon zijn dan geritsel van sambaballen door folkloristisch misgedose heeten. Waarna er gaandeweg meer belangstelling kwam voor *the real thing*, niet alleen uit Latijns Amerika maar ook uit Afrika en Azië. Enkele namen in sneltreinvaart: de Cubaanse slagwerkers Mongo Santamaría en Tito Puente, de Zuidafrikaanse zangeres Miriam Makeba (*Pata Pata*), de Mexicaanse gitarist Carlos Santana, de Londens-Nigeriaanse groep Osibisa, de Indiase

sitar-speler Ravi Shankar en tenorist Manu Dibango uit Kameroen die in 1973, met zijn *Makossa* in de top veertig kwam. Nu, twintig jaar later, is het nog lang niet zo dat de wereldmuziek zich een vaste plaats op de westerse hitlijsten heeft veroverd, maar grote vorderingen zijn er zeker gemaakt, ook in Nederland. Niet-westerse (populaire) muziek hoort erbij, niet alleen in 'exotische' gelegenheden als het Tropen-instituut, de Evenaar in Rotterdam en RASA in Utrecht maar ook op algemene podia als Paradiso en De Melkweg in Amsterdam, Vredenburg in Utrecht en O'42 in Nijmegen.

Dat met name de Westafrikaanse muziek er ook in artistiek opzicht enorm op vooruit is gegaan, blijkt bij beluistering van drie historische uitgaven: *All for You*, van de Ghanaese trompettist/saxofonist E.T. Mensah, *Roots of O.K. Jazz*, van gitarist/vocalist Franco en *Azagas & Archibugi*, een verzameling van negen Nigeriaanse bandjes. Het eerste was bij deze opnamen uit de jaren 1950-1965 opvalt, is de *afwezigheid* van vervaardig slagwerk. De faneuze Afrikaanse trommelars zijn blijbaar met vakantie en van 'polytymisch avontuur' is geen spoor te bekennen. Een bongoije hier, een rammelartje daar, daar moet de luisteraar het ritmisch mee doen. Onbegrijpelijk - maar misschien ook niet, omdat deze muziek werd gemaakt voor een *sophisticated* publiek dat a. een grammofoon in huis had en b. geld om naar een dancing te gaan. Men kan er dus rustig van uit gaan dat de meeste platen terecht kwamen >



in rijke, blanke gezinnen en bij hen die er cultuureel op wilden lijken. De situatie was nog vrijwel koloniaal. Ghana werd 1957 onafhankelijk, Nigeria en Zaïre (dat toen nog Belgisch Congo heette), volgden in 1960. Luid gedreun op trommels hoorde bij de *bush*. Voor hotel-lounge en huiskamer werd beschaafde, dansbare muziek gevraagd. En dus gemaakt. Een ander kenmerk dat de opnamen gemeen hebben, is een sterke invloed uit het Caraïbisch gebied, vreemd misschien, maar ook verklaarbaar. Zoals Indonesiërs tegenwoordig 'onze' rijsttafel importeren, zo haalden de Afrikanen 'hun' muziek terug. E.T. Mensah liet zich inspireren door de calypso, de jonge 'Maitre' Franco wierp zich op de rumba, de boléro en de 'biguine'. Het enige dat als 'puur Afrikaans' restteert, is eigenlijk de speelwijze; zangerig en losjes, zonder angst om een foutje te maken. Dat Mensah behalve calypso's ook Engelse ballroommuziek kende, blijkt onder meer uit zijn *Tea Samba* die zo als *commercial* voor Twinings zou kunnen dienen (en dat misschien ook wel heeft gedaan). Opmerkelijk zijn ook het titelstuk, dat sterk aan *Sly* *Mongoose* van Charlie Parker uit 1952 doet denken, en de *John B. Calypso* die een decennium later als *Sloop John B* een hit voor de Beach Boys op zou leveren. De stadse dansmuziek van Mensah, 'highlife' genoemd, sloeg van Ghana over naar

het veel grotere Nigeria en bleef daar razend populair tot de oorlog met Biafra (1967) er een eind aan maakte. Dat met name de koorzang van Charles Iwegbue & His Archibogs sterk aan Surinaamse muziek doet denken is een taatsel dat dringend om een oplossing vraagt. Is er nog een ondernemende musicoloog/antropoloog op zoek naar een aardig onderwerp?

Maakt deze highlife muziek veel gebruik van blazers, bij de jonge Franco gaat het ook om de gitaar. En de solovox natuurlijk, een janketig orgeltje dat je met liefde uit het taam zou gooien. De romantische zang, al of niet met falsetstem is niet van de lucht en vele 'Marie jeunes' en andere 'jollies' passeren de revue. Dat er soms ook 'Caramba' getoepen wordt betekent niets, want, zo legt het inlegvel uit, vele zinsneden werden naar willekeur uit een Assimilataalcursus gehaald waardoor ook de Zaïrezen er geen snars van begrepen. Waarom juist de 'soukous' uit Zaïre, het meest door oorlogen geëisreerde en geperverteerde land van Afrika, later bijna heel Afrika zou gaan veroveren, zou ook eens uitgezocht moeten worden. Deze muziek was geen 'volksmuziek' in de opvatting van antropologen maar blijktbaar wel 'volks' genoeg om te worden geëxporteerd. 'Zolang er volk is, is er volksmuziek' zei Louis Andriessen eens opgewekt, tijdens een in-

terview. Maar hij voegde er wel aan toe: 'als kunst niet kan worden overgedragen aan mensen buiten een bepaalde regio, dan ontbreekt er blijkbaar iets aan. Dan is het hoogstens interessante folklore.'

Deze laatste uitspraak lijkt een degelijk handvat om de 'wereldmuziek' eens op een andere dan geografische manier onder te verdelen. Namelijk in muziek die de potentie heeft om muziek van de (hele) wereld te worden, net als de Barok, de symfonische muziek, de klassieke Oosterse muziek, de bebop en de rock and roll, en muziek die zich nooit verspreiden zal. Deze tweede soort, de regionale of zelfs lokale folklore, is misschien charmant voor de toerist of interessant voor de scriprie van een etno-musicoloog maar als universele kunst te verwaarlozen. Dat 'platte' pop het 'wint' van 'erkende' folklore is natuurlijk al vaker vertoond, kijken we maar eens naar de rhythm & blues. De platen van Louis Jordan, Earl Bostic, Howlin' Wolf worden voortdurend herpist, maar wie luistert er nog naar Leadbelly, Josh White of Big Bill Broonzy?

En Oum Kalsoum dan, en Mahmoud Ahmed, Zap Mama, Fela Kuti, Mory Kanté, Ivo Papasov, Sunny Ade, de Sabri Brothers, Touré Kunda, Alem Kassimov, Youssou N'Dour, Los Van Van, Sivuca, Chahed, het Erköse Ensemble, Salif Keita en Oumou Sangare, waarom komen die in dit verhaal niet voor?

'Die weten onze lezers zelf wel te vinden', zei de hoofdredacteur streng. Voor de zekerheid noem ik toch maar een paar detailisten in de hoofdstad van Nederland: Boudisque, Haringpakkerssteeg 10-18, Charles, Wetteingschans 193, Concerto, Utrechtsestraat 54-60, Musique du Monde, Singel 281 waar ze ook de platen van de wel genoemde artiesten in voorraad hebben of kunnen bestellen. Ook de Bijenkorf, Fame (hoek Kalverstraat/Dam) en Virgin (tegenover het koninklijk paleis) zitten goed in hun wereldklanken.

Iets lezen bij het luisteren kan ook geen kwaad, bijvoorbeeld *Popular Musics of the Non-Western World* van Peter Manuel, Oxford University Press, 1988, of *Directory of World Music* van Philip Sweeney, Virgin Books, Londen 1991. ■

*E.T. Mensah And The Tempos (RetroAfrica, lp 1), Roots Of O.K. Jazz, Zaïre Classics, 1955-1956 (Cram World, CRAW 7); Distribution: Boudisque, Azagas & Archibog, The Sixties Sound of Lagos Highlife (Original, Music: OMCD014); Distribution: Music & Words.*

## Een tuitje in de aardkorst

Niet-westerse kunst in het

Holland Festival Oude Muziek Utrecht

door Frans de Ruiter

Dit is geen beschouwing over de etnomusicologische aspecten van een van de festivalthema's, en al evenmin een programma-toelichting om op terug te vallen.

Ik ben immers noch etnomusicoloog, noch programmatoelichter.

Wel kan ik proberen u iets uit te leggen over die individuele emotie naar aanleiding van die allerindividueelste expressie die ook de niet-westerse kunstuitingen weten op te roepen – althans bij mij.

Vreemde term allereerst: 'niet-westers'. Discriminatoire? Tot op zekere hoogte wel. Toen een groep etnomusicologen/programmeurs/festivaldirecteuren in 1977(!) het Extra European Arts Committee oprichtte, speelde de discussie over de terminologie ook al.

Volkskunst? Daar hangt een luechtje van macramé aan.

Traditionele kunst? Het woord traditioneel roept iets conservatiefs op.

Buiteneuropees? Is Europa dan het centrum van alles? En hoort wat daarbuiten valt er eigenlijk niet bij?

Niet-westers? Wat is er mis met iets dat niet westers is?

*Extra European*? Hetzelfde als buiteneuropees, behalve dan dat er sprake is van iets extra's.

Kortom: alles is onbevredigend. Want wat is het westen? Voor Latijns-Amerika en de Canadese Inuit is Europa immers het oosten.

Is er dan iets speciaals dat niet-westerse kunst onderscheidt van westerse kunst?

Ziedaar het antwoord op de vraag wat de zogenaamde niet-westerse kunst doet in het Holland Festival Oude Muziek Utrecht: er is geen algemeen onderscheidend verschil. De niet-westerse kunsten onderscheiden zich van elkaar en van de westerse, Europese kunsten, zoals ook die zich weer van elkaar onderscheiden: naar tijdvak en naar regio. De *griot* uit Mali heeft met een vrije *prélude* van Couperin even weinig van doen als een madrigaal van Monteverdi met het Japanse *bunraku*-theater. Maar dat heeft die *prélude* ook niet met het madrigaal. Of toch wel? Wat de emotie betreft zeker. En wat bovendien te denken van diezelfde *griot* en Benjamin Bagby met *Beowulf*, of die *prélude* en het versijnde spel op de *sarod*, of dat madrigaal en de Tibetaanse polyfonie, of de *bunraku* en de poppen van Sicilië? En wat daarenboven te denken van een gregoriaanse

## A nozzle in the earth's crust

Non-western art in the

Holland Festival Early Music Utrecht

by Frans de Ruiter

This article is not written as a consideration of ethnomusicological aspects of one of the festival's themes, nor as a programme guide to consult in reference.

I am neither an ethnomusicologist, nor a writer of programme notes.

I can, however, try to explain something of the individual emotion brought on by that most individual of expressive forms, and that is also conjured by non-western music – at least in me.

But first of all, a strange term, 'non-western'. Discriminatory? To a certain point indeed. When, in 1977(!), a group of ethnomusicologists/programmers/festival directors founded the Extra European Arts Committee, these points of terminology were already a source of debate.

Folk art? Has too much of a macramé flavour about it.

Traditional art? The word traditional implies something conservative.

Non-European? Is Europe the centre of the world? And is everything outside of it somehow strange?

(Non-western? What is wrong with something that is not western?)

Extra European? The same as non-European, except that it implies something extra.

In short, all these terms are unsatisfactory. What is meant by the west? To the Latin Americans and the Canadian Inuit, Europe is the east.

Is there then something special about non-western art that distinguishes it from western?

Behold, the answer to the question of why so-called non-western art is taken up in the Holland Festival Early Music Utrecht: there is no generally distinctive difference. The non-western arts are distinguished from each other and from western, European arts, by the same means as these latter are distinguished from each other: according to period and region. The Malian *griot* has as little to do with a free *prélude* by Couperin as does the madrigal by Monteverdi with Japanese *bunraku* theatre. Neither has the *prélude* little to do with the madrigal. Or has it? It must be some emotional quality. What, moreover, are we to think of the connection between this same *griot* and Benjamin Bagby, with *Beowulf*, or of this *prélude* with the refined playing of the *sarod*, or the madrigal and Tibetan polyphony, or *bunraku* and the puppets of Sicily?



Scène uit een kathakali-voorstelling

responsorie en het zingen van de Koran, of een virtuoze aria van Händel en een *taqsim* uit het Arabische cultuurgebied?

In feite is er geen enkele reden om de programmering van het festival te beperken tot de inrichting van de wereldbol. De beperking van 'Utrecht' is de oude muziek. Hoevel: beperking? Muziek vanaf het allereerste begin van de muziekgeschiedenis tot aan het begin van de 20e eeuw: dat is amper een beperking te noemen. Maar een beperking van plaats? Dan hadden we ons ooit het Holland Festival Oude Europese Muziek Utrecht moeten noemen. Elk werelddeel heeft zijn eigen oude muziek, en het is derhalve als festival voor oude muziek onze dure plicht ook die hele wereldmuziekgeschiedenis in ogenschouw te nemen.

Daarbij komt dan nog dat deze holistische benadering de meest fraaie vergezichten oplevert. Het is werkelijk fascinerend de parallellen te zien tussen muziek in allerlei genres uit allerlei tijden uit allerlei werelddelen. Waarbij nog komt dat de niet-westerse muziek ook in haar actuele verschijningsvormen in feite meer wortelt in het verleden dan onze westerse kunstmuziek.

De radicale breuk die de atonaliteit en het gebruik van reekstechnieken in onze 20e-eeuwse muziek hebben veroorzaakt, heeft zich in bijvoorbeeld Azië, Afrika en Latijns-Amerika niet voorgedaan. Ook de scheiding tussen kunstmuziek en populaire muziek (van operette, schlager en amusementsmuziek tot pop, rock en funk), alsmede de enorme populariteit van deze laatste categorie is in de drie genoemde werelddelen veel minder manifest. De zogeheten *highlife*-muziek uit de grote steden (die trouwens sterk is beïnvloed door 'het westen') neemt een betrekkelijk bescheiden positie in.

Als wij grote moeite doen om aan de hand van opmetingen van instrumenten tot een zo mogelijk getrouwe benadering van het middeleeuwse, renaissance- en barokinstrumentarium te geraken, terwijl we bovendien diep in de traktaten moeten duiken om helderheid te verkrijgen over een mogelijk historisch verantwoord uitvoeringspraktijk, dan moeten we ons realiseren dat de hedendaagse uitvoeringspraktijk van muziek in Azië, Afrika en Latijns-Amerika nog letterlijk wortelt in een eeuwenlange, ononderbroken traditie, waarin de mondelinge overlevering centraal staat. Daar grijpen de eeuwen ineen, terwijl we hier over de uitvoering van een Bachcantate al hele symposia kunnen organiseren. Het Japanse *kabuki*-theater, de duivelse optochten uit Bolivia, het slagwerk uit de Centraalafrikaanse Republiek, het gemaskerde dans-theater uit Korea, de waterpoppen uit Vietnam, de betovering van de Pakistaanse Sabri-brothers, het tweestemmig zingen uit de Russische deelrepublieken, de keelklanken van de Canadese Inuit en de sensatie van een *sophisticated* Marokkaans orkest – al deze kunstvormen en nog tientallen meer staan direct in verbinding met ruim twintig eeuwen muziekgeschiedenis. Alsof je door je oor te leggen op een tuitje in de aardkorst kunt terugreizen naar vroeger eeuwen.

Opmerkelijk en blijvend fascinerend is ook dat het in de muziek altijd en overal over hetzelfde gaat. Dus ook in de niet-westerse muziek: spanning en ontspanning, arsis en thesis, tijd, rubato, *pacing*, kleuren en improvisatie. Verhalend of abstract, over vreugde of verdriet, oorlog of vrede: dezelfde vormen, technieken en compositieprincipes worden gebruikt, overal ter wereld.

Er zijn ouvertures en inleidingen tegenover hoofdzaken.

Er is letterlijk en verborgen sprake van improviseren.

Er zijn ritmische en melodische modi, kleine kiemcellen of helder definieerbare atomen die de constructies schragen.

Er zijn tooncentra waaruit de lijnen ontspruiten.

Er zijn stemmingssystemen en experimenten om het octaaf of de kwint in meer of minder welluidende stappen te verdelen.

Wie zich verdiept in of laat meeslepen door de wonderbaarlijke wereld van de muziek uit Azië, Afrika en Latijns-Amerika, leert meer over de westerse muziek. Of het nu Machaut is of Beethoven, of iets ertussenin: zij worden er anders door en je wordt er zelf anders van. Daarom ook hoort een thema niet-westerse kunst thuis in een van nature westers festival.

And what about the Gregorian responsory and the singing of the Koran, a virtuoso Handel aria and the *taqsim* of Arabian culture?

There is, in fact, not a single reason for limiting the programming of a festival to geographical divisions. 'Utrecht' is limited to early music. Then again, is 'limited' the right word? Ranging from the very beginnings of music history to the 20th century: this could hardly be called limited. Is it limited to a certain region? In that case it should have been called the Holland Festival Early European Music Utrecht. Each part of the world has its own early music, and, as a festival of early music, it is our sacred obligation to review the entire world's music history.

This holistic approach also opens the most exquisite panoramas before our eyes. It is truly fascinating to see the parallels between the music of many genres and periods, from all corners of the world. In addition, non-western music, in its present form, is more deeply rooted in the past than is our western art music.

The radical break with the past brought on in our 20th-century music by atonality and serial techniques has no counterpart in, for example, Asia, Africa or Latin America. The gulf between art music and popular music (from operetta, popular ballads and entertainment music, to pop, rock and funk), as well as the enormous popularity of this last category, is much less pronounced in these world regions. The so-called *highlife* music of the big cities (which, incidentally, is strongly influenced by 'the west') plays a relatively modest role.

While we are engaged in making painstaking measurements of instruments to recreate as faithfully as possible those of the Middle Ages, Renaissance and Baroque, and pore deeply over old treatises in an effort to form a clear impression of historically accurate performance, we should realise that the contemporary performance practice of the music of Asia, Africa and Latin America is still literally rooted in an age-old, uninterrupted oral tradition, passed down from generation to generation. There, the centuries are interconnected, while we would even organise entire symposia on the performance of a single Bach cantata. The Japanese *kabuki* theatre, the diabolical processions of Bolivia, the percussion instruments of the Central African Republic, the masked dance theatre of Korea, the water puppets of Vietnam, the witchcraft of the Pakistani Sabri brothers, the two-part singing of the Russian republics, the throat sounds of the Canadian Inuit and the sensation of the sophisticated Moroccan orchestra – each of these art forms, and many, many more, is directly interlocked with a good twenty centuries of music history. It is as though, by putting one's ear to a nozzle in the earth's crust, one can travel back through time.

Remarkable, and a continuous source of fascination, is that music everywhere takes up the same devices. In non-western music we also find tension and relaxation, arsis and thesis, time, rubato, pacing, colours and improvisation. Narrative or abstract, dealing with joy or sorrow, war or peace: the same forms, techniques and principles of composition are applied throughout the world.

There are ouvertures and introductions against essentials.

There is direct and hidden improvisation.

There are rhythmic and melodic modes, small germ cells or clearly definable atoms that support the constructions.

There are tone centres from which the musical lines sprout.

There are tuning systems and experiments dividing the octave or fifth into harmonious or less harmonious degrees.

He who acquaints himself with or springs headlong into the wondrous world of the music of Asia, Africa and Latin America, learns more about western music. Whether Machaut, Beethoven, or something in between: the music, and one's self, is transformed by the experience. It is because of this that the theme of non-western music should be taken up in a festival that is by nature western.

(tr. John Lydon)

---

## **III Publiek en participatie**

**Participatie podiumkunsten  
allochtone 18-30 jarigen  
in 1994 en 2005**

In opdracht van:

gemeente Amsterdam,  
Bestuursafdeling Cultuur, Educatie en Recreatie

P van der Steenhoven  
Z Berdowski

O + S, het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek  
Weesperstraat 79  
1018 VN Amsterdam  
020 - 527 9 527

november 1994

## Inleiding

---

Amsterdam vervult een toonaangevende rol in het aanbod van podiumkunsten. Niet alleen voor haar eigen inwoners maar ook voor daarbuiten. Het aantal bezoekers dat een voorstelling van podiumkunst als musical, toneel of cabaret bijwoont, wisselt van jaar tot jaar. Podiumkunsten trekken publiek dat in het algemeen hoger opgeleid is en overwegend van autochtone komaf is. Amsterdam is een multi-culturele stad en toch blijft de participatie van allochtone Amsterdammers aan podiumkunsten achter. De bestuursafdeling Cultuur, Educatie en Recreatie van de gemeente Amsterdam wil graag weten hoe de participatie aan podiumkunsten van allochtone Amsterdammers zich de komende tien jaar ontwikkelt. Het onderzoek spitst zich toe op 18-30 jarigen. Dat is de groep van jong-volwassenen die volop gebruik maken van culturele voorzieningen en die zich tevens wat makkelijker laten beïnvloeden dan oudere volwassenen.

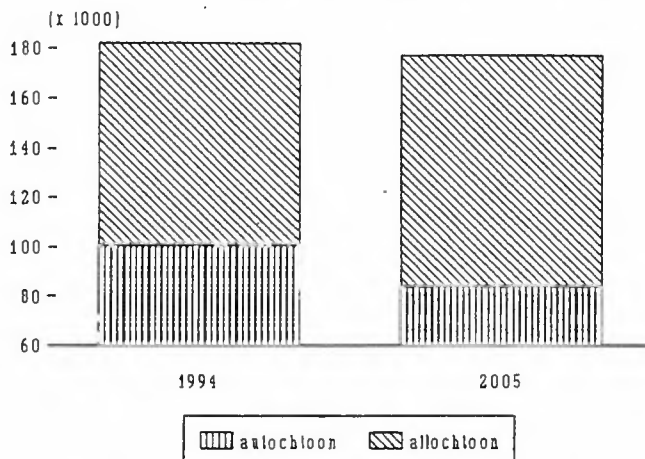
Dit rapport is volgt samengesteld. Eerst wordt ingegaan op de demografische ontwikkeling tot 2005. Daarna wordt een schets gegeven van de participatie van Amsterdammers aan podiumkunsten en factoren die daaraan bijdragen. Vervolgens wordt de participatie van (allochtone) 18-30 jarigen belicht. Ook op het uitgaansgedrag en het gebruik van enkele culturele voorzieningen van jongeren die in 2005 volwassen zullen zijn, wordt ingegaan. In het laatste hoofdstuk worden de effecten van de demografische ontwikkelingen voor de participatie aan podiumkunsten in 2005 aangegeven. Conclusies besluiten het geheel.



## 1 Omvang doelgroep: nu en in 2005

Amsterdam telt 724.200 inwoners op 1 januari 1994<sup>1</sup>. Daarvan zijn er volgens de nieuwe definitie bevolkingscategorieën 299.600 personen van allochtone komaf<sup>2</sup>. Dat is 41% van de totale bevolking. Het aantal 18-30 jarigen, de doelgroep van het onderzoek, bedraagt 182.500 personen. Daarvan heeft minder dan de helft (44%) een allochtone achtergrond (81.100 inwoners).

*Figuur 1 Omvang bevolking 18-30 jarigen in 1994 en 2005*



### *Projectie doelgroep 2005*

De Amsterdamse bevolking neemt snel in omvang toe. Zo snel zelfs dat bij de bevolkingsprojecties van de gemeente Amsterdam (DRO/O+S) stevast de hoge variant gehanteerd wordt. De allochtone bevolking zal groeien, terwijl de groep overige Nederlanders afneemt. Tot 2005 wordt verwacht dat de totale bevolking zal groeien met ruim 11% tot 805.000 personen.

Het aantal 18-30 jarigen zal echter tot 2005 afnemen met 3%. Dan zullen er 177.300 jong-volwassenen zijn. Daarvan behoren er 92.800 ofwel 52% tot een niet-autochtone bevolkingsgroep. Met andere woorden, het aantal jonge allochtonen zal met 14% groeien en het aantal autochtonen met 17% afnemen. De samenstelling van de bevolking verandert dus. Bevolkingsgroepen die sterk zullen toenemen zijn Marokkanen, Turken en Antillianen. Amsterdammers afkomstig uit een westers land en Nederland nemen in aantal juist af.

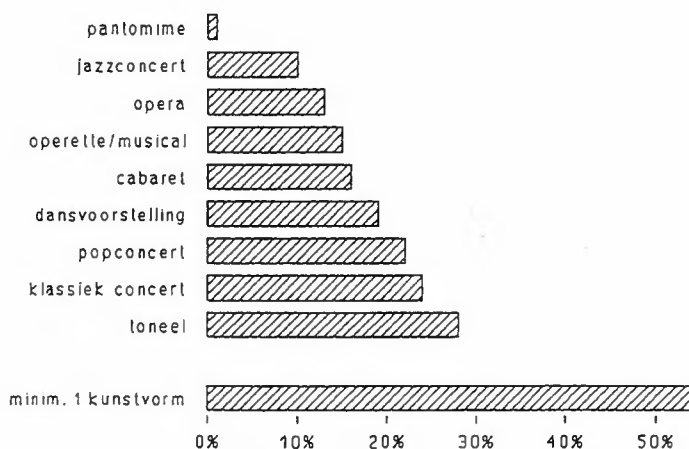
<sup>1</sup> Bevolkings- en bezoekersaantallen zijn afgerond op honderdtallen.

<sup>2</sup> In de nieuwe definitie etnische groepen is het geboorteland van de persoon bepalend. Bij personen die in Nederland zijn geboren, is het geboorteland van de ouders bepalend.

## 2 Participatie aan podiumkunsten van volwassen Amsterdammers

Bij de bepaling van kunstparticipatie van Amsterdammers is gebruik gemaakt van de voorzieningen-enquête WAVE (O+S, 1993). Daarin zijn vragen gesteld aan Amsterdammers over het bezoek aan bepaalde professionele voorstellingen en een aantal door de gemeente gesubsidieerde theater-accommodaties in Amsterdam<sup>3</sup>. Tevens zijn achtergrondkenmerken bekend die inzicht verschaffen in de mate waarin bevolkingsgroepen gebruik maken van culturele voorzieningen.

*Figuur 2 Bezoek aan podiumkunsten van volwassen Amsterdammers*



De figuur laat zien dat ruim de helft van de volwassen Amsterdammers (54%) één of meer kunstvormen bezoekt. Het toneel is de belangrijkste publiekstrekker, gevolgd door klassieke en popconcerten. Uitgedrukt in aantallen hebben in 1992 minimaal 326.000 Amsterdammers een bezoek gebracht aan podiumkunsten.

Uit statistische analyses in het voorzieningen-onderzoek blijkt dat participatie aan culturele voorzieningen sterk samenhangt met het opleidingsniveau. Naarmate men hoger opgeleid is, komt men vaker in contact met allerlei vormen van cultuur. Hoger opgeleiden bezoeken daarom meer dan gemiddeld een culturele voorstelling. Er zijn nog twee factoren die voor Amsterdammers de participatie aan culturele voorzieningen bepalen, te weten sociaal-economische positie en het type huishouden waarin men leeft. Amsterdammers met een hoger besteedbaar inkomen bezoeken vaker een voorstelling, evenals degenen die alleenstaande zijn. Het effect van deze twee factoren op de deelneming is kleiner dan dat van opleiding (O+S, 1993).

<sup>3</sup> Deze theater-accommodaties zijn De Stadsschouwburg, Theater Carré, Muziektheater, Nieuwe de la Mar/Bellevue, Frascati/De Brakke Grond en andere Nes-theaters, Concertgebouw, Jeugdtheater De Krakeling, Paradiso en Melkweg.

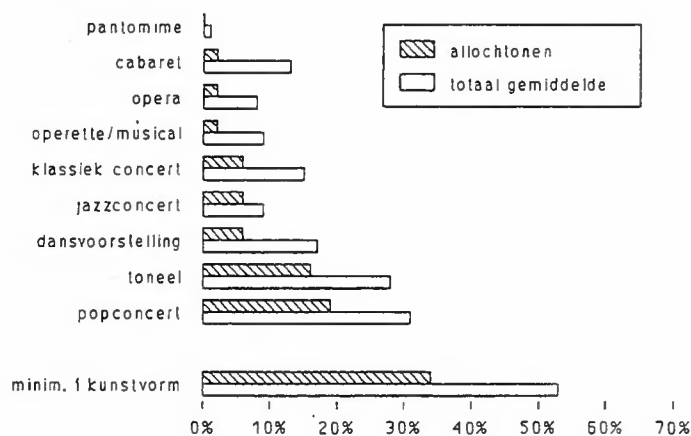
Er is geen betrouwbare informatie beschikbaar over buiten Amsterdam wonende personen die Amsterdamse theaters bezoeken. Uit de voorzieningen-enquête en aan de hand van bezoekers-aantallen zoals die door de theaters zelf worden opgegeven, is helaas niet het juiste aantal niet-Amsterdamse bezoekers af te leiden. De oorzaak hiervoor ligt bij de Amsterdammers zelf: zij neigen in de voorzieningen-enquête om uiteenlopende redenen het aantal keren dat zij het laatste jaar een professionele voorstelling hebben bezocht, danig te overschatten.

### 3 Participatie aan podiumkunsten van 18-30 jarige Amsterdammers

In dit hoofdstuk wordt ingegaan op de participatie aan podiumkunsten van Amsterdamse 18-30 jarigen. Tevens wordt aangegeven welke factoren daaraan bijdragen.

Uit de volgende figuur valt op te maken dat meer dan de helft (53%) van de 18-30 jarigen (het totaal gemiddelde) het afgelopen jaar een culturele voorstelling heeft bijgewoond. Allochtone 18-30 jarigen bezoeken minder dan gemiddeld één of meer podiumkunsten<sup>4</sup>. Een derde deel van de allochtonen (34%) heeft één of meer professionele culturele voorstellingen bezocht in het voorbije jaar. Het blijkt tevens (en dat is niet uit de figuur af te lezen) dat autochtone Amsterdammers twee keer zoveel interesse hebben voor podiumkunsten dan hun niet-autochtone leeftijdsgenoten (68% tegen 34%). De meeste bijgewoonde kunstvormen zijn popmuziek en toneel, al dan niet in Amsterdam.

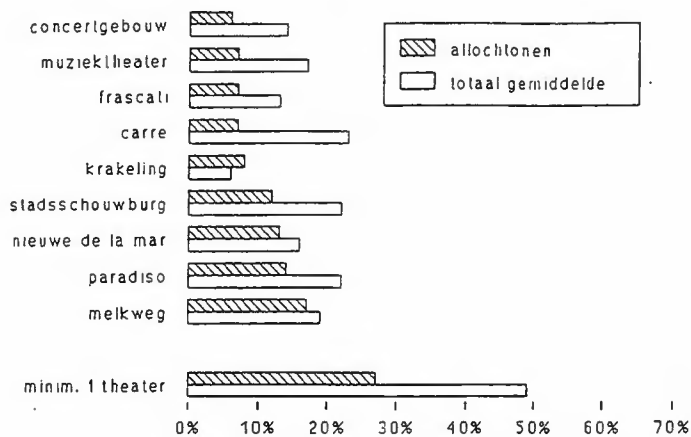
Figuur 3 Bezoek aan podiumkunsten 18-30 jarigen



Welke van de in de enquête genoemde Amsterdamse accommodaties bezoekt de groep van jongvolwassenen of 18-30 jarigen? Het antwoord op deze vraag staat in figuur 4 afgebeeld. Iets minder dan de helft van alle 18-30 jarigen (49%) zegt een of meer theaters in Amsterdam te hebben bezocht. Onder allochtone jongvolwassenen ligt het percentage lager. Ruim een kwart (27%) geeft aan een Amsterdams theater te hebben bezocht. Bij het bezoek aan de diverse podia die Amsterdam rijk is, zijn accommodaties als de Melkweg en Paradiso onder allochtonen het meest in trek, gevolgd door het Nieuwe de la Mar-theater en de Stadsschouwburg.

<sup>4</sup> De deelnemingspercentages zijn afkomstig uit het genoemde enquête-onderzoek WAVE. Het aantal allochtonen van 18-30 jaar in de enquête is echter te klein om een onderverdeling naar etnische groepen te maken.

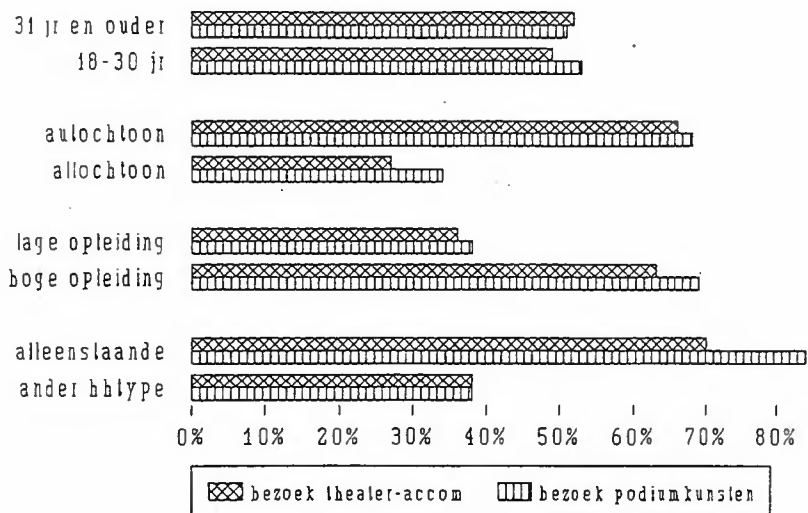
Figuur 4 Bezoek aan theater-accommodaties 18-30 jarigen



Welke factoren bepalen de participatie aan podiumkunsten? We hebben reeds uitgelegd dat opleiding en het huishoudenstype daarin bepalend zijn. In de volgende figuur zijn de verschillen naar achtergrondkenmerken voor 18-30 jarigen grafisch weergegeven. Hoger opgeleiden, alleenstaanden en autochtonen bezoeken meer dan gemiddeld een culturele voorstelling. Het simpele feit dat een persoon tot een allochtone bevolkingsgroep behoort, is niet bepalend voor de geringere interesse in podiumkunsten. Ook hier speelt opleiding een verklarende rol: allochtone bevolkingsgroepen zijn gemiddeld lager opgeleid dan autochtonen en hebben vooral daardoor minder belangstelling voor het kunstaanbod.

De participatie aan podiumkunsten van 18-30 jarigen verschilt nauwelijks met die van 31-plussers.

Figuur 5 Bezoek aan theater-accommodaties en podiumkunsten naar achtergrondkenmerken 18-30 jarigen



#### CJP, Stadspas en AUB-uitgaansabonnement

Het Cultureel Jongerenpaspoort (CJP) stelt jongeren tot en met 25 jaar in staat culturele voorstellingen tegen een gereduceerde prijs bij te wonen. Hiermee wordt beoogd jongeren vroeg met cultuur kennis te laten maken. Van de 18-30 jarigen bezit 10% een CJP, 25% is er te oud voor. De overige 65% heeft er geen. Het bezit onder allochtone 18-30 jarigen is laag: maar 2% heeft een CJP. Met de Stadspas kunnen evenzeer culturele voorstellingen met korting worden bezocht. De pas is bedoeld voor mensen met een minimuminkomen. Tien procent van de 18-30 jarigen heeft een Stadspas. Allochtone en autochtone 18-30 jarigen bezitten in dezelfde mate een Stadspas. Maar over het gebruik voor culturele doeleinden is niets bekend.

Slechts 5% van de Amsterdamse 18-30 jarigen heeft een AUB-uitgaansabonnement. Nagenoeg alleen autochtonen hebben zich een AUB-uitgaansabonnement aangeschaft.

## 4 Uitgaansgedrag van 12-17 jarige Amsterdammers

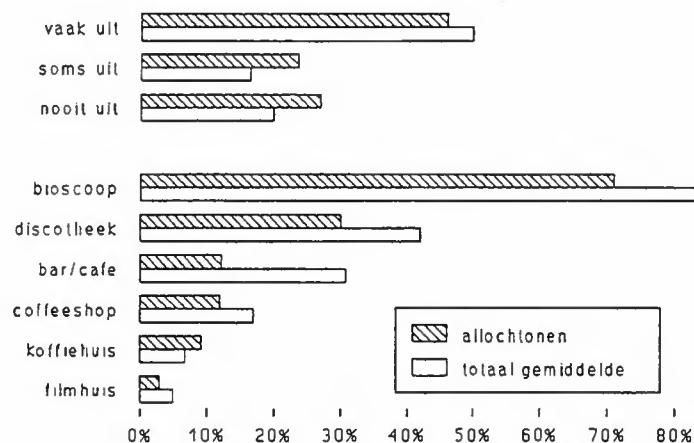
Een beschrijving van het huidige uitgaansgedrag van jongeren van 12-17 jaar kan iets zeggen over hun gedrag op cultureel gebied in 2005. Het is aannemelijk dat jongeren die nu gewend zijn uit te gaan meer bevattelijk zijn voor het aanbod van allerlei culturele ontwikkelingen als bijvoorbeeld (podium-) kunsten. Immers, zij bezoeken zelfstandig cafés, bars, discotheken en bioscopen en komen nu al in meer of mindere mate in aanraking met allerlei uitingen van kunstvormen. In ieder geval hebben zij daarin een 'voorsprong' op jongeren die zelden of nooit uitgaan.

Volgens de voorzieningen-enquête gaan Amsterdamse jongeren graag en vaak uit: de helft (50%) gaat vaker dan een keer per maand uit, ruim een kwart (28%) gaat soms uit (een keer of minder per maand). Een vijfde deel (20%) gaat niet of nauwelijks uit. Jongens, autochtone jongeren, jongeren van 16 en 17 jaar, en jongeren die een hogere opleiding volgen, stappen meer dan gemiddeld.

De bioscoop en de discotheek zijn uitgaanslocaties waar jongeren frequent toeven. Allochtone jongeren bezoeken deze gelegenheden wat minder vaak dan gemiddeld, met name Turkse en Marokkaanse meisjes (O+S, 1993).

Uit landelijk onderzoek komt naar voren dat jongens en meisjes uit het voortgezet onderwijs gemiddeld 46 gulden per maand besteden aan een avondje uitgaan (NIBUD, 1993).

Figuur 6 Uitgaansgedrag 12-17 jarigen



#### CJP, Stadspas en AUB-uitgaansabonnement

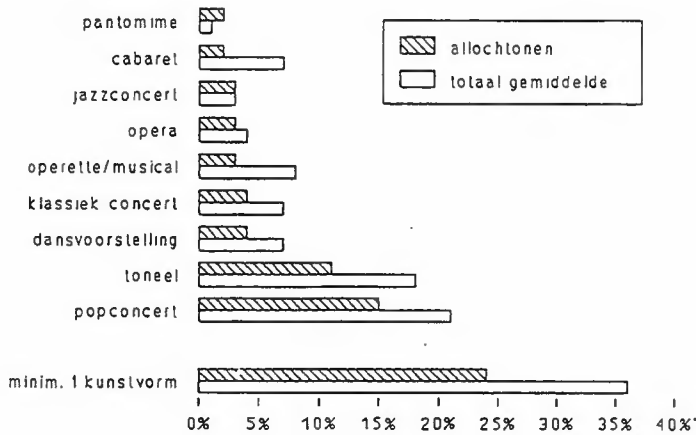
Negen procent van de Amsterdamse 12-17 jarigen heeft een CJP. Van de allochtone jongeren bezit maar 4% een CJP, van de autochtone jongeren 12%. Van de jongeren heeft 17% een Stadspas. Allochtone jongeren zijn sterk oververtegenwoordigd: 28% heeft een Stadspas. Maar weinig jongeren beschikken over een AUB-uitgaansabonnement, namelijk 1% (O+S, 1993).

#### Culturele voorstellingen

In de voorzieningen-enquête is ook aan jongeren gevraagd welke kunstvormen en podia zij bezoeken. Ruim een derde van de jeugd (36%) heeft het jaar voorafgaande aan de enquête één of meer cul-

turele voorstellingen bijgewoond, het zij in Amsterdam, het zij elders (figuur 7). Allochtone jongeren bezoeken minder dan gemiddeld professionele voorstellingen. Een kwart (24%) heeft weleens een voorstelling gezien. Jongeren van 16-17 jaar en jongeren die een hogere opleiding volgen bezoeken meer dan gemiddeld een voorstelling.

Figuur 7 Bezoek aan podiumkunsten 12-17 jarigen

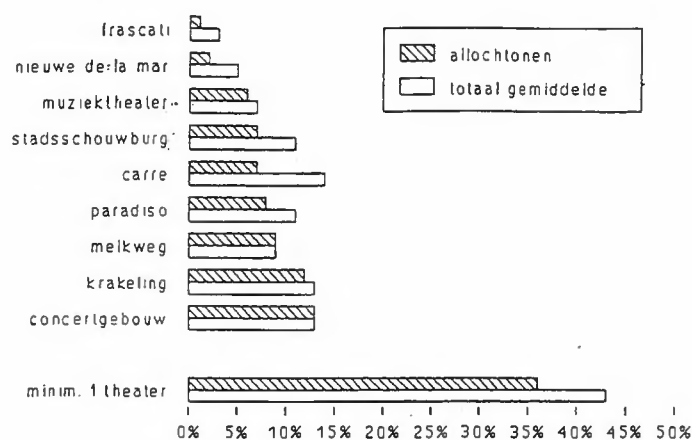


Populaire podiumkunsten onder de jeugd zijn popconcerten (21%) en toneel (18%). In hun gedrag onderscheiden allochtone jongeren zich niet wezenlijk van hun autochtone leeftijdsgenoten: ook hun voorkeur gaat uit naar popconcerten en toneelvoorstellingen. Maar zij bezoeken minder vaak dan gemiddeld een voorstelling.

In hoeverre jongeren zelf een bepaalde voorstelling uitkiezen, is niet gevraagd in de enquête. Bij popconcerten zal die keuze waarschijnlijk zelf of met vrienden gemaakt worden. In het geval van toneel en jeugdtheater is de invloed van school herkenbaar. Scholen willen met een bezoek aan het theater leerlingen belangstelling bijbrengen voor podiumkunsten.



Figuur 8 Bezoek aan theater-accommodaties 12-17 jarigen



Ruim vier van de tien Amsterdamse jongeren (43%) hebben een bezoek aan een Amsterdams theater of concertzaal gebracht. Jongeren uit huishoudens met een hoger inkomen, meisjes, oudere jongeren (16-17 jaar) en jongeren die een hogere opleiding volgen, bezoeken meer dan gemiddeld theater- en concertzalen. De interesse van allochtone jongeren voor een bezoek aan het theater is lager dan gemiddeld (36%; figuur 8).

Zo'n 14% van alle jongeren heeft Carré bezocht. Jeugdtheater de Krakeling en het Concertgebouw mogen zich eveneens verheugen op het bezoek van de jeugd: 13% heeft daar een voorstelling gezien of naar een concert geluisterd. Allochtone jongeren noemen het Concertgebouw en de Krakeling het meest. In deze theater-accommodaties overigens worden vaak voorstellingen met de school bijgewoond, evenals in het Nieuwe de la Mar.

De groep Amsterdammers in de leeftijd van 18-30 jaar neemt tot 2005 met ruim 5000 personen in omvang af. Het percentage autochtonen neemt af en het aandeel allochtonen neemt toe tot 52% van alle 18-30 jarigen. De omvang en samenstelling van de bevolking wijzigt zich dramatisch in deze tijdspanne. In 2005 is dan het aantal en percentage allochtone 18-30 jarigen met een laag opleidingsniveau gegroeid. Omgekeerd is het aantal en percentage autochtone inwoners met een gemiddeld hoger opleidingsniveau afgenomen.

Dit heeft gevolgen voor de bezoekersaantallen aan podiumkunsten in Amsterdam. Als er van ongewijzigd beleid en programma-aanbod wordt uitgegaan, dan zal het huidige deelnemingspercentage van allen, dus ook van de allochtone Amsterdammers, constant blijven. Weliswaar zal dan vanwege de veranderde bevolkingssamenstelling het aantal Amsterdamse allochtone bezoekers zijn toegenomen met 17%, maar het bezoek van alle 18-30 jarigen tezamen aan podiumkunsten zal per saldo met 7% tot 9% afnemen.

In tabel 1 staan voor enkele kunstvormen en Amsterdamse podia de effecten van de veranderde omvang en samenstelling van de bevolking weergegeven. Voor allochtone bezoekers en alle bezoekers tezamen zijn de verwachte bezoekersaantallen en groeipercentages opgenomen.

De afname van bezoekersaantallen is niet voor elke kunstvorm en accommodatie even groot. De grootste daling doet zich voor bij klassieke concerten, dans, opera, operette, cabaret en pantomime. Daar ligt de afname van bezoekers van 18-30 jaar tussen 10% en 16%. Voor Carré, de Stadschouwburg en het Muziektheater varieert de afname van 10% tot 12%.

Zoals gezegd hangt de mate van belangstelling voor kunst af van het opleidingsniveau. Het gemiddelde opleidingsniveau van de autochtone bevolking is hoger dan dat van de allochtone bevolking. De laatste jaren is het opleidingsniveau van de allochtone bevolking nauwelijks verbeterd. En er bestaan legitieme redenen om aan te nemen dat het de komende tien jaar eveneens niet of maar ten dele zal verbeteren. Dat beeld komt naar voren in diverse onderzoeken naar het opleidingsniveau van de Amsterdamse bevolking (O+S, 1990; O+S, 1994a; O+S, 1994c). Daarom mag er van een nagenoeg onveranderd deelnemingspercentage bij allochtonen uit gegaan worden.

Het beeld is echter nog niet zo somber als nu geschetst wordt. Onder alle Amsterdamse volwassenen is voor de komende tien jaar een groei in interesse te verwachten voor kunstvormen als het toneel, theater, popmuziek en klassieke concerten, ofschoon deze groei kleiner zal zijn dan de bevolkingstoename (O+S, 1994b).

Het publiek zal vanaf de eeuwwisseling vergrijzen. Dit heeft een demografische oorzaak. Vanaf 2000 zal het aantal 55-plussers in de Amsterdamse bevolking na jarenlange daling weer groeien (O+S/DRO, 1994; zie bijlage). Het aantal ouderen dat de Amsterdamse podia bezoekt, neemt dan toe. Hierdoor komt er een 'nieuwe' groep bezoekers met een eigen smaak bij.

Tabel 1 Aantallen bezoekers (18-30 jarigen) aan podiumkunsten en Amsterdamse podia in 1994 en 2005

bezoek aan podiumkunsten	allochtone 18-30 jarigen			alle 18-30 jarigen		
	1994 abs	2005 abs	1994-2005 groei	1994 abs	2005 abs	1994-2005 groei
één of meer kunstvormen	27700	31600	14%	96200	89000	- 7%
toneel	12700	14800	17%	51000	47000	- 8%
cabaret	1700	1900	10%	23600	20400	-13%
concert	4600	5600	20%	27900	25000	-10%
opera	1700	1900	10%	14500	12800	-12%
jazz	4600	5600	20%	16700	15700	- 6%
operette	1700	1900	10%	15600	13700	-12%
ballet/dans	5100	5600	10%	31100	27500	-11%
pantomime	0	0	0%	2000	1700	-16%
popmuziek	15600	17600	13%	55900	51400	- 8%
(totale bevolking 18-30 jaar	81100	92800	14%	182500	177300	- 3%)

bezoek aan theaters	allochtone 18-30 jarigen			alle 18-30 jarigen		
	1994 abs	2005 abs	1994-2005 groei	1994 abs	2005 abs	1994-2005 groei
één of meer theaters	21500	25100	17%	88600	80800	- 9%
stadsschouwburg	9900	11100	12%	40400	36500	-10%
carré	5300	6500	22%	41000	36100	-12%
muziektheater	5300	6500	22%	31000	27600	-10%
nieuwe de la mar	10600	12100	13%	29600	28100	- 5%
frascati/nestheaters	5300	6500	22%	23700	21700	- 8%
concertgebouw	4600	5600	20%	26500	24200	- 9%
krakeling	6800	7400	8%	11000	10800	- 2%
paradiso	11700	13000	11%	39900	36700	- 8%
melkweg	13400	15800	18%	34200	33500	- 2%
(totale bevolking 18-30 jaar	81100	92800	14%	182500	177300	- 3%)

Een leesvoorbeeld bij de tabel is op zijn plaats. In 1994 zeggen 27.700 *allochtone* 18-30 jarigen dat zij een of meer kunstvormen hebben bezocht. In 2005 zullen dat er 31.600 personen zijn, een groei van 14%. Van *alle* 18-30 jarigen zeggen er 96.200 een podiumkunst te hebben bezocht, tien jaar later zijn dat er nog maar 89.000. Dat is een afname van het totaal aantal 18-30 jarigen dat minimaal een podiumbezoek bezoekt, met 7%.

Het aantal jong-volwassen Amsterdammers dat een theater-accommodatie bezoekt (bovenste regel in de tabel over theaterbezoek), neemt af met 9%.

Op de onderste regel staan steeds de bevolkingsaantallen van 18-30 jaar vermeld met het groei-percentage tussen 1994 en 2005. De *allochtone* bevolking neemt toe van 81.100 tot 92.800 inwoners ofwel 14%, terwijl alle 18-30 jarigen tezamen met 3% zullen afnemen van 182.500 tot 177.300 personen.

## Conclusies

---

### Aantal bezoekers van 18-30 jaar

- ▲ In 1994 zijn er 96.200 Amsterdammers van 18-30 jaar die weleens een bezoek brengen aan podiumkunsten. Dit is ruim de helft van het aantal inwoners in deze leeftijdscategorie.
- ▲ In het jaar 2005 zullen 89.000 Amsterdammers van 18-30 jaar podiumkunsten bezoeken. Het aantal bezoekers neemt met 7% tot 9% af. Dat zijn 7000 tot 8000 personen.

### Redenen van afnemend bezoek aan podiumkunsten

- ▲ De te verwachten terugloop van het aantal bezoekers wordt veroorzaakt door twee redenen.
  - Het aantal inwoners in deze leeftijdscategorie neemt af met 3%.
  - Het percentage allochtonen in deze leeftijdsgroep neemt toe met 14%.

### Participatie allochtonen

- ▲ Allochtone inwoners nemen minder deel aan podiumkunsten dan autochtone inwoners. Dit ligt niet aan etniciteit maar aan het opleidingsniveau. Allochtone inwoners zijn gemiddeld lager opgeleid. Podiumkunsten worden vaker bezocht door hoger opgeleiden; dit geldt voor allochtonen en autochtonen.

### Ter overweging

- ▲ Jongeren van 12-17 jaar zijn merendeels gewend in Amsterdam uit te gaan. Uit hen kan nieuw publiek gerecrueteerd worden.
- ▲ Na de eeuwwisseling zal het aantal 55-plussers in de Amsterdamse bevolking toenemen. Het aantal liefhebbers van podiumkunst die de weg naar het theater kennen, zal dan ook groeien. Het kunstaanbod kan mede op hen gericht worden.
- ▲ Theaters en gezelschappen kunnen meer dan voorheen ook buiten Amsterdam publiek werven.

Geraadpleegde literatuur

---

NIBUD (1993)

Scholierenonderzoek 1992. Nationaal Instituut voor Budgetvoorlichting. Den Haag.

O+S (1990)

De arbeidsmarktpositie van allochtonen in de RBA-regio Amsterdam/Zaanstad. J. Hooft, J. Groen en H. Esseboom. O+S, het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek.

O+S (1993)

Wederkerende Amsterdamse Voorzieningenenquête. P. Jansen et al. O+S, het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek.

O+S (1994a)

Mini-Arbeidskrachtentelling Amsterdam 1993. N. Nottelman. O+S, het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek.

O+S (1994b)

Amsterdam in 2005. Sociaal-culturele ontwikkelingen. Z. Berdowski en H. van Oyen. O+S, het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek.

O+S (1994c)

Jeugd in Amsterdam 1994. P. van der Steenhoven. O+S, het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek.

O+S/DRO (1994)

Amsterdam: bevolkingsprojecties tot 2015. Deel 8 Gehele Stad. M. Jansen en L. Wintershoven. O+S, het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek / Dienst Ruimtelijke Ordening Amsterdam.

## Bijlage: tabellen

Tabel 1 Projectie aantallen 55-plussers 1995-2010 Amsterdam (hoofdvariant)

	1995	2000	2005	2010
55-64 jaar	56.100	58.700	71.300	81.400
65 jaar en ouder	97.000	89.400	83.600	82.000
totaal	153.100	148.100	154.900	163.400

bron: O+S/DRO (1994)

Tabel 2 Bevolking 15-64 jaar naar niveau hoogste (afgemaakte) opleiding en bevolkingscategorie 1993

	Nederlander	Surinamer	Antilliaan	Marokkaan	Turk Z-Europeaan	
lagere school	20%	27%	24%	68%	63%	35%
dipl vbo/lbo	13%	22%	20%	11%	15%	13%
dipl mavo/mulo	16%	18%	14%	5%	8%	11%
dipl mbo	9%	12%	14%	2%	3%	9%
dipl havo/vwo	21%	11%	13%	6%	6%	17%
dipl hbo/wo	18%	5%	10%	2%	2%	8%
weet niet	3%	6%	4%	5%	5%	5%
totaal	100%	100%	100%	100%	100%	100%

bron: O+S (1994a)

## CULTURELE DIVERSITEIT EN PUBLIEKSPARTICIPATIE

Ria Lavrijsen

‘Allochtonen zullen ook de komende tien jaar de Hollandse podia niet bezoeken.’ Deze weinig verrassende voorspelling is de uitkomst van een groot onderzoek naar hun kunstparticipatie. Onderzoekster Ria Lavrijsen zet daar tegenover dat de schare ‘allochtonen’ uit rijk geschakeerde groepen bestaat. Zij licht de sluier van gekleurd Nederland en wil weten hoe de podia allochtonen gaan lokken.

Op 12 december 1994 werd in het Soeterijntheater in Amsterdam het onderzoek *Participatie podiumkunsten allochtone 18-30 jarigen in 1994 en 2005* gepresenteerd. Op verzoek van vertegenwoordigers van het ministerie van OCW, de gemeente Amsterdam, de Stichting Ondersteuning Allochtonenwerk Amsterdam (SOAA), het Soeterijntheater en het Amsterdams Uit Bureau, werd dit onderzoek uitgevoerd door het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek (O & S).

Centraal stond de vraag: wat zijn de consequenties van een veranderende bevolkingssamenstelling voor de podiumkunstensector. Zosja Berdowski, als onderzoekster werkzaam bij O & S, trok op basis van het onderzoek twee conclusies. Na de eeuwwisseling groeit het aantal vijftigplussers, waardoor het aantal ouderen dat podia bezoekt zal toenemen. En het deelnemingspercentage van allochtonen zal in 2005 nagenoeg hetzelfde zijn als nu. ‘Het gemiddelde opleidingsniveau van de autochtone bevolking is hoger dan dat van de allochtone bevolking. De laatste jaren is het opleidingsniveau van de allochtone bevolking nauwelijks verbeterd. En er bestaan legitieme redenen om aan te nemen dat het de komende tien jaar eveneens niet of maar ten dele zal verbeteren. Dat beeld komt naar voren in diverse onderzoeken naar het opleidingsniveau van de Amsterdamse bevolking. Daarom mag er van een nagenoeg onveranderd deelnemingspercentage bij allochtonen uitgegaan worden,’ schrijven de auteurs van het O & S-onderzoek.<sup>1</sup>

In feite kon iedereen na het horen van deze conclusies naar huis: waarom zou je je druk maken om allochtonen als er uit die hoek de komende tien jaar, relatief gezien, nauwelijks meer publiek te verwachten is?

### De hoger opgeleiden

Het is echter zinnig bij deze conclusies enige kritische kanttekeningen te plaatsen. In het onderzoeksverslag gebruikt men de term ‘allochtonen’ waardoor men ten onrechte zou kunnen denken dat er sprake is van een homogene groep slecht opgeleide mensen. In het Soeterijntheater zat ik naast een theatermaker en beeldend kunstenaar van Marokkaanse afkomst. De persoon in kwestie was afgestudeerd aan de beeldende kunstacademie in Rotterdam en had enkele jaren oosterse talen en letterkunde gestudeerd aan de universiteit van Utrecht. Hij was een van die ‘allochtonen’ waar het onderzoek over ging. De werkelijkheid bleek op tastbare wijze genuanceerder te zijn dan het beeld dat werd opgeroepen door het onderzoek. Enige differentiatie zou op zijn plaats zijn geweest. De auteurs geven aan dat ‘opleidingsniveau’ een factor van belang is als het om kunstparticipatie gaat. Zij hebben echter geen gegevens opgenomen over het opleidingsniveau van de diverse bevolkingsgroepen die als ‘allochtoon’ worden aangemerkt. Het zal feitelijk wel juist zijn dat het *gemiddelde* opleidingsniveau van allochtonen de komende tien jaar niet verbetert. Maar wat zegt een *gemiddelde* precies?

Realiseren de onderzoekers en hun opdrachtgevers zich niet dat deze, 'wetenschappelijk' te verdedigen conclusie, stigmatiserend werkt? In Amerika is er nogal wat te doen over een onderzoek waaruit blijkt dat het IQ van Afro-Amerikanen gemiddeld lager is dan dat van blanke Amerikanen. Het is niet moeilijk om tot die conclusie te komen als men zich geen rekenschap geeft van historische, economische en sociaal-culturele factoren die invloed hebben op het leven van Afro-Amerikanen en als men bovendien kritische vragen over de inhoud en aard van de IQ-test uit de weg gaat. In het geval van het Amsterdamse O & S-onderzoek, getuigt het van weinig sociale verantwoordelijkheid door het slechts over 'gemiddelden' en percentages te hebben, als het over allochtonen en kunstparticipatie gaat. Professor Köbben heeft er in de jaren tachtig al voor gewaarschuwd dat overdreven pessimisme over het lot van allochtonen gevaarlijk is en een verlamdende werking heeft.<sup>2</sup>

Waarom ontbreken in het rapport de cijfers over het (in absolute zin) groeiend aantal hoger opgeleide allochtonen? Juist in een onderzoek over kunstparticipatie zouden die niet mogen ontbreken. Is het bijvoorbeeld niet interessant om te weten dat dit aantal de komende jaren stijgt? Is het voor mensen uit de sfeer van de podiumkunsten niet interessant om te weten dat ongeveer 20 procent van de Nederlandse bevolking, 1 à 2 procent van de Turken en Marokkanen en 7 procent van de Surinamers en Antillianen een (semi-)hogere opleiding heeft gevolgd?<sup>3</sup> Op basis van cijfers over absolute aantallen allochtonen uit 1991, kom ik tot de conclusie dat in Nederland in totaal tussen de 25.000 en 26.000 hoger opgeleide Surinamers, Antillianen, Turken en Marokkanen moeten wonen.<sup>4</sup> Als je weet dat het grootste deel van de allochtonen in Amsterdam, Rotterdam, Utrecht en Den Haag woont, is het gerechtvaardigd te veronderstellen dat zich in alle vier de steden enkele duizenden hoger opgeleide Surinamers, Antillianen, Turken en Marokkanen bevinden. Zeven procent van de Surinamers en Antillianen is niet weinig. Is dat een irrelevant aantal voor de podiumkunstensector?

In aantallen omgerekend is 2 procent van de Turken en Marokkanen inderdaad een kleine groep. Uit een onderzoek naar de doorstroom van migrantenleerlingen van het voortgezet onderwijs naar het hoger onderwijs, blijkt echter dat ook die groep langzaam groeit. 'Ondanks de tot nu toe betrekkelijk kleine aantallen migranten die deelnemen aan het universitaire onderwijs, vertoont deze deelname een groei. Terwijl in het cursusjaar '88-'89, 277 Turken deelnamen aan het universitaire onderwijs waren er dit in '89-'90, 370. Het aantal Marokkaanse studenten nam ook, maar minder in aantal toe, namelijk van 180 naar 219. Rekening houdend met de toename van migrantenleerlingen in met name het Havo en mbo-onderwijs en gezien hun hoge aspiraties, kan worden verondersteld dat de groei in het universitaire onderwijs zich de komende jaren zal voortzetten.'<sup>5</sup>

Dat het gemiddelde opleidingsniveau van allochtonen niet stijgt, hangt vooral samen met de stijging van het aantal hoog opgeleiden gecombineerd met de groei van het aantal laag opgeleide (of soms zelfs analfabete) allochtonen. Daarvoor zijn twee oorzaken aan te wijzen: het fenomeen van de gezinshereniging en het feit dat een aantal Turkse en Marokkaanse jongeren trouwt met nauwelijks opgeleide partners, afkomstig van het platteland in Turkije en Marokko. De afgelopen decennia is het aantal hoger opgeleiden afkomstig uit (autochtone) arbeidersgezinnen toegenomen. Als het stelsel van de studiefinanciering waarborgt dat allochtone kinderen uit sociaal zwakke milieus kunnen doorstuderen, is er geen reden om te veronderstellen dat deze opwaartse sociale mobiliteit niet ook onder allochtone bevolkingsgroepen zal plaatsvinden.

## Differentiatie

Uit een enquête onder bezoekers van het *Stagedoorfestival 1989* blijkt het publiek, allochtonen en autochtonen, voor twee derde te bestaan uit mensen met een hbo- of universitaire opleiding.<sup>6</sup> Uit het onderzoek *Podiumkunsten en publiek* blijkt dat ongeveer twee derde (67,1 procent) van het algemene kunstpubliek hoog opgeleid is (hbo of universitair).<sup>7</sup> De 'hoger opgeleiden' die over een



bepaalde mate van 'cultureel kapitaal' beschikken, vormen het grootste deel van de markt voor de podiumkunsten. Maar zij zijn niet de enigen die interessant zijn voor die markt. Het overige deel (32,9 procent) - dat is niet niks - heeft alleen mavo, havo, vwo, mbo, lbo of basisonderwijs genoten. Uit een rapport van het Instituut voor Sociologisch-Economisch Onderzoek uit 1991, blijkt dat migranten en autochtone Nederlanders in ongeveer dezelfde mate deelnemen aan het middelbaar beroepsonderwijs (mbo) en het havo. Dit betekent dat een deel van de groep allochtonen met een havo- of mbo-diploma in feite al deel kan uitmaken van dat segment van ruim een derde 'lager' opgeleide podiumkunstbezoekers.

Het is onverstandig dat de onderzoekers van O & S slechts de aandacht vestigen op het 'deelnemingspercentage' van allochtonen aan podiumkunsten. Uit het onderzoek valt af te leiden dat de groep allochtonen tussen de achttien en de dertig jaar in het komende decennium met ruim 14 procent zal toenemen; in 1994 omvatte die groep 81.000 jongeren, in 2005 zullen dat er 92.800 zijn. Terwijl deze (jonge) groep in zijn totaliteit (allochtonen en autochtonen tezamen) zal afnemen met 3 procent. Het absolute aantal allochtonen stijgt en er zullen meer hoger opgeleide allochtonen zijn. Alle reden dus voor de podia in Amsterdam om na te denken over het ontwikkelen van een aanbod en een programmering waardoor men de participatie van deze nieuwe Amsterdammers stimuleert.

### Aanbod

Het is niet onzinnig om naar cijfers, percentages en opleidingsniveau te kijken, als het gaat om zaken als markt en kunstparticipatie. Maar de vraag is of je daarmee kunt volstaan. Het gaat hier om een artistiek produkt. Een kunstenaar maakt niet zomaar iets, hij of zij maakt iets omdat hij of zij iets heeft mee te delen aan een publiek. Als bij de produktie *Stampij* van Cosmic Illusion de helft van het publiek bestaat uit Surinaamse en Antilliaanse Nederlanders, komt dat omdat Norman de Palm hun iets te zeggen heeft. Als er op een avond tweehonderd Turken naar het Tropeninstituut gaan om daar een concert van Deli Selim, een Turkse zigeunergroep, bij te wonen, komt dat omdat die Turken 'iets' hebben met die muziek. Als Marokkaanse en andere jongeren voor een concert van raïkoning Cheb Khaled dertig gulden neertellen, doen ze dat omdat Khaled hen iets te vertellen heeft. Als de multiculturele jongerentheatergroep Nultwintig in De Krakeling of op scholen speelt voor een volle bak enthousiaste Turkse, Nederlandse, Marokkaanse, Antilliaanse en Surinaamse jongeren, komt dat omdat die *kids* elkaar wat te melden hebben. Als een Turkse mijnheer of Surinaamse mevrouw naar het Concertgebouw gaat, komt dat omdat hij of zij iets heeft met klassieke muziek. Uit een essay over *Cultuurspreiding en publieksbereik* van Ton Bevers leren we dat bevordering van cultuurdeelname de meeste kans van slagen heeft als aansluiting wordt gezocht bij het referentiekader van het (potentiële) publiek.<sup>8</sup> Zodra het aanbod aansluit bij het referentiekader van een bepaalde groep, zijn er binnen die groep ook potentiële bezoekers te vinden! Dat de 'referentiekaders' in deze tijd veel complexer zijn dan voorheen, is een van de grote uitdagingen voor de podiumkunsten.

### De universele bezoeker

Kunstkenner en beleidmakers koesteren de illusie dat er universele maatstaven zijn, als het gaat om de kwaliteit van een kunstprodukt. 'De emancipatie van betrokken groepen [culturele minderheden en vrouwelijke kunstbeoefenaren - RL] zou op den duur (...) het meest gediend zijn indien de produkties of gezelschappen zonder de socio-culturele achtergronden in aanmerking te nemen, volgens dezelfde, universele maatstaven beoordeeld zouden worden als ieder andere cultuurproducent,' staat er in een publikatie over cultuurbeleid in Nederland.<sup>9</sup> Dit lijkt een achterhaalde visie. Mensen, ook kunstenaars, kunnen nu eenmaal hun achtergrond niet ontkennen. 'Discussies over kwaliteit zijn, zo blijkt, sterk gebonden aan de referentiekaders van degenen die

met elkaar in debat zijn. Bij confrontaties tussen verschillende culturen kan dat tot misverstanden leiden. Oorspronkelijkheid, zeggingskracht en vakmanschap zijn in onze cultuur de belangrijkste parameters bij de kwaliteitsbeoordeling. Maar de vraag is, of met dié interpretatie van kwaliteit, kwaliteit te allen tijde ook daadwerkelijk wordt onderkend,' lezen we in een notitie van de Raad voor de Kunst over kunstbeleid en allochtonen.<sup>10</sup> We kunnen er niet omheen dat een kunstwerk voor de ene persoon wel zeggingskracht heeft of oorspronkelijkheid bezit en voor een ander niet.

De vraag is: bestaat de universele podiumkunstbezoeker? De realiteit geeft aan van niet. Er is sprake van een grote differentiatie. Ik wil graag geloven dat bij complexe vormen van podiumkunst het opleidingsniveau een factor van belang is, maar soms zullen ook andere factoren meespelen. Uit het eerder genoemde onderzoek *Podiumkunsten en publiek* blijkt dat naast 'opleidingsniveau' ook factoren een rol spelen als ouderlijk milieu, sociale achtergrond, geografische lokatie en affiniteit met het aanbod. Elk podium en elke voorstelling blijkt een 'eigen' publiek aan te trekken en elke publieksgroep heeft een andere sociaal-culturele achtergrond.

Het is jammer dat er met het bestaande periodieke bevolkingsonderzoek geen mogelijkheden zijn om het podiumkunstenpubliek gedifferentieerd te beschouwen. 'Verschillen die optreden tussen de vormen van podiumkunsten blijven onbelicht,' melden de auteurs van het onderzoek *Podiumkunsten en publiek*. Toch zeggen zij behartenswaardige dingen over aanbod en programmering: 'Podiumbezoek is een georganiseerde en geritualiseerde vorm van collectief gedrag en is daarom ook een bijzonder sterke uiting van de sociale groep waartoe men wil behoren.' Juist! De jongeren die een voorstelling van Nultwintig of een optreden van een rapgroep bezoeken, hebben een andere sociale achtergrond dan de bezoekers van het Concertgebouw. Het profiel van iemand die naar Toneelgroep Amsterdam of de Trust gaat, zal anders zijn dan dat van een bezoeker van John Lanting en ook anders dan het profiel van sommigen die een voorstelling van De Nieuw Amsterdam, Cosmic Illusion of een concert van de joods-Marokkaanse zangeres Sapho bezoeken.

We kunnen en mogen migranten en allochtonen niet vastpinnen op hun etniciteit of op de cultuur van hun land van herkomst. We kunnen er ook niet omheen dat podiumkunstbezoekers uit uiteenlopende landen en culturen, (deels) andere geschiedenissen en andere persoonlijke ervaringen hebben, andere referentiekaders en een ander soort 'cultureel kapitaal', om het maar eens in de woorden van de Franse socioloog Bourdieu te zeggen. Hiermee is niet gezegd dat deze mensen niet weten welke conventies in de Nederlandse kunstwereld gangbaar zijn. Migrant - zowel bezoekers als kunstenaars - kunnen op grond van de verschillende referentiekaders conventies uit diverse sferen met elkaar combineren. In het nieuwe kunstenplan zal dan ook een kwaliteitsbegrip gehanteerd moeten worden dat gebaseerd is op culturele diversiteit en pluriformiteit, in plaats van op een leeg en 'gezichtloos universalisme'. Dat betekent niet het verlagen van normen maar het aanvaarden van een verscheidenheid aan normen, van verschillende soorten kwaliteiten die naast elkaar kunnen bestaan. Er zal bovendien op een creatieve manier gezocht moeten worden naar een verbinding tussen het autonome artistieke kwaliteitsbegrip enerzijds en de door diverse publieksgroepen geapprecieerde kwaliteit anderzijds, zonder daarbij te vervallen tot een plat soort populisme.<sup>11</sup>

### Interculturele theateravonturen

De afgelopen tien jaar voltrokken zich in de podiumkunsten in Nederland allerlei veranderingen. In de muziek bijvoorbeeld krijgen de zogenaamde 'nette' jazz en geïmproviseerde muziek, de damesjazzvocalisten, de niet-westerse muziek, de wereldmuziek en allerlei vormen van *cross-cultural fusion* toegang tot podia en schouwburgen. Daarmee dringt zich ook de vraag op of de traditionele indeling in muziekgenres nog wel bruikbaar is.

In de sfeer van het theater verdween niet alleen het 'politieke' theater maar ook de Haagse Comedie, Globe en Het Publiektheater. Daarvoor in de plaats kwamen Het Nationale Toneel, Het Zuidelijk Toneel en Toneelgroep Amsterdam. Jonge theatermakers en choreografen formeerden tientallen nieuwe groepen en bespelen nu de kleine zalen van de schouwburgen en de vlakke-vloertheaters. De ontwikkelingen in het 'autochtonentoneel' en het 'allochtonentoneel' voltrokken zich enkele jaren geleden nog in gescheiden circuits. Nu begint men wederzijds wat koudwatervrees te overwinnen en stelt men zich open voor interculturele theateravonturen. Met als resultaat produkties als *Pir Sultan Abdal* van Ali Çifteci, *Kniertjes Knie* van Michael Matthews, *Klaagliederen* van Gerard Jan Rijnders, *1001 Nacht* met acteurs als Sabri Saad El Hamus, Sabrina van Halderen en Ali Çifteci en *Stampij* in de coregie van John Leerdam en Ad van Kempen.

'Als er van ongewijzigd beleid en programma-aanbod wordt uitgegaan, dan zal het huidige deelnemingspercentage van allen, dus ook van allochtone Amsterdammers constant blijven,' schrijven de auteurs in het verslag van het O & S-onderzoek. Precies! Een serieus onderzoek over participatie van allochtonen kan niet voorbij gaan aan de theatermakers zelf en aan zaken als aanbod en programmering. Als een theater of cultureel centrum de pretentie heeft in brede zin de 'cultureel diverse' bevolking van een stad te bedienen, zal men zich vragen moeten stellen over een vernieuwing van het aanbod en het programmeringsbeleid. Daarbij mag men niet blijven steken in het zo nu en dan organiseren van een 'exotisch feestje' voor deze of gene groep. Het gaat in het toekomstig beleid om het maken van doordachte keuzen. Het zou aardig zijn als de balans tussen liefde voor het artistieke produkt en het bedienen van een nieuw publiek niet doorslaat naar de 'markt'. Haalt men populaire zangers en zangeressen uit Turkije of Marokko (de Marokkaanse Zangeres zonder Naam of de Turkse Karin Bloemen) of laten we het bij Anneke Grönloh? Programmeert men concerten met traditionele, klassieke, hedendaagse of folkloristische niet-westerse muziek? Of zoekt men het meer in de sfeer van de 'nieuwe' en 'hybridische' muziek waarbij stijlen uit diverse culturen zich mengen, of in de hoek van jazz en geïmproviseerde muziek? Kiest men voor amusement of voor kunst? Legt men het accent op optredens van artiesten uit het buitenland of uit Nederland? Houdt men rekening met de aanwezigheid van de diverse etnische gemeenschappen in een stad of regio? En wat te denken van de Surinamers, Turken en Marokkanen die liever naar de opera, Toneelgroep Amsterdam, De Mug met de Gouden Tand, Djazzex, Paul de Leeuw of een klassiek concert gaan? Hoe denkt men die te bereiken? En moeten er hedendaagse theatermakers uit Casablanca en Istanboel komen om een begin te kunnen maken met de opbouw van een theaterpubliek van Turken en Marokkanen in Nederland? In feite is de meest centrale vraag: zijn programmeurs en directies van podia bereid zich in te spannen om nieuwe publieksgroepen over de streep te trekken voor voorstellingen en concerten die men nu mogelijk nog als 'vreemd' ervaart?

We zullen de komende jaren moeten zien te achterhalen hoe we de complexiteit van een gedifferentieerd aanbod en een gedifferentieerd publiek kunnen doorgronden. Dat zal alleen lukken als we erkennen dat we niet uit de voeten kunnen met globale begrippen als 'allochtonen' en 'markt'. Laten we bovendien besluiten allochtonen niet als statistisch gemiddelde op te vatten, maar als een naar generatie, achtergrond en sociale structuur rijk geschakeerde groep.<sup>12</sup> Dat zal tot heel wat meer creatieve ideeën kunnen leiden dan het Amsterdamse O & S-onderzoek en het daarin verwoorde doemscenario doen vermoeden.

#### Noten

1. P. van der Steenhoven en Z. Berdowski. *Participatie podiumkunsten allochtone 18-30 jarigen in 1994 en 2005*. Amsterdam: Bureau voor Onderzoek en Statistiek, 1994, p. 12.
2. Geciteerd bij: John Jansen van Galen. 'Gevaarlijke pessimisme over allochtonen'. In: *Haagse Post*, 24 november 1984.
3. M. Voorthuis, C. Felix, J.K. Koppen. *Een onderzoek naar de doorstroom van migrantenleerlingen van het voortgezet onderwijs naar het hoger onderwijs*. Amsterdam: Stichting Centrum

- voor Onderwijsonderzoek van de Universiteit van Amsterdam, oktober 1993, p. 47. (SCO rapport; nr. 332)
4. P.T.M. Tesser. *Rapportage minderheden 1993*. Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau, 1993, p. 21, tabel 2.2 'Minderheden in 1987 en 1991 in absolute aantallen'.
  5. M. Voorthuis, C. Felix, J.K. Koppen (zie noot 3), p. 49.
  6. Wim Reijnierse. *Migrantenmeningen, migrantentheater: publieksenquête Stagedoor Festival 1989*. Den Haag: Regionaal Centrum Buitenlanders Zuid-Holland West, 1990.
  7. Ineke Maas, René Verhoeff, Harry Ganzeboom. *Podiumkunsten en publiek: een empirisch-theoretisch onderzoek naar omvang en samenstelling van het publiek van de podiumkunsten*. Rijswijk: ministerie van WVC, 1990.
  8. Ton Bevers. 'Cultuurspreiding en publieksbereik: van volksverheffing tot marktstrategie'. In: *Met den tooverstaf van ware kunst: cultuurspreiding en culturoverdracht in historisch perspectief*. Leiden: Martinus Nijhoff, 1990, pp. 127-149.
  9. *Cultuurbeleid in Nederland: nationaal rapport, Europees programma voor de evaluatie van nationaal cultuurbeleid*. Rijswijk: ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, 1993, p. 224.
  10. 'Kunstbeleid en allochtonen'. In: *Adviezen Raad voor de Kunst*, 1994, nr. 9, november.
  11. Ik deel deze visie die afkomstig is van Martin Berendsen.
  12. John Jansen van Galen (zie noot 2).

# CULTUURSPREIDING EN PUBLIEKSBEREIK

## Van volksverheffing tot marktstrategie

Vooral op die rare oerdrang, het volk tot de kunst te willen brengen heb ik het in het geheel niet begrepen. Het komt er in de praktijk op neer, dat de kunst naar het volk gebracht moet worden, want het volk verzet heus geen stap in de richting van de kunst, om die te begrijpen. (Gerard Reve, *Brieven aan Simon C.*)

## Inleiding

Op het apostelconcilie te Jeruzalem, het eerste Pinksterfeest, werd de grondslag gelegd voor de verkondiging van het evangelie aan alle volkeren. Nu, na bijna tweeduizend jaren zending heeft het christendom zich gevestigd als de grootste en meest verbreide wereldgodsdienst. Uit de geschiedenis kennen we vele, ook niet-religieuze voorbeelden van geloofsijver en zendingsdrift; zo ondernamen verlichte burgers sinds het einde van de achttiende eeuw pogingen om de lagere klassen van het volk op een hoger peil van beschaving te brengen. Het instituut dat dit ideaal in ons land belichaamde, de 'Maatschappij tot Nut van 't Algemeen', bestaat nog, maar haar rol is uitgespeeld nu de verzorgingsstaat taken als onderwijs en vorming vrijwel geheel voor zijn rekening heeft genomen.

Thema van dit hoofdstuk is niet de spreiding van het geloof noch die van de beschaving en haar praktische nut, maar de spreiding van kunst en cultuur zoals die vooral in de naoorlogse cultuurpolitiek van de Nederlandse overheid tot beleidsdoel is verklaard en waarvan nu alom wordt gezegd, dat zij is mislukt en als doelstelling verouderd. Nu kan niemand beweren, dat in twee millennia geloofsverkondiging en twee eeuwen beschavingsarbeid geen resultaten zijn geboekt; is het dan niet te vroeg al na enkele decennia de balans van de cultuurspreiding op te maken en vervolgens het faillissement ervan uit te spreken? En welke conclusies trekken beleidsmakers uit de resultaten van het gevoerde beleid? Nemen zij afstand van de idealen van weleer? Is er sprake van een heroriëntatie?

In 4.2 t/m 4.4 wordt de geschiedenis van het cultuurspreidingsbeleid behandeld en komen we tot de conclusie dat het ideaal van volksverheffing ideaal is gebleven. Toen in het naoorlogse beleid van de overheid de cultuurspreiding de volle aandacht kreeg, waren de grenzen ervan in feite allang bereikt: de middenklasse was al voor de cultuur gewonnen, de arbeiders en laaggeschoolden – het volk waarop de inspanningen waren gericht – lieten het afweten. In 4.5 t/m 4.7 wordt de cultuurspreiding die vanzelf gaat beschreven. Daarmee worden vormen van cultuurspreiding bedoeld die zonder toedoen van beleid deel uitmaken van het maatschappelijke verkeer. We zouden hiervoor ook de term spontane cultuurspreiding kunnen gebruiken. Door de gestegen welvaart en pluriformiteit van het culturele aanbod is de publieksbelangstelling voor kunst en cultuur sterk gegroeid. Naast een breed publiek ontstaan tal van gespecialiseerde publieksgroepen voor de vele vormen waarin de cultuur zich manifesteert.

In 4.8 buigen we ons tot slot over de recente formuleringen van de overheid over cultuurspreiding. De conclusie luidt dat zij er op behoudzame wijze in is geslaagd het ideaal van cultuurspreiding een andere inhoud te geven, die samenvalt met het neutrale begrip publieksbereik.

Dit alles zou echter geen zin hebben als niet eerst de term cultuurspreiding nauwkeuriger wordt bepaald.

## Het begrip cultuurspreiding

De term cultuurspreiding kan allereerst betrekking hebben op alledaagse vormen waarin mensen aan elkaar cultuur doorgeven, dat wil zeggen, alles wat te maken heeft met de vormgeving van het bestaan: van omgangsvormen, taal en techniek tot religie, wetenschap en kunst. Cultuuroverdracht en cultuurovername vinden op ontelbare manieren plaats, subtiel en verborgen of openlijk en gestandaardiseerd, op grote en kleine schaal, kortstondig en langdurig, bedoeld en onbedoeld. Geen statistisch onderzoek zal er ooit in slagen deze vormen van cultuurspreiding en de dynamiek ervan volledig te registreren, ook niet op een deelgebied als de kunsten. En al weten we veel over factoren als milieu, opvoeding en genoten onderwijs, óf en in welke mate mensen door kunstvormen worden geraakt, welke wegen en dwaalwegen zij bewandelen in hun culturele ontwikkeling, dat alles blijft in hoge mate afhankelijk van iemands persoonlijkheid en levensloop.

Van deze algemene begripsaanduiding onderscheidt zich de specifieke beleidsterm 'cultuurspreiding', waarmee een doelbewust streven van de overheid wordt uitgedrukt, dat in de geschiedenis van de cultuurpolitiek in twee varianten bekendheid heeft gekregen: de sociale en de geografische cultuurspreiding. Onder de laatste wordt verstaan het streven van de overheid naar een zo redelijk mogelijke verdeling van het culturele aanbod – podiumkunsten, musea, beeldende kunst enzovoort – over het land, opdat althans afstand in geografische zin zoveel mogelijk wordt uitgeschakeld als belemmering voor cultuurdeelname. Deze vorm van cultuurspreiding, horizontale cultuurspreiding genoemd, blijft hier verder buiten beschouwing. Dit principe is minder controversieel en bovendien afgeleid van het streven naar cultuurspreiding als zodanig. Het territoriale verdelingsvraagstuk is voorts van ondergeschikt belang, omdat de afstanden in Nederland relatief gering zijn en er bovendien steeds meer mogelijkheden zijn om het aanbod van cultuur langs andere kanalen, bijvoorbeeld de media, te spreiden dan via lokale voorzieningen als schouwburg of concertzaal. In de reeks van argumentaties die vanaf het begin van deze eeuw de overheidsbemoeienis met de cultuur wilden rechtvaardigen, heeft de sociale cultuurspreidingsgedachte altijd zwaar meegeteld. Hieronder wordt verstaan:

het deelachtig doen worden van cultuur aan bevolkingsgroepen, die daarvan geheel of grotendeels verstoken blijven, omdat hun de noodzakelijke financiële middelen daartoe ontbreken; hun de geestelijke middelen ontbreken; hun levenspatroon hiervoor geen ruimte laat, dat wil zeggen de cultuur geen plaats inneemt in het geheel van objecten, die de voorstellings- en gedragswereld van de groep vullen.

Ik ontleen deze definitie aan het artikel "Sociale cultuurspreiding" van H.M. in 't Veld-Langeveld uit 1961. Dit uit de Verlichting stammende ideaal om de culturele armoede van de lagere sociaal-economische klassen te bestrijden berust op de gedachte dat een samenleving als geheel beter af is en op een hoger plan van beschaving komt, als zoveel mogelijk mensen deel hebben aan kunst en cultuur.

Over het antwoord op de vraag welke cultuur het verdient om verspreid te worden, laat de geschiedenis geen twijfel bestaan. Steeds gaat het om vormen en produkten van kunst en cultuur die deel uitmaken van de levensstijl van de hoogste klassen in de samenleving. Duidelijk komt het hiërarchische karakter in het woordgebruik tot uitdrukking, want in plaats van sociale wordt dikwijls van vertica-

le cultuurspreiding gesproken. Steeds minder stemmen gaan op ten gunste van dit ideaal en wie het onderwerp cultuurspreiding toch ter sprake brengt, beoogt doorgaans een periode in de geschiedenis aan te duiden die achter ons ligt. Of men wil er iets anders mee uitdrukken, zoals we zullen zien; cultuurspreiding als term blijft dan gehandhaafd, maar krijgt een ruimere betekenis: die van cultuurdeelname of publieksbereik zonder meer.

## Korte terugblik op het ideaal van cultuurspreiding

Tal van voorzieningen in de verzorgingsstaat zijn ontstaan uit groepsbelangen die zich hebben verbonden met denkbeelden die verwijzen naar het algemeen belang (de Swaan 1982, 1989). Dit geldt in grote lijnen ook voor de cultuurzorg door de overheid. Bij afwezigheid van een hofcultuur en de daarbij horende traditie van het mecenaat is de dominante cultuur in Nederland altijd die van de burgerij geweest. Terwijl de hofse, adellijke klasse zich afsloot van andere sociale klassen en aanspraak maakte op exclusiviteit, pretendeerde de burgerlijke cultuur juist algemeen geldig en om die reden voor iedereen nastrevenswaardig te zijn. In de overtuiging dat de eigen waarden algemene waarden vertegenwoordigden, lag van meet af aan het motief opgesloten voor een actieve verspreiding van de burgerlijke cultuur.<sup>1</sup> Niemand werd bij voorbaat uitgesloten, integendeel iedereen was uitgenodigd, doch weinigen bleken daaraan gehoor te geven.

Uit de historie van orkesten en musea in ons land – ontstaan in de periode 1880-1920 – weten we dat de initiatiefnemers al vrij snel steun zochten bij de overheid, omdat zij zelf niet in staat waren de financiële lasten voor het behoud van de culturele voorzieningen ten volle te dragen. Zij drongen aan op staatssteun bij een overheid die in culturele zaken niet op een prestigieus verleden kon bogen. Door zich te beroepen op het nationaal belang en de plicht de burgers op te voeden tot het genieten van schoonheid wisten deze cultuurdragers de overheidsdienaren voor hun zaak te winnen. Veelal waren de ambtenaren uit dezelfde kring als die van de initiatiefnemers afkomstig en vaak ook vervulden zij zelf een rol in de particuliere cultuurzorg. Zo is de culturele elite van de burgerij erin geslaagd de overheid te laten delen in de zorg voor cultuurbehoud en cultuurspreiding.

De geschiedenis van vóór de verzorgingsstaat kent vele burgerinitiatieven, waarin eigen en algemeen belang samenvielen. Om het volk te laten delen 'in de goede en schone dingen des levens', werden volksconcerten georganiseerd, musea voor publiek opgesteld, en bij voorbeeld speciale tentoonstellingen ingericht, die bezoekers het verschil tussen smaak en wansmaak wilden bijbrengen. Dergelijke tentoonstellingen werden in de eerste decennia van deze eeuw onder andere georganiseerd door bewegingen als "Kunst aan het Volk" en "Kunst voor Allen".<sup>2</sup> Nog in 1952 schreven smaakopvoeders bij de expositie "Mens en huis" in het Stedelijk Museum begeleidende teksten als:

Wilt u weten of uw kamer op een juiste manier is ingericht, neem dan een eenvoudig goed gebruiksvoorwerp en zet dit in uw vertrek, op verschillende plaatsen en kijk of het past. Als voorbeeld hebben wij op de tentoonstelling genomen een literfles met melk. Zulk een fles is een zeer goed voorbeeld van gezonde vormgeving, die zowel in de fabriek als in de woning past, zowel op de melkwagen buiten als op de tafel binnen. Zet zo'n fles op uw eettafel en kijk naar het servies, zet hem op uw boekenkast, op uw dressoir, naast uw radiotafel, enz. en vergelijk; wanneer de combinatie niet past dan is het in ieder geval de melkfles die goed is, krijgt u de behoefte de fles weg te zetten dan neemt u de verkeerde oplossing, dan verzet u het goede ding en laat u het verkeerde staan. Dat kunt u ook doen met een eenvoudige bak met appelen.<sup>3</sup>

Uit het boekenbedrijf kennen we de initiatiefnemer Leo Simons, die fondsen wierf om betaalbare goede lectuur voor het volk te brengen. In 1905 richtte hij de Maatschappij voor Goede en Goedkope Lectuur op, later Wereldbibliotheek genoemd (De Glas 1989). Hij voerde een systeem in van Abonnementen voor Arbeiders en stichtte in 1925 de Wereldbibliotheek Vereniging, die tot 1986 heeft voortbestaan. De tekst van zijn wervingsbrochure speelde in op de aantrekkingskracht van de burgerlijke cultuur: "Waarom blijft de bekoring zoo groot om als lid toe te treden tot de W.B. Vereeniging? Omdat men in een gezelschap treedt van lectuur-, kunst-, kennis- en cultuurvrienden uit de ontwikkelde kringen van ons volk."<sup>4</sup> Het zal niet verbazen, dat de vriendenkring allerm minst een arbeidersvereniging is geworden.

Ook voor Emanuel Querido, een socialist uit betere kring, gold het uitgeven van boeken als een vorm van idealistische arbeid. Door het goedkope pocketboek – in 1934 begon hij de Salamanderreeks – wilde hij bijdragen aan de geestelijke verheffing van het proletariaat; de prijs mocht in geen geval een belemmering zijn om literatuur te lezen.

Naast de positieve wil het volk te laten delen in het schone en het goede, vond de cultuurspreidingsgedachte in het Interbellum voedsel in haar verzet tegen de produkten van de massacultuur, die gretig aftrek vonden onder het volk. Cultuurdragers beschouwden zich ook als cultuurverdedigers die een dam opwierpen tegen de smaakmisleiding door de cultuurindustrie. Terecht is geweest op het repressieve karakter van cultuurspreiding waar het de film-, leatuur- en muziekprodukten van de vermaaksindustrie betrof; spreiding van en deelname aan deze vormen van cultuur werden door censuur en verbodsbepalingen tegengegaan, door versterking van de sociale controle en door de controle over de media.<sup>5</sup>

Een variant hierop waren de pogingen om een eigen cultuur te ontwikkelen in de socialistische beweging met haar streven naar gemeenschapskunst. De oprichting van de Arbeiders Jeugd Centrale in 1922 diende ertoe bij arbeiderskinderen met zang en dans, ceremonieel en toneel gemeenschapszin en idealen aan te kweken als tegenwicht tegen de cultuur van het "geldploertendom", een kwalificatie uit de mond van Koos Vorrink. In dezelfde geest ijverde het Instituut voor Arbeidersontwikkeling, opgericht in 1924.

Wat waren nu de resultaten van de cultuurspreidingsidealen van het eerste uur? De beschikbare gegevens laten geen andere conclusie toe dan dat de activiteiten van de dames en heren cultuurdragers, smaakopvoeders en kunstbrengers van burgerlijke of socialistische huize bitter weinig weerklank vonden onder het volk. Het publiek in museum en concertzaal bleef beperkt tot de eigen kring. Initiatieven ten behoeve van 'kunst aan het volk' sloegen niet aan. Hoewel iedereen was uitgenodigd, voelde lang niet iedereen zich aangesproken, de arbeidersbevolking al helemaal niet. In eigen kring echter groeide de belangstelling snel. Met recht kunnen de eerste decennia van deze eeuw de bloeitijd van de cultuurspreiding worden genoemd, maar dan wel met de kanttekening, dat het succes voornamelijk tot de klasse van de burgerij beperkt bleef; men preekte voor eigen parochie.<sup>6</sup>

Na 1945 neemt de overheid het initiatief over en wordt voor tal van kunstvormen afzonderlijk een beleid geformuleerd, waarbij de publieksfunctie centraal komt te staan (Oosterbaan 1990). Veel door de overheid gesteunde voorzieningen en genomen maatregelen worden gerechtvaardigd met een beroep op het spreidingsmotief. Doel blijft het volk, met name de arbeidersklasse, dichterbij kunst en cultuur te brengen. Omdat het gratis of tegen geringe prijs aanbieden van cultuurprodukten geen nieuw publiek trok, zocht men het in educatieve programma's en vormen die aansloten bij het levens-

patroon van doelgroepen; de kunst werd aan huis bezorgd, men trok er de wijk mee in.

Stond tot het einde van de jaren zestig cultuurspreiding nog in het teken van de vormende waarde van schoonheid, het daaropvolgende decennium van de democratisering gaf nieuwe brandstof aan het ideaal van de cultuurspreiding. Met het in 1965 opgerichte Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk – “de proeftuin van de samenleving” – voorop werd een nieuw offensief ingezet ter bevordering van ieders welzijn, in het bijzonder dat van de zwakke en achtergebleven groepen. Het cultuurbeleid zou zelfs het breekijzer moeten zijn voor een verdere spreiding van kennis, macht en inkomen. De overheid zou kunstenaars en samenleving weer trachten te integreren. Hierbij hoorde ook een andere visie op kunst: Allerlei cultuuruitingen op straat, in clubhuizen, marge-theaters, kelders en studio's vonden erkenning. De grenzen verwaagden, de verscheidenheid nam toe, het publiek deelde zich op, splitste zich af en de vorstelijk gesubsidiëerde cultuurtempels zagen hun bezoekercijfers dalen, juist in een tijd waarin het schouwburgenpark in het land flink was uitgebreid.

Na 1945, in het tijdperk van de cultuurnota's en de expansie van het kunstbeleid, werden de grenzen van het publieksbereik echter niet verlegd: de zogenaamde achterstandsgroepen toonden geen belangstelling. Wel nam de interesse voor tal van nieuwe vormen van theater, muziek en beeldende kunst toe, maar ook deze verbreding bleef beperkt tot de reeds bereikte groepen.

In voorzichtige, maar duidelijke bewoordingen wordt vanaf de beginjaren tachtig in beleidskringen het spreidingsideaal in de richting van de feiten bijgesteld; we lezen nog wel in officiële stukken dat “telkens zal moeten worden getracht de betrokkenheid van een zo breed mogelijk publiek te bewerkstelligen”, maar de overheid is gaan inzien dat kunst “voor brede lagen van de bevolking” een “utopische wens” is gebleven en dat zij er daarom beter aan doet aansluiting te zoeken “bij het circuit, waarin reeds een bepaalde mate van belangstelling voor kunst bestaat”.<sup>8</sup> Of de gedachten hierbij ook uitgingen naar initiatieven zoals die in Den Haag waar mensen al jaren ervoor ijveren om in de Haagse Schilderswijk een museum over arbeiderscultuur op te richten, is twijfelachtig.<sup>9</sup> Het is bovendien de vraag of een dergelijk museum publiek uit dit milieu zelf zal trekken. Uit ervaring weten we immers, dat ook het werk van sociaal bewogen anti-*l'art-pour-l'art*-kunstenaars de meeste waardering krijgt van een cultureel geschoold publiek. Buiten beschouwing zijn gebleven de media als instrument voor cultuurspreiding. Het lijkt geen twijfel, dat pers, radio, film, televi-

sie en het groeiende assortiment van beeld- en geluidsdragers de geografische cultuurspreiding enorm hebben bevorderd, maar niets wijst erop, dat de sociale cultuurspreiding langs deze weg succes heeft geboekt. In de eerste plaats beschouwen degenen die deze media beheersen zichzelf niet (meer) als cultuuropvoeders en in de tweede plaats zullen de massamedia zich uit economische noodzaak op een zeer omvangrijk publiek richten en hun programma's daarop afstemmen. Net als bij de overige voorzieningen en initiatieven geldt ook hier: zo er al sprake is van cultuurspreiding, dan betreft dat een uitbreiding van het publiek in de breedte en niet een toename van de publieksinteresse uit nog niet bereikte groepen. Uit een onderzoek van Knulst naar mediagebruik en bezoek aan culturele voorstellingen is gebleken dat de sociale cultuurspreiding in dertig jaar niet is toegenomen en dat bij het publiek van culturele manifestaties zelfs eerder sprake is van toenemende elitevorming (Knulst 1989).

## Balans van de sociale cultuurspreiding

Een ziekenhuis is voor zieken, een gevangenis voor gestraften maar bibliotheek en muziektheater zijn voor iedereen. Van deze algemene overheidsvoorzieningen wordt in ongelijke mate gebruik gemaakt.<sup>10</sup> Zo blijken algemene welzijnsvoorzieningen vooral aan de hogere en middenklasse ten goede te komen. Voor categoriale voorzieningen, afgestemd op bijzondere groepen, zoals ouderen of gehandicapten, geldt hetzelfde: hiervan profiteren het meest de ‘topdogs’ van de ‘underdogs’, zoals de verzorgingssociologie de mensen etiketteert die voorheen cliënt en gebruiker werden genoemd.

Onderzoek wijst telkens weer uit dat, alle kortingen, faciliteiten en drempelverlagende maatregelen ten spijt, de cultuurdeelname van mensen uit lagere klassen niet toeneemt en dat kunstsubsidies het meest terecht komen bij huishoudens met een bovenmodaal inkomen.<sup>11</sup> Auteurs verschillen dan ook niet van mening over de resultaten van het cultuurspreidingsbeleid en de algemeen gedeelde conclusie, hier in de woorden van Jan Kassies samengevat, is deze:

het kunstbeleid bereikt die groepen, wier oriëntaties in dat beleid passen. Dat zijn de waarde-oriëntaties van de burgerlijke klasse, die de structuur en de ontwikkeling van het kunstleven bepalen. De poging om die oriënta-



ties te spreiden onder bredere groepen van de bevolking is grotendeels mislukt (Kassies 1983, p. 17).

Dit citaat uit 1983 heeft vooral betrekking op het na de oorlog geïntensiverde cultuurspreidingsbeleid, maar in 1962 concludeerde In 't Veld-Langeveld reeds, dat de grenzen van de sociale cultuurspreiding – met en zonder beleid – in feite al direct na de Eerste Wereldoorlog waren bereikt; de burgerij bleek voor de cultuur gewonnen, de arbeiders waren dat niet en zouden ook niet door de cultuur worden aangetrokken (In 't Veld-Langeveld 1961, p. 200).

De onderzoeksresultaten wijzen alle in dezelfde richting en over de conclusie is men het eens; ook de verklaring voor het mislukken van de sociale cultuurspreiding is eensluidend. Gewezen wordt op twee clusters van factoren. Ten eerste, een reeks van interne factoren die betrekking hebben op de eigenschappen van kunstvormen en kunstproducten zelf: abstracte en experimentele kunst is moeilijker toegankelijk en trekt een minder breed publiek dan figuratieve en traditionele kunst. Cultuurspreiding wordt dus begrensd door de aard van de cultuur zelf, door de moeilijkheidsgraad of complexiteit van de kunst. Ganzeboom heeft de uitslagen van het vele participatieonderzoek op een rijtje gezet en meldt de volgende twee uitkomsten die verband houden met de intrinsieke aard van het culturele aanbod: (1) opleiding heeft het sterkste effect op cultuurdeelname; en (2) hoe complexer de cultuurvorm, des te geringer is de sociale spreiding (Ganzeboom 1984, 1989).

Een tweede verklaringsgrond wordt gezocht in een reeks van factoren die betrekking hebben op de sociale werking en waardering van kunst en cultuur. De magere resultaten van het cultuurspreidingsbeleid stroken met de cultuursociologische analyses van Elias en Bourdieu, die het onderscheid in levensstijl en dus in smaakopinie en cultureel gedrag tussen mensen verankerd zien in de structuur van de samenleving en haar geschiedenis over langere perioden.<sup>12</sup> Het ideaal om door overheidsbeleid de culturele smaak van de bovenste lagen van de maatschappij over bredere lagen te spreiden, moet volgens hun inzicht wel teleurstellen, want dit beleid veronachtzaamt de sociale 'wetten' van de distinctiedrang en de rol die vormen van cultuuroverdracht en -overname daarin vervullen. Ik volsta hier met enkele aspecten van die sociale 'wetten' te vermelden, voorzover die voor ons onderwerp relevant zijn.

Op het eerste gezicht lijkt het cultuurspreidingsideaal in de pas te lopen met een centraal mechanisme van het beschavingsproces, namelijk de spreiding van gedragscodes van de bovenlaag naar de overige lagen van de samenleving. Goede smaak is zo'n code, die zijn

status en invloed ontleent aan de drager ervan en aan diens maatschappelijke positie. Zo blijkt de middenklasse zich in kwesties van smaak te laten leiden door het oordeel en gedrag van hoger geplaatsten. De culturele voorkeuren van de maatschappelijke bovenlaag vervullen een voortrekkersrol; ze zijn wegwijzers voor de smaakvolgers. Maar voor de maatschappelijke bovenlaag zelf is de cultuur niet een middel om hogerop te komen. De dragers van de goede smaak willen demonstreren dat zij zich van anderen onderscheiden en dit onderscheid bevestigt het superieure karakter van hun sociale positie.

Mensen en groepen die elkaar afstoten en aantrekken, die zich van elkaar willen onderscheiden en distantiëren of zich aan elkaar spiegelen, zorgen voor een cultuurspreiding die vanzelf gaat. Daarmee wil niets gezegd zijn over de aard en echtheid van het cultuurgenot. De sociale dynamiek rond de goede smaak kent bijverschijnselen en bijwerkingen als stand ophouden, pronkzucht, conformisme en snobisme "tot in de n-de graad".<sup>13</sup> Wat mensen mooi vinden valt niet altijd samen met, maar is ook niet altijd gemakkelijk te onderscheiden van wat zij sociaal mooi vinden. Die discrepantie komt in de beste kringen voor, zo wil de Britse ex-Labour minister van Cultuur, H. Jenkins, ons doen geloven met zijn uitspraak: "The Royal Family makes token appearances at many points to demonstrate the universality of its own tastes, but it really prefers horses."<sup>14</sup>

Cultuurspreiding geschiedt grotendeels vanzelf en speelt zich vooral af in het maatschappelijke midden, waar de dynamiek van distinctie en referentie het grootst is. De lagere klassen staan praktisch buiten dit spel of moeten er kunstmatig bij betrokken worden, maar dat lukt niet. "Het is niet mogelijk de arbeider als bij toeval met de betreffende cultuuruitingen in aanraking te brengen", stelde In 't Veld-Langeveld in 1961 vast (In 't Veld-Langeveld 1961, p. 200).

Het succes van de eerste cultuurspreidingsgolf in de eerste helft van deze eeuw bleef niet toevallig tot de middenklassen beperkt. Bovendien was dit succes niet zozeer te danken aan de inspanningen van cultuurspreiders en beleidmakers zelf, maar toe te schrijven aan het meestijgen met de opwaartse beweging van de sociale klimmers die zich de levensstijl, het culturele gedrag en de goede smaak van de bovenklasse eigen maakten. Voor een deel werpt de distinctiedrang van bovenaf telkens weer nieuwe barrières op door de voorkeuren te verschuiven naar vormen en gebieden waarin anderen nog niet zijn ingewijd. Dit maakt dat de cultuurspreiding ook onder de middengroepen nooit ophoudt. De conclusie is duidelijk.

De cultuur van de elite heeft men niet onder het volk kunnen spreiden en evenmin heeft men het volk van de produkten van de massacultuur kunnen afhouden. De strijd is op twee fronten verloren. Het was vanaf het begin niet gemakkelijk hier succes te boeken, want de 'wetten' van het sociale leven zijn nu eenmaal sterker dan de formules van het beleid. De cultuurspreiding die vanzelf gaat is doorslaggevend voor de mogelijkheden van het cultuurspreidingsbeleid en alleen een beleid dat erop aansluit kan succesvol zijn. Daarom is de cultuurspreiding het meest geslaagd onder de middenklasse en een mislukking geworden voorzover ze op de lagere klassen was gericht. Nu de grenzen van wat sociaal mogelijk is, zijn erkend, is het geloof in de sociale cultuurspreiding vrijwel verdwenen. Met kwalificaties als 'achterhaalde cultuurpolitiek' en 'hardnekkige illusie' nemen we afscheid van het idee van volksverheffing, maar nog niet van het begrip cultuurspreiding.<sup>15</sup> In het hierna volgende zullen we zien dat het spreidingsmotief van inhoud gaat veranderen.

## De gespreide cultuur

Sinds de burgerlijke klasse de leiding van de wereldlijke en geestelijke aristocratie heeft overgenomen, is de ontwikkeling van de sociale en culturele bewegingen versneld. In landen waar ten gevolge van het moderniseringsproces welvaart voor velen heerst, is het aantal mensen dat in de landbouw en industrie werkzaam is afgenomen en is het aantal mensen dat elkaar tegen betaling een dienst bewijst in de groeisector van welzijn, kunst en cultuur gestegen. Groei is voor de wereld van de cultuur zelfs een te zwakke aanduiding, want volgens auteurs als A. Toffler is sinds het einde van de jaren veertig in Amerika sprake van een cultuurexplosie. Als voorbeeld gaf hij in zijn boek *The Culture Consumers* (1964) de stijging van het aantal symfonieorkesten van 800 in 1950 naar 1250 in 1964. Voorts wees hij op een groeiende belangstelling voor kunst bij een miljoenenpubliek. Hij schreef die massale cultuurspreiding voor een groot deel toe aan de activiteiten van de vijfhonderd universiteiten in de Verenigde Staten die als culturele ondernemers optraden. Ruim tien jaar later maakte Daniel Bell in *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1976) de balans op van die cultuurexplosie. De oorzaken ervan liggen volgens hem niet alleen in de gestegen welvaart en veranderende consumptiepatronen – meer geld, vrije tijd en onderwijs – , maar vooral in de dominantie van

de culturele factor in de welvaartsmaatschappijen. Daarmee doelde hij op de klassegrenzen doorbrekende levensstijl van talloze groepen en groepjes, variërend van exclusief en klein tot breed en massaal. Die levensstijl, sterk subjectivistisch getint, hedonistisch en gericht op consumptie, heeft niet alleen de grenzen tussen informele, populaire vormen van cultuur en de heersende kunsttradities doen vervagen, maar ook een eind gemaakt aan de hegemonie van de gevestigde kunstopinies. Voor beide tendensen heeft W. Oosterbaan Martinius in zijn studie over het kunstbeleid in Nederland de termen stijlverscheidenheid en smaakonzekerheid gebruikt en met behulp van dit begrippenpaar aangetoond welke veranderingen zijn opgetreden in de sociale vormen waarin kunst wordt geproduceerd en gewaardeerd (Oosterbaan 1990). Of het nu komt door meer cultuur of door meer erkenning van cultuur, vaststaat dat de wereld van kunst en cultuur is uitgedijd en meer omvat dan het door de overheid erkende en gesteunde aanbod. Onderzoek heeft aangetoond, dat slechts een kwart van het totale aanbod aan muziek, opera, operette, ballet en dans door structureel gesubsidieerde gezelschappen wordt verzorgd, terwijl driekwart van het aanbod afkomstig is van groepen, groepjes en personen die buiten de subsidies vallen.<sup>16</sup> De cultuurexplosie is ook af te lezen uit de grote belangstelling voor opleidingen in het kunstvakonderwijs en het groeiend aantal kunstenaars ten gevolge van de democratisering van 'genius', waardoor de concurrentie en noodzaak tot professionalisering sterk zijn toegenomen (Bell 1976, p. 130ff). Omdat de directe relaties tussen kunstenaars en publiek meer en meer zijn vervangen door anonieme marktverhoudingen, breidde het aantal bemiddelende instanties zich enorm uit. Zonder musea, podia en media is cultuur niet te spreiden, maar evenmin zonder de tussenkomst van smaakspecialisten en kunstdeskundigen, critici, journalisten en commentatoren aan wier oordeel het publiek zich kan spiegelen en door wie het continu wordt geïnformeerd. Door de grens- en normvervaging inzake kunst en cultuur nam de behoefte aan duidelijkheid toe en in het cultuurdebat heeft in dit verband de tweedeling hoge cultuur en massacultuur veel aandacht gekregen: tegenover de kunst van hoge kwaliteit met een kunstpubliek van relatief geringe omvang staan de produkten van de cultuurindustrie hoog opgetast ten behoeve van een massa consumenten. Maar die tweedeling, hoe aantrekkelijk ook in haar eenvoud, is niet het enige beeld dat de werkelijkheid te zien geeft. Op afstand ziet ze er zo uit, maar van dichtbij bekeken toont diezelfde werkelijkheid zich anders. Tot het kunstpubliek behoren mensen die dikwijls ook de afnemers zijn van produkten van de cultuurindustrie.

Mag iemand die alleen boeken leest, maar zich nimmer onder het theaterpubliek mengt – een gewoonte die hij met vele boekenlezers deelt –, tot het kunstpubliek worden gerekend? Mensen zijn niet gemakkelijk in te delen, want hun cultureel gedrag is heterogeen en hun voorkeuren lopen door elkaar heen; er zijn monomane muziekliefhebbers en culturele omnivoren; op filmgebied kan men een kenner zijn, op ander terrein een leek. “Als iedereen zo frekwent naar de schouwburg ging als ik, kon die bedrijfstak meteen worden gesloten”, zo bekent de in de economie van de cultuur geïnteresseerde econoom Pen,<sup>17</sup> en de aansporing van Karel van het Reve “Neem een museumjaarkaart – dan kom je tenminste nog eens in een museum” lijkt ook een beetje aan zichzelf gericht te zijn.<sup>18</sup> Of neem Richard Wagner, die in zijn correspondentie berichtte: “Ich bin immer noch der Vandale, der seit einem Jahresaufenthalt in Paris nicht dazu gekommen ist, das Louvre zu besuchen”. Voor schilderijen kon hij geen belangstelling opbrengen: “(...) mich will das nie einmal berühren”.<sup>19</sup> Waarmee gezegd wil zijn dat de smaakvoorkeuren van één persoon ver uiteen kunnen liggen, dat de betrokkenheid van mensen bij vormen van kunst en cultuur vele graden van intensiteit kent en dat de tweedeling op individueel niveau een ander beeld te zien geeft, bij voorbeeld dat van de computerprogrammeur, die in een barokensemble speelt, die een Alistair McLean op zijn nachtkastje heeft liggen, die niks om beeldende kunst geeft, maar wél alle Woody Allen-films heeft gezien. Binnen het culturele domein zelf is er echter al langere tijd een tweedeling waarneembaar: aan de ene kant is er de tendens tot kleinschaligheid, waarbij het gaat om afsplitsingen van traditionele vormen van het culturele leven, om experimenteerders en vernieuwers, maar ook om nieuwe groepsvorming van specialisten binnen het bestaande patroon en om nieuwkomers die erkenning en aansluiting zoeken. De toeschouwer die dit overziet, krijgt het beeld voor ogen van een veelheid van min of meer zelfstandige kunstvormen, waarin groepen van specialisten, gevorderden of beginners werkzaam zijn, die worden gekenmerkt door eigen distributiekanaalen en doorgaans een beperkt, maar goed geïnformeerd en gemotiveerd eigen publiek bereiken. Aan de andere kant is er een tendens tot schaalvergroting merkbaar bij de grote kunstinstellingen, uitgeverijen, musea, organisaties van festivals, beurzen, tentoonstellingen en manifestaties, die met de programmering van hun aanbod op een breed en amorf publiek mikken.

## Cultuurspreiding door verbreding van het kunstpubliek

Over een lange periode bezien zijn de produkten van kunst en cultuur binnen het bereik van veel meer mensen gekomen. In het midden gelaten of mensen er ook beter van zijn geworden – de achterliggende en volgens menigeen achterhaalde veronderstelling van het cultuurspreidingsbeleid –, kwantitatief is de publieksbelangstelling gegroeid. Er heeft zich in de loop der tijd een massapubliek gevormd dat wil lezen, luisteren en kijken naar kunst. Toegegeven, de meeste mensen zijn er niet van bezeten of worden er zelfs niet door aangeraakt, maar ze willen erbij horen. Want “zo ongevoelig als de gemiddelde burger voor de kunst is, zo gevoelig is hij voor het verwijt, dat hij geen kunst kan genieten”, schreef Menno ter Braak in zijn *Carnaval der burgers* (1934).<sup>20</sup>

Deze groei is hoofdzakelijk cultuurspreiding in de breedte, resultaat van een verbeterde levensstandaard. En zoals er een zekere nivellering is opgetreden in het consumptiepatroon van velen door de aanschaf van welvaartsprodukten, zo is er voor een groot aantal cultuurprodukten ook internationaal een uniformering van consumptiegedrag ontstaan: we horen, zien en lezen wereldwijd dezelfde geluiden, beelden en ideeën.

Nu is de toestroom van het kunstpubliek niet zo massaal dat het orkest kan concurreren met de discokelder of de museumvitrine met de winkelatalage. Winkelen is de favoriete vrijetijdsbesteding van grote massa's mensen. Maar door de massale cultuurspreiding zijn er ook culturele trekpleisters ontstaan voor grote aantallen bezoekers. Voortdurend meldt de pers nieuwe recordaantallen. Zo kwamen in mei 1983 in één maand vijftigduizend bezoekers naar het Stedelijk Museum in Amsterdam om de expositie van Willem de Kooning te zien; en in 1986 werd wegens overweldigende belangstelling in hetzelfde museum de expositie “Oskar Schlemmer”, die in korte tijd meer dan 70.000 bezoekers trok, verlengd. Men vraagt zich af, wie van hen kende tevoren de kunstenaar Schlemmer? Het Centre Pompidou en het nieuwe museum van de negentiende eeuw, Musée d'Orsay, krijgen samen per dag meer dan vijftigduizend bezoekers over hun drempel, ruim twaalf miljoen per jaar. Die groeiende interesse voor cultuur in het algemeen en de beeldende kunst in het bijzonder bij een breder publiek wordt door sommige

auteurs, onder wie de reeds genoemde Daniel Bell, in verband gebracht met de behoefte aan compensatie voor de verdwenen troost, verlichting en betovering die de religie eens verschaftte. Welke dieperliggende motieven van individuele en collectieve aard hier ook in het geding zijn, te constateren valt dat het publiek in groten getale op bepaalde kunstmanifestaties afkomt, of het nu om brave kunst uit het ijzeren repertoire gaat of om provocerende kunst van een avantgarde. Zeker is dat de toeloop van een breed publiek gestimuleerd en gestuurd wordt door professionele activiteiten van cultuurmanagers, die door middel van publiciteitscampagnes het publieksbereik vergroten en daartoe ook worden gedwongen door financiële eisen. "Publiek komt niet op kwaliteit af. Publiek komt op publiek af, je moet zorgen dat je lawaai maakt", beweerde de hoofdconservator van het Amsterdamse gemeentearchief en bedenker van de succesvolle "Monet in Holland"-tentoonstelling in het Van Goghmuseum.<sup>21</sup> Of en in hoeverre de eerste twee beweringen juist zijn is de vraag, maar zijn laatste stelling zal geen public relations-deskundige bestrijden.

Door de massale cultuurspreiding zullen op het grote publiek afgestemde productie-, distributie- en consumptiepatronen die we kennen uit de praktijk van de vrijetijdsindustrie, ook gewoon worden in het domein van de cultuur. Het internationale kunsttoerisme zorgt nu al voor overvolle steden en dwingt het stadsbestuur van Venetië tot invoering van pasjes en het voeren van een ontmoedigingsbeleid.<sup>22</sup> Een groeiend aantal mensen dat werkzaam is als producent en distributeur scheidt cultuur niet voor zichzelf, maar volgens planning en op bestelling voor 'die anderen' en het is niet gemakkelijk uit te maken of de groei in de bedrijfstak cultuur het eigen groepsbelang dient of de cultuurhonger van de consumenten. Deze ontwikkeling zal zich vermoedelijk doorzetten, te meer daar de cultuurmanagers in opmars zijn, bijgeschoold of met eindexamen van de universiteit op zak. Er zullen sterkere banden worden aangeknoopt met marketing- en reclamebureaus, toeristenorganisaties, sponsors en media om publiek te zoeken, vast te houden en te vergroten.

Het wekt geen verbazing, dat deze ontwikkeling in kunstkringen op kritiek stuit. Een museumvertegenwoordiger rangschikte de publiekstrekker "Het goud der Thraciërs" onder 'de TROS' van het museumwezen.<sup>23</sup> En R. Fuchs, nu directeur van het Stedelijk Museum en ooit de organisator van de grootschalige, prestigieuze Documenta te Kassel, vroeg zich eens, sprekend over museumbezoek, af "wat de massa er in godsnaam te zoeken heeft". De bezoeker die voor kunst naar het museum komt, zo voegde hij eraan toe; wil het

liefst alleen zijn: "Zodra iemand naast je komt staan is dat een verschrikkelijke storing – zo pijnlijk en onverdraaglijk als wanneer iemand over je schouder meeleeft in de krant."<sup>24</sup> Een dergelijke uitspraak past in de reeks van symptomen die erop duiden hoezeer in het civilisatieproces de pijnlijkhedsthrempels opschuiven. Maar blijkbaar heeft het publiek dat de kunst pas ontdekt, nog geen last van storende ervaringen bij massaal kunstgenot. Een deel van het publiek zal echter om aan massale cultuurspreiding te ontsnappen op zoek gaan naar nieuwe wegen of voortaan gewoon thuis blijven, daar immers steeds meer cultuur ook thuis valt te genieten; een alternatief voor het kunstpubliek dat het grootschalige schuwt, bieden de kunstvormen die zich minder groot voordoen.

## Cultuurspreiding en differentiatie bij het kunstpubliek

Naast een ontwikkeling in de richting van publieksverbreding biedt het domein van de cultuur een rijk geschakeerd beeld van kleinschalige productie- en distributievormen. Ze komen bij alle kunstvormen voor; het gaat bijvoorbeeld om kunstenaars die sterk op de professie zijn georiënteerd en die collega's tot hun belangrijkste publiek rekenen:

Wij schrijven muziek voor een ongelooflijk klein groepje, daar kun je niet omheen. Op het moment dat je gaat denken aan grote groepen, zul je ook met die groepen rekening moeten houden. Dat hoeven wij niet te doen en daarom juist schrijven wij onze muziek zoals we haar schrijven,

aldus de componist K. de Vries in een interview met vier componisten van hedendaagse muziek in *De Tijd* van 13 juni 1986. Vooral in de hedendaagse beeldende kunst en kunstmuziek leidt deze sterk naar binnen gerichte beroepsoriëntatie tot een scheiding tussen specialisten en leken. Edgar Degas doelde reeds op het belang van de beroepsoriëntatie voor de ontwikkeling van de schilderkunst, toen hij op de vraag waar men schilderen leert als antwoord gaf: "Au musée". En Arnold Gehlen vroeg zich eens af, waarom op scholen nog tekenonderwijs werd gegeven, gelet op de fundamentele veranderingen en specialisering in de beeldende kunst, "denn der Dilettant hat in dieser Kunst nichts mehr zu suchen".<sup>25</sup> Niet alleen voor moderne kunstvormen, ook op het gebied van de

..... maar draagt professionalisering bij aan het ontstaan van min of meer gesloten cirkels van deskundigheid. Dat sluit publiek niet uit, maar bevordert ook aan die kant een opsplitsing naar voorkeuren en verschillen in mate van betrokkenheid. Over specialisering gesproken, alleen al de muziekwereld in Nederland, zo is uitgerekend op basis van alle onderverdelingen naar instrument, muzieksoort, spelniveau en opleiding, telt met zijn vijftien opleidingen en zestig verschillende hoofdvakken en studierichtingen vijf-honderdveertig deelmarkten die voor elkaar in hoge mate gesloten zijn.<sup>26</sup> Met dit gesloten karakter wordt niet iets lokaals bedoeld; er zijn weliswaar talloze kleinschalige vormen van kunstbeoefening die zich uitsluitend op lokaal niveau manifesteren, maar in hun kunst zijn beoefenaars met elkaar verbonden op wereldschaal, want kunst is een handelsprodukt geworden met kosmopolitische trekken.

Een sprekend voorbeeld van dit gesloten en tegelijk internationaal gerichte karakter van gespecialiseerde kunstvormen biedt de wereld van de moderne kunstmuziek. Over de activiteiten in het Amsterdamse centrum voor hedendaagse muziek informeerde muziekcriticus Ernst Vermeulen zijn krantelezers eens als volgt:

Na eerder het componeren in IJsland in kaart te hebben gebracht begon de IJsbreker in Amsterdam woensdagavond met een serie van vijf concerten om licht te brengen in de situatie in Finland. *Suvisoitto Huilulle ja heinasirkoilte*, zo luidde de titel van een van de aardigste stukken op het eerste concert (*Zomerklanken voor fluit en krekels*). (...) en het tekent onze gebrekige kennis van de Finse muziek dat Essa-Pekka Salonen wel een naam als dirigent heeft (...), maar als componist nauwelijks een aha-Erlebnis oproept.<sup>27</sup>

Dit centrum telde in het hele seizoen 1985 iets meer dan vijfduizend bezoekers. Cultuurspreidingsactiviteiten ten behoeve van deze specialistische kunstvormen zijn vooral gericht op informatieverschaffing aan een kleine kring van professionele musici, serieus geïnteresseerde leken en toegewijde amateurs. Ton Hartsuiker, promotor van hedendaagse muziek, hield jaren lezingen en radiopresentaties voor een uitermate stabiel aantal van vijftigduizend luisteraars. Zijn ervaring is, dat er een enorme behoefte bestaat aan communicatie over moderne muziek, een wereld die in artistieke en sociologische zin bijna hermetisch gesloten is. Misschien dat bij een deel van het publiek de gedachte leeft "eerst kennen en dan genieten", maar over die volgorde heeft Simon Vestdijk al eens zijn twijfels uitgesproken.<sup>28</sup>

Professionalisering en specialisatie maken het bemiddelaars niet gemakkelijk. Daarbij komt dat publicisten, commentatoren en critici doorgaans dichter bij de kunstenaars dan bij het publiek staan. Nu zou men kunnen zeggen, dat iedere professie iets van een samenzwering tegen leken heeft, maar er zijn graduele verschillen. Op de ontoegankelijkheid van veel commentaarliteratuur in de beeldende kunst is vaak gewezen; gespecialiseerde informatie dreigt soms eerder een blokkade op te werpen dan dat zij het geïnteresseerde publiek nader tot de kunst brengt. Op dit verschijnsel doelde ook Kees Fens, toen hij opmerkte dat specialisatie in de letterkunde de lezer monddood maakt: "literatuur raakt opgesloten in de literatuur erover".<sup>29</sup>

Kleinschalige kunstvormen variëren in mate van toegankelijkheid, professionaliteit en publieksbereik; kenmerkend is de gespecialiseerde aard van het aanbod dat niet een doorsneepubliek aanspreekt, maar een kring van geïnteresseerden. De cultuurspreiding die hierbij past is er een op maat, en staat ver af van het ideaal van volksverheffing.

## Van cultuurspreiding naar publieksbereik

Als een idee is ingeburgerd en vast onderdeel van beleid is geworden, dreigt het te verzelfstandigen en te verstarren tot iets waar men moeilijk onderuit komt, als men dat zou willen. In tegenstelling tot landen waarin de verhouding tussen kunst en staat andersminder – is geregeld, heeft in de vaderlandse cultuurpolitiek het spreidingsideaal altijd een aparte plaats ingenomen en het cultuurdebat bepaald.

In het voorafgaande is de nadruk gelegd op de cultuurspreiding ten gevolge van veranderingen in de samenlevingsstructuur die de verschillen in cultureel gedrag tussen de sociale klassen hebben doen afnemen. Enerzijds heeft dit geleid tot een uitbreiding van de interesse van het publiek voor kunst en cultuur en tot grootschalige praktijken in het domein van de cultuur; tegelijkertijd zorgde deze ontwikkeling voor het ontstaan van tal van uiteenlopende kunstvormen en voor een opsplitsing van de culturele voorkeuren van het publiek. Het oorspronkelijke idee van de sociale cultuurspreiding past niet bij dit actuele beeld van de sociaal-culturele werkelijkheid. Cultuurspreiding en publieksbereik kunnen niet los wor-

ten gezien van de maatschappelijke context waarin vormen van kunst en cultuur ontstaan, zich handhaven en ontwikkelen, of veranderen.

Op de vraag waarin het cultuurbeleid is geslaagd, luidt het antwoord: in de handhaving van culturele voorzieningen en het culturele aanbod nadat het particulier initiatief niet meer in staat was de lasten ervan te dragen. Dat was, zo bleek, al spoedig het geval en daarom moest de overheid te hulp schieten. Dat is zo gebleven tot op de dag van vandaag: "Ik reken het tot mijn eerste taak een bloeiend kunstleven waarin kunst en kunstenaar zich kunnen ontwikkelen, in stand te houden en te bevorderen", memorieerde de minister van Cultuur in zijn toelichting op de begroting van 1984. Natuurlijk; toen de overheid het initiatief eenmaal had overgenomen, ontwikkelde zich een kunstbeleid, stapelden de voornemens zich op, vergezeld van wisselende rechtvaardigingsgronden zoals het beroep op schoonheid, welzijn of kwaliteit (Oosterbaan 1990). Bij al die wisseling van stemmen en thema's kon men toch steeds het grondmotief van de spreidingsgedachte herkennen, de *cantus firmus* van het cultuurbeleid; maar die klinkt vanaf het midden van de jaren tachtig anders, meer in overeenstemming met de praktijk van de hedendaagse kunstwereld. Het probleem is niet meer de sociale cultuurspreiding in algemene zin, maar de publieke belangstelling voor de diverse kunstvormen afzonderlijk, die onder de overheidszorg vallen: "een voorziening, een activiteit (is) in beginsel gehouden aan de opgave om de belangstelling van het publiek te wekken die overeenkomt met zijn aard en de schaal van presentatie (...)" en "er (is) alle reden voor bepaalde sectoren om actiever te zijn op het gebied van publieksbenadering (...)". In deze passages uit de brief over het cultuurbeleid van de minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur op 15 mei 1985 gezonden aan de Tweede Kamer, is misschien nog weinig merkbaar van een nieuwe oriëntatie, maar dat verandert in het vervolg van dezelfde tekst. Want als na actieve publiekswerving zou blijken dat het publiek wegblijft, terwijl het gebodene kwalitatief van hoog niveau is, dan, zo redeneert de minister in markttermen, zou er wel eens sprake kunnen zijn van een overaanbod: "Het is immers denkbaar, dat er, zelfs na een gedegen selectie op kwaliteit, nog zoveel aanbod op een bepaald gebied overblijft dat vanuit een publieksstandpunt gesproken moet worden van een teveel van het goede." We zien dat de minister het spreidingscriterium wil aanpassen aan elke kunstvorm door de publieksfunctie te beschouwen als onderdeel van het netwerk van productie- en distributieactiviteiten.

voor uit doel zullen bezoekersaantallen en kijkcijfers worden verzameld en niet om te bezien of tot dan toe van kunst verstoken groepen zijn bereikt. Niet zozeer wélk publiek, maar in welke mate publiek wordt bereikt staat voortaan op 's ministers agenda. Hij kondigt aan ernaar te streven

dat er meer gegevens beschikbaar komen over de mate van publieke belangstelling, gerelateerd aan de verschillende soorten aanbod, zodat in de toekomst scherpere noties ontwikkeld kunnen worden ten aanzien van welke voorwaarden omtrent publieksbereik in redelijkheid aan bepaalde voorzieningen of initiatieven te stellen zijn.<sup>30</sup>

Het zal overigens nog een hele opgave zijn zo'n puntensysteem te ontwikkelen, laat staan er besluiten op te baseren. Nieuw publiek voor de kunst denkt de minister te winnen langs de weg van de amateuristische kunstbeoefening en de binnen- en buitenschoolse kunstzinnige vorming.

De term sociale cultuurspreiding – nog niet helemaal uit het beleidsvocabularium geschrapt – wordt nu gereserveerd voor spreiding via de media. Het is echter al bekend dat culturele programma's niet beluisterd en bekeken (zullen) worden door die groepen mensen, waarop het sociale cultuurspreidingsbeleid in oorsprong was gericht.<sup>31</sup> Dit beleid is van het cultuurpolitieke toneel verdwenen samen met het ideaal om door middel van kunst naar een cultuurgemeenschap te streven. Kunstbeleid is een voorzieningenbeleid geworden voor geprofessionaliseerde kunstvormen met hun deelpublieken. Bij gelegenheid herinnert een spreker de overheid nog wel eens aan haar culturele gemeenschapstaak, zoals de directeur van het Sociaal en Cultureel Planbureau in een lezing in 1986.<sup>32</sup> Het advies van dit instituut over de cultuurwetgeving noemt echter de spreidingsgedachte niet meer als algemeen beginsel van cultuurbeleid, tenzij de opstellers van dit rapport dit uitgangspunt hebben verstoep onder de begrippen verscheidenheid en expressievrijheid, die samen met kwaliteit en afstandelijkheid tot de vier algemene beginselen van dit beleid worden uitgeroepen.<sup>33</sup> De accentverschuiving van cultuurspreiding naar publieksbereik in overheidsteksten loopt parallel met de gang van zaken in de kunstwereld. Zowel uit noodzaak om in tijden van overheidsbezuinigingen de eigen inkomsten te vergroten als vanwege de toegenomen onderlinge concurrentie worden cultuurproducenten en -distributeurs gedwongen de markt te betreden en meer aandacht te hebben voor hun publiek. De groei van het kunstaanbod door het stijgende aantal kunstenaars en van de afzetmogelijkheden door de

technologie moet wel tot dalende bezoekcijfers leiden; het publiek groeit immers niet met het aanbod mee en mensen beschikken maar over beperkte vrije tijd en zullen dus selectiever worden. Bovendien neemt de concurrentie toe, omdat kunstenaars van nu het ook steeds moeten opnemen tegen kunstenaars uit het verleden. De kunst kan niet op, hoevelen er hoe vaak ook van genieten.

Het aanbod wordt door telkens nieuwe initiatieven van kunstenaars en hun zaakwaarnemers in tal van kunstvormen opgesplitst, en daarmee differentieert de belangstelling zich. Culturele instellingen moeten daarom steeds vaker overgaan op aan de commercie ontleende marktstrategieën. In 't Veld-Langeveld wees al op deze ontwikkeling in het begin van de jaren zestig en zag hierin een nieuwe fase van de cultuurspreiding. Er werd toen al geprobeerd het publiek te vergroten door potentieel geïnteresseerde groepen met marketing-technieken te benaderen. Het lijkt erop dat deze tendens pas in de jaren tachtig is doorgebroken in de culturele wereld. "Onze hele organisatie wordt omgebouwd tot een uiterst marketing-gevoelig apparaat. De aanpak wordt meer cliëntgericht", aldus de directeur van het Vredenburg-complex te Utrecht, Peter Smids. Hij voegt eraan toe: "ons publiek is helemaal opgedeeld in segmenten, we hebben wel vijftien deelpublieken (...). Als iemand naar de kassa loopt, vinden ze het daar een sport om te raden waarvoor hij komt."<sup>34</sup>

"De ontwikkeling van een vraagbeleid met behulp van marketing", zo zou men de cultuurspreiding nieuwe stijl kunnen typeren. Onderzoek op maat moet dan uitmaken wie trouwe bezoekers zijn en welk publiek nooit komt. De laatste categorie wordt vervolgens onderverdeeld in voor de kunst te winnen en voor de kunst verloren publiek. Met marketingrapporten en calculaties in de hand richten culturele managers zich tot financiers bij de overheid en het bedrijfsleven. De interesse voor het publiek komt niet voort uit de wens naar sociale cultuurspreiding, maar uit de noodzaak om voor geldschietters een eigen publieksbereik te profileren; vooral voor sponsors die uit de publieksgegevens kunnen opmaken of de bezoekers aan een manifestatie voor hun bedrijf een interessante doelgroep vormen. Het is daarom niet verrassend, dat het aantal publieksonderzoeken de laatste jaren evenredig toeneemt met de in ons land laat op gang gekomen belangstelling voor kunstsporing.<sup>35</sup> Zo is het idee van cultuurspreiding langzaam maar zeker opgegaan in het ruimere begrip cultuurparticipatie of publieke belangstelling zonder meer. Het zaalbezettingspercentage telt en niet de sociale samenstelling van het publiek in de zaal. Cultuurspreiding is gereduceerd tot publieksbereik en het bezoekersaantal

word gebruikt als maatstaf op basis waarvan de samenhang tussen productie, distributie en deelname wordt beoordeeld.<sup>36</sup>

Niet het mislukken van de sociale cultuurspreiding dwingt de overheid tot herbezinning op de publieksfunctie, want dat was sinds jaar en dag bekend, maar de feiten rond het publieksbereik, in het bijzonder de daling van de bezoekcijfers in delen van de gesubsidieerde kunstwereld, met name bij een deel van de podiumkunsten. Overigens mogen de dalende bezoekcijfers bij de gesubsidieerde kunstvormen niet als bewijs worden gezien voor de mislukking van het sociale cultuurspreidingsbeleid. Die terugloop – niet over de hele linie en bij podiumkunsten sterker dan bij musea – vindt immers plaats bij het cultureel geïnteresseerde deel van het publiek, dat blijkbaar minder frequent gebruik wenst te maken van het gesubsidieerde kunstaanbod. Over de continuïteit van cultuurdeelname op individueel niveau zijn maar weinig gegevens uit onderzoek beschikbaar. Hoewel we door het Centraal Bureau voor de Statistiek en het Sociaal Cultureel Planbureau goed geïnformeerd zijn over globale ontwikkelingen in de cultuurdeelname van de Nederlandse bevolking, weten we weinig over het culturele gedrag van mensen in de loop van hun leven. Toch is het van belang dit aspect te betrekken bij de beoordeling van de resultaten van de cultuurspreiding. Ten gevolge van de opwaartse sociale mobiliteit kan het culturele gedragspatroon van groepen mensen die niet met kunst en cultuur zijn grootgebracht, veranderen. Eind jaren vijftig was acht procent van de studenten in het wetenschappelijk onderwijs afkomstig uit lagere milieus en dertig jaar later is dat zestien procent. Men kan zeggen dat de doorstroming traag verloopt, maar ontwikkeling zit er in ieder geval in.<sup>37</sup> Voorts is uit onderzoek gebleken, dat de intergenerationele beroepsmobiliteit in Nederland in de periode 1970-1985 is gestegen (vóór die tijd wellicht ook, maar daarover zijn geen gegevens bekend). Dit hoeft niet te betekenen dat alle sociale 'stijgers' ook in kunst en cultuur geïnteresseerd raken, maar enig effect zal deze intergenerationele sociale stijging op het culturele gedrag van mensen zeker hebben.<sup>38</sup> In de literatuur wordt er zelfs op gewezen, dat de culturele vorming en bevoororing van cultuurdeelname de meeste kans van slagen hebben als aansluiting wordt gezocht bij het referentiekader van mensen, waarbij vooral sociale 'klimmers' worden genoemd.<sup>39</sup>

Cultuurspreiding als gevolg van sociale stijging is echter bovendien het resultaat van de cultuurspreiding die vanzelf gaat en in tweede instantie van het cultuurspreidingsbeleid voorzover het dat klimmen vergemakkelijkt. Dit beleid is vooral ten goede gekomen aan middenklasse-groepen, waarmee ook de cultuurspreiding die van

zelf gaat zo sterk is verbonden. De opkomst en sterke groei van een klasse van mensen van wie het meest kenmerkend is, dat zij over cultureel kapitaal beschikken, zoals Bourdieu het uitdrukt, hebben ertoe geleid dat het culturele klimaat meer en meer bepaald wordt door deze brede middenlaag in plaats van zoals eertijds door een kleine elite van de maatschappelijke bovenlaag.

De meeste mensen stellen het zonder kunst. Het doel van de overheid om hen te laten delen in het culturele leven is niet bereikt. De sociale cultuurspreiding had haar grenzen al bereikt nog voordat het beleid in dezen was geformuleerd. Initiatieven om kunst onder het volk te brengen bleven steken in goede bedoelingen. Er is dus niet te vroeg geroepen, dat het cultuurspreidingsbeleid is mislukt. Maar we spreken dan alleen over sociale cultuurspreiding in strikte zin, over de poging van de overheid om van kunst verstoken groepen aan de onderkant van de samenleving voor de kunst te winnen. Cultuurbeleid, zo heeft de geschiedenis geleerd, is er in de eerste plaats om vormen van kunst en cultuur te behouden en te bevorderen. De verbreding of versmalling, de stijging of daling van de publieksbelangstelling is in hoofdzaak een kwestie van cultuurspreiding die vanzelf gaat; de dynamiek daarvan komt vooral tot uiting in de vormen van cultuuroverdracht en cultuurovername die horen bij het streven van mensen naar distinctie en identificatie. Voorzover de overheid met haar spreidingsbeleid op deze processen inspeelt, zal dit beleid resultaten boeken. Op het moment dat door de ontwikkelingen in de kunstwereld zelf de tendens tot grootschaligheid én de opsplitsing in tal van kleinschalige kunstvormen – de overheid wordt gedwongen haar beleid af te stemmen op de samenhang tussen produktie, distributie en publieksbereik in de afzonderlijke kunstvormen, verandert het spreidingsmotief van inhoud en valt het vrijwel samen met bevordering van cultuurdeelname zonder meer.

Met de rubriek 'internationalisering', gepresenteerd in de Nota Cultuurbeleid 1993-1996 "Investeren in cultuur", dient zich een nieuw cultuurspreidingsideaal aan, even ambitieus als het ideaal van de sociale cultuurspreiding, maar wel zakelijker van toon. Het gaat om de poging meer Nederlandse kunst over de grenzen te verspreiden. Of deze vorm van cultuurspreiding zal lukken valt nog te bezien, maar de uitgangspunten en voorwaarden van een dergelijk beleid en de kansen op succes kunnen wel al besproken worden. Dat gebeurt in het volgende hoofdstuk.

#### Noten

- 1 Tenbruck, Friedrich H. "Bürgerliche Kultur". In: *Kultur und Gesellschaft. R. König zum 80. Geburtstag gewidmet. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, deel 27, 1986, pp. 263-285.
- 2 Adang, Mark. "Breng me in uw huis, laat me uw woonkamer zien en ik zal u zeggen wie gij zijt". In: *Kunst en Bedrijf. Nederland 1914-1940. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, deel 28, 1977, Haarlem 1978, pp. 209-259.
- 3 Idem, p. 247.
- 4 Bouman, Hans. "Goede en goedkope lectuur kon ook de drankbestrijding ten goede komen". Artikel over Leo Simons en de Wereldbibliotheekvereniging in: *de Volkskrant*, 3-10-1986.
- 5 Knulst, W.P. "Vermanen, verheffen en verdelen". In: *Tien jaar ontwikkeling van het toneel*. Amsterdam 1980 (Instituut voor Theaterwetenschap). Zie ook: Knulst, W.P. "De voorgeschiedenis van de Nederlandse cultuurpolitiek". In: *Advies Cultuurwetgeving*. Rijswijk 1986, pp. 25-103 (Sociaal en Cultureel Planbureau).
- 6 Zie voor de resultaten van de cultuurspreiding naast de in noot 5 genoemde literatuur ook nog de volgende bronnen: Kassies, Jan. *Notities over een heroriëntatie van het kunstbeleid*. Den Haag 1983; Blokker, Jan. *Kwaliteit staat er boven*. Amsterdam 1986; Dulken, Hans van e.a. (red.). *In ons diaconale land*. Opstellen over cultuurspreiding. Boekmanstichting/Van Genep, Amsterdam 1988.
- 7 *Memorie van Toelichting* bij de begroting 1982 van het Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk.
- 8 *Discussienota B. een toekomstig beleid ten aanzien van beeldende kunst, vormgeving en bouwkunst*. 's-Gravenhage 1983 (Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur).
- 9 *NRC Handelsblad*, 5-9-1986 en 13-4-1992.
- 10 Zie de twee SCP-cahiers nr. 12 en nr. 65: *Profijt van de overheid*. 's-Gravenhage 1977 en 1989.
- 11 Zie o.a.: Goudriaan, R. en C.A. de Kam, "Het doek valt. Enkele effecten van een verhoging van eigen bijdragen bij bezoek aan gesubsidieerde toneelvoorstellingen en concerten". In: *Beleid en Maatschappij*, nr. 12, 1982, pp. 340-347. Zie ook van Goudriaan *Musea, een prijs waard?* Sociaal en Cultureel Planbureau, Cahier 46, Rijswijk 1985 en "Kunst en consumptiegunst". In: Verhooff, R. en H.B.G. Ganzeboom. *Cultuur en Publiek*. SISWO, Amsterdam 1991, pp. 33-53.
- 12 Elias, Norbert. *Ueber den Prozess der Zivilisation*. 2 dln. Frankfurt am Main 1978; Bourdieu, P. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris 1979; Swaan, A. de. *Kwaliteit is klasse*. De sociale wording en werking van het cultureel smaakverschil. Amsterdam 1985.
- 13 "Ja, zonder die hele mallemlolen van groepjes die zich ver boven anderen verheven voelen (...) bestond er niet eens iets als een kunstleven. Alleen het snobisme tot in de nde-graad garandeert dat elk boek, hoe onleesbaar ook, elk schilderij of toneelstuk, hoe weinig het aankijken waard, nog een kans maakt", aldus Gerrit Komrij over snobisme in *Vrij Nederland*, Boekenbijlage, 10-1-1987.



- 14 Jenkins, H. *The Culture Gap; an Experience of Government and the Arts*. London 1979, p. 20.
- 15 Knulst. "Vermanen, verheffen en verdelen" a.w., pp. 7273.
- 16 *Advies Cultuurwetgeving*, a.w., p. 132.
- 17 Pen, J. "De schijntegenstelling tussen cultuur en economie. Welgestelde barbaren". In: *NRC Handelsblad*, 24-12-1986.
- 18 Bekende Nederlanders sporen aan tot museumbezoek in een landelijke advertentiecampaigned van de Stichting Museumjaarkaart, gestart in 1986.
- 19 Zie Mann, Thomas. *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*. 3 dln. Fischer Bücherei 1986; zie deel 2, "Leiden und Grösse Richard Wagners", pp. 121-168, zie p. 131.
- 20 Braak, Menno ter. *Carnaval der burgers*. Amsterdam 1934, p. 150.
- 21 *Vrij Nederland*, 17-1-1987, p. 4, reportage van Aukje Holtrop en Ageeth Scherphuis over de tentoonstelling "Monet in Holland" van 17-10-1986 tot 4-1-1987 in het Rijksmuseum Vincent van Gogh.
- 22 Bericht in *NRC Handelsblad*, 6-5-1987.
- 23 "Het goud der Thraciërs", een tentoonstelling die in het najaar van 1984 is gehouden in museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam, is met 221.000 bezoekers in 9 weken een succes-story geworden. De organisatoren rekenden op 200.000 bezoekers om uit de kosten te komen, een bedrag van 900.000 gulden. Zie het in noot 13 genoemde artikel in *Vrij Nederland*.
- 24 Fuchs, Rudi. "Kunst voor de massa: de idylle is voorbij". Lezing in de reeks door de SLAA (Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam) georganiseerde debatten onder de titel "Het laatste Woord", gepubliceerd in *Vrij Nederland*, 28-2-1987, p. 17.
- 25 Gehlen, Arnold. *Die Seele im technischen Zeitalter*. Hamburg 1957, p. 112.
- 26 Berg, H.O. van den. *In muziek. Een inventariserend onderzoek naar de samenhang tussen muziekvakopleiding en beroepspraktijk*. 's-Gravenhage 1985, p. 24 e.v. (Ministerie van WVC, Cultuurreeks CRM 85/7).
- 27 Ernst Vermeulen in zijn muziekcensie in *NRC Handelsblad*, 28-11-1986. Over de scheiding tussen kunstenaars en publiek in de wereld van de moderne kunstmuziek en over de publiekssamenstelling, zie Menger, P.M. "L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine". In: *Revue française de sociologie*, jrg. 27, nr. 3, 1986, pp. 445-480.
- 28 "Kunstgenot heeft niets met kennis te maken, althans niets met kennis in haar staat van voltooiing; alles daarentegen met het streven naar kennis, het leren begrijpen en willen begrijpen, dat echter niet opzettelijk nagestreefd behoeft te worden, omdat het reeds in het genieten ligt opgesloten. (...) Nooit zullen kennen en genieten zijn dan ook correlaire begrippen: welk van de twee primair is kan niemand zeggen. IJdele vraag: genieten wij niet langer van een kunstwerk, omdat wij het te goed kennen, of menen wij het goed te kennen omdat wij niet meer in staat zijn ervan te genieten?", aldus Simon Vestdijk in: *Essays in duodecimo*. Amsterdam 1976. Zie hoofdstuk 13 "Kennen en genieten", pp. 65-70, zie p. 66.
- 29 Kees Fens in *De Volkskrant*, 2-1-1987.
- 30 Brief van de minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur over het cultuurbeleid, toegezonden aan de Tweede Kamer op 15 mei 1985, p. 18; In de nota Cultuurbeleid 1993-1996 *Investeren in cultuur* zijn de plannen van minister Brinkman uit 1985 uitgewerkt. De door minister d'Ancona voorgenomen kortingen op de subsidies van de podiumkunsten, is een maatregel die vooruitloopt op de verplichting aan de gezelschappen om een hoger percentage eigen inkomsten op te brengen. Heftige discussies dwongen de minister haar maatregelen te versoepelen.
- 31 Idem, pp. 19-22.
- 32 Staay, A.J. van der. "Het skelet in de kast". Lezing in de reeks "Buitenstaanders" van de Stichting SLAA, gepubliceerd in *De Volkskrant*, 28-3-1986.
- 33 *Advies Cultuurwetgeving*, a.w., p. 269.
- 34 Interview met Vredenburg-directeur Peter Smids in *Vrij Nederland*, 14-6-1986.
- 35 Zie de publieksonderzoeken, uitgevoerd door Intomart Qualitatief B.V. onder andere bij Het Nationale Ballet, Stichting de Nederlandse Opera en het Holland Festival.
- 36 In het najaar van 1986 is in opdracht van het Ministerie van WVC een grootschalig onderzoek gestart naar de relatie tussen produktie, distributie en participatie in de theatersector, uitgevoerd door onderzoekers van de Rijksuniversiteit Utrecht. In het eindrapport *Podiumkunsten & Publiek* (1990) hebben de auteurs Ineke Maas, René Verhoeff en Harry Ganzeboom een apart hoofdstuk gewijd aan de publiekswerving, waarin weinig meer doorklinkt van het cultuurpolitieke ideaal van de cultuurspreiding. Zie ook: Maanen, Hans van. "Kunstspreiding of kunstmarketing?" In: *Boekmancahier*, nr 10, dec. 1991, p. 407-420 (1) en nr. 11, maart 1992, p. 57-70 (2).
- 37 Schuyt, C.J.M. "Maatschappelijke ongelijkheid. Een sociologische interpretatie". In: *Economisch Statistische Berichten*, 25-2-1987, pp. 195-198.
- 38 Ganzeboom, H.B.G. e.a. "Intergenerationele klassemobiliteit in Nederland tussen 1970 en 1985". In: *Mens en Maatschappij*, jrg. 62, nr. 1, 1987, pp. 17-43. Uit recent onderzoek blijkt dat de afgelopen dertig jaar het effect van het ouderlijk milieu op het uiteindelijk bereikte onderwijspeil van kinderen gehalveerd is. Er is een sterk afnemend verband tussen de opleiding van vaders en die van hun zoons. De verklaring zien de onderzoekers in de verlengde schoolcarrière. Zie Graaf, Paul de en Ruud Luijkx. "Van ascription naar achievement?". In: *Mens en Maatschappij*, 67 jrg. nr. 4, 1992; Ganzeboom, H.B.G. en P. de Graaf. "Verandering van onderwijskansen in Nederland tussen 1900 en 1980". In: Gadourek, H. (red.). *De open samenleving* (boekaflevering van het tijdschrift *Mens en Maatschappij*) 1989, pp. 58-78.
- 39 Jager, H. de. *Cultuuroverdracht en Concertbezoek*. Leiden 1967, pp. 209-211. Vijftientig jaar na het verschijnen van dit proefschrift hebben op initiatief van de redactie van het *Boekmancahier* de auteurs Wim Knulst, Mir Wermuth, Cas Smithuijsen en Hugo de Jager zelf de dissertatie herlezen en hun reacties op schrift gesteld. Deze artikelen zijn verschenen in het *Boekmancahier*, nr. 15, maart 1993; zie ook: Gans, H.J. *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*. New York 1974.

---

## **IV Culturele diversiteit:**

beleid en het kwaliteitsbegrip

NANDA VAN DEN BERG  
*De kunst van het weglaten*

DE POSITIE VAN ALLOCHTONE BEELDEND KUNSTENAARS

Zo'n vijftien jaar geleden deed een nieuw fenomeen zijn intrede in de Nederlandse kunstwereld en het overheidsbeleid: de allochtone kunstenaar. Deze kwalificatie is moeilijk te omschrijven, want ondanks het feit dat het begrip 'allochtoon' op zichzelf een vaststaande betekenis heeft, blijkt het geen intrinsieke waarde te bezitten. Want is bijvoorbeeld Sigurdur Gudmundsson een allochtoon kunstenaar? En Thom Puckey of Marlene Dumas? Strikt genomen wel. 'Allochtoon' betekent volgens Van Dale immers: 'van elders aangevoerd; niet inheems; vreemd'. Gudmundsson is afkomstig van IJsland, Puckey en Dumas komen respectievelijk uit Engeland en Zuid-Afrika. Alledrie zijn ze succesvolle kunstenaars in Nederland. Het werk van Gudmundsson is onder andere vertegenwoordigd in de collectie van het Stedelijk Museum, Puckey heeft in datzelfde museum een grote tentoonstelling gehad<sup>1</sup> en geeft, evenals Dumas les aan de prestigieuze Rijksakademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. Dit drietal bedoelen we echter niet als we over allochtone kunstenaars praten. Evenmin is de groep allochtone kunstenaars ontstaan rond een bepaalde stroming in de beeldende kunst. In tentoonstellingen van het 'allochtone' werk valt de grote verscheidenheid op, zowel in aanpak, professionaliteit, stijl als de gebruikte media. Wat allochtone kunstenaars wél gemeen hebben is dat hun werk niet – of nauwelijks – vertegenwoordigd is in de grote landelijke musea en dat de belangrijke galleries en gezaghebbende kranten en kunsttijdschriften er geen aandacht aan besteden.

Met allochtone kunstenaars worden zowel

diegenen bedoeld die afkomstig zijn uit de 'erkende minderheidsgroepen', zoals Antillianen, Surinamers, Turken en Marokkanen, als kunstenaars in Nederland uit Zuid-Amerika, China of Iran. Meestal wordt met 'allochtone kunstenaar' een 'niet westerse' kunstenaar bedoeld. Het etiket impliceert bijna dat de kunstenaar 'amateuristisch' is en 'slecht werk' aflevert, en daardoor geen erkenning krijgt in het 'erkende circuit'. Daarbij is de allochtone kunstenaar meestal zwart of gekleurd.

Zijn positie is, gezien het gebrek aan integratie en erkenning, zowel de overheid als de betrokkenen een doorn in het oog. De overheid zint op middelen om deze situatie te veranderen. Maar of de – vrij autonome – kunstwereld zich zo gemakkelijk laat beïnvloeden? De kunstenaars zijn óf gekwetst óf ondergaan hun lot gelaten.

*Hoe kon de allochtone kunstenaar ontstaan?*

Het eerste initiatief op het gebied van 'allochtone kunsten' was afkomstig uit de welzijns sfeer: in Amsterdam werd in 1971 Srefidensie opgericht, 'Galerie voor Surinaamse, Antilliaanse en Caraïbische kunstenaars'. De galerie werd eigenhandig en zonder subsidie opgezet op de derde verdieping van het gebouw van de Surinaamse Welzijnsstichting Welsuria. Men stelde zich geen hoge kunstdoelen, maar, volgens Eugène Chateau, een der oprichters, simpelweg een podium voor de creativiteit en expressie van het volk. Srefidensie diende om het gemeen-

schapsgevoel van het Surinaamse volk in Nederland te versterken en de sluimerende creativiteit van het volk te stimuleren. De eerste exposanten werden letterlijk van het Leidseplein geplukt, waar zich enkele kunstenaarscafé's bevonden. Oorspronkelijk zouden de kunstenaars de galerie zelf runnen, maar in de praktijk rustte bijna alle verantwoordelijkheid op de schouders van de welzijnswerkers. De tentoonstellingen in Srefidensie brachten uiteindelijk de in Nederland aanwezige Surinaamse en ook Antilliaanse kunstenaars in kaart. Dat dit galeriebeleid erg beeldbepalend werkte, kan men afleiden uit het feit dat de vaste kern exposanten van Srefidensie bijna vijftien jaar later terugkeert in een andere, eveneens door Surinamers georganiseerde expositie: *Farawé. Acht kunstenaars van Surinaamse oorsprong*, die in 1985 in de Nieuwe Kerk te Amsterdam werd georganiseerd. Bij de tentoonstelling verscheen een catalogus, waarvoor de gerenommeerde kunsthistoricus Emile Meijer de tekst verzorgde.<sup>3</sup> Het is opvallend dat Meijer af en toe niet goed raad weet met deze Surinaamse kunst binnen het hem bekende kunsthistorische kader. Dit blijkt uit zinsneden als: 'Ik formuleer dit zo voorzichtig omdat de misvatting bestaat dat de vorm van realisme zoals Baag die aanhangt, een afbeelding van de werkelijkheid zou inhouden en meer niet'<sup>3</sup> en: 'Wat was nu mijn typisch Europese reactie? Uit al de aanwezige werken – en Frank is productief – koos ik juist die Europees aandoende aquarel om met wat meer aandacht te bekijken en te appreciëren. Zoals Frank het eigene zoekt, zocht ik het mijne, min of meer onbewust, alvorens mij te verdiepen in de schilderijen waarin Frank zichzelf en zijn oorsprong het duidelijkst had uitgedrukt.'<sup>4</sup> De catalogus van *Farawé* is bij mijn weten tot nu toe de enige kunsthistorische beschrijving van de Surinaamse kunst in Nederland.

In de tijd dat *Farawé* werd georganiseerd, zaten de meeste van de deelnemende Surinaamse kunstenaars nog in de *BKR* (Beeldende Kunstenaars Regeling). De afschaffing van de *BKR*, per 1 januari 1987, had voor een aantal het gevolg dat

ze sindsdien bij *wvc* naar het 'allochtonenpotje' werden verwezen. De aanduiding 'allochtone kunstenaar' kreeg aldus een minder vrijblijvend karakter. Deze kunstenaars werden, al dan niet bedoeld, geleid naar aparte voorzieningen buiten de reguliere circuits om. Zo ontstonden organisaties die fungeerden als 'steunpunt voor allochtone kunstenaars'. Bij deze organisaties gaat het niet meer om specifieke kunstenaars uit één land, zoals nog het geval was bij *Srefidensie* en *Farawé*. De nadruk ligt nu op verscheidene etnische groepen die zich verenigen als één Derde Wereld-categorie, zoals in de stichting *Cosmic Illusion* die zich onder meer inzet voor de verbetering van de kansen van de allochtone kunstenaar in het reguliere kunstenveld. *Cosmic Illusion* werd in 1976 op Curaçao opgericht door Felix de Rooy en Norman de Palm, die zelf als kunstenaar actief waren, met name op het gebied van de film. Via New York vond *Cosmic Illusion* een basis in Amsterdam, waar zij een van de toonaangevende organiserende instanties op het gebied van allochtone kunsten werd. De stichting fungeert als een overkoepelende organisatie van een aantal zelfstandige afdelingen die zich richten op de podiumkunsten, de beeldende kunst, de letterkunde en de film. Sinds 1989 is *Cosmic Illusion* door *wvc* als werkplaats aangewezen. De afdeling Negrophilia is verantwoordelijk voor tentoonstellingen van beeldende kunst van allochtone kunstenaars. Zij was bijvoorbeeld betrokken bij de tentoonstelling die in 1986 werd gehouden in het Stedelijk Museum te Schiedam met werk van Margarita Garcés, Hans Lie, Anis M'Hand Yamna, Anton Vrede, Luis Carmelo, Nelson Carillho, Hideko Satori, Abderrahim Chawki, Mustafa Sener, Pablo Rueda Lara en Victor Snijtsheuvel.<sup>5</sup> In november 1987 organiseerde zij in De Balie te Amsterdam de tentoonstelling *Schaduw, Licht, Vorm*.<sup>6</sup> Er volgden meer met soortgelijke titels: *Beeld, vorm, kleur* (1988, Galerie Inkt, Den Haag) en *Structuurenvorm/Vormenstructuur* (1990, Volkshogeschool Drakenburgh, Baarn), waarbij opvalt dat ze vaak in secundaire tentoonstellingsruimten plaatsvonden.

De samenstelling van de tentoonstellingen kenmerkt zich door de al eerder genoemde diversiteit. *Zonder titel* verenigt bijvoorbeeld schilderkunst, beeldhouwkunst, keramiek, muziek en dans. Vaak treft men dezelfde kunstenaars aan: het werk van Guillaume Lo-A-Njoe, Hans Lie, Anton Vrede en Abderrahim Chawki bijvoorbeeld is bijna in elke *Cosmic Illusion*-tentoonstelling opgenomen. Een ander kenmerk lijkt te zijn dat niet een gezamenlijke kunstopvatting reden is tot het gezamenlijk exposeren van de kunstenaars, maar hun afkomst. Toch ligt er een duidelijk principe aan ten grondslag, zoals blijkt uit de tekst op de affiche van de tentoonstelling *Schaduw, Licht, Vorm*:

*'De werken van de kunstenaars die in deze tentoonstelling bijeen zijn gebracht, zijn een voorbeeld van de beeldtaal die is ontstaan uit de smeltkroes van de moderne maatschappij. Een smeltkroes die is voortgekomen uit de vermenging van rassen en culturen [...] Zo spreken zij middels hun werk een visueel "Esperanto". De emoties van de moderne mens worden in een universele beeldtaal zichtbaar, onthecht van cultuur-historische achtergronden en andere beperkingen. Een panorama van kunstenaars in Nederland verbonden door het universele thema van Schaduw, Licht, Vorm [...]'*

De laatste tijd doet een nieuwe variant van exposeren van allochtone kunsten opgang. Deze lijkt geboren uit een gevoel van Hollandse (autochtone) vriendschappelijkheid. Bij het organiseren van deze exposities wordt niet het 'onthechten van cultureel-historische achtergronden' als uitgangspunt genomen, maar juist het cultiveren ervan, dat 'syncretisme' wordt genoemd. Syncretisme staat voor het samensmelten van verschillende stijlen, ontstaan uit wederzijdse beïnvloeding van verschillende culturen. Deze 'gemengde' kunst is nieuw, maar de (geleende) tekens en symbolen uit de verschillende oorspronkelijke culturen blijven goed herkenbaar. En daar is het de kunstenaars nu juist om te doen.

Syncretisme vormde het uitgangspunt voor een reeks exposities die van december 1989 tot en met oktober 1990 georganiseerd werd door de Amsterdamse Artoteek Zuidoost onder de titel *De Stad, een wereld*.<sup>7</sup> De manifestatie bestond uit tien solo-tentoonstellingen van allochtone kunstenaars die allen in Amsterdam werkzaam zijn. Daarbij werd een verzamelcatalogus uitgegeven, bestaande uit een algemeen (inleidend) boekje en een aantal losse boekjes (in de vorm van een paspoort), waarin een interview met een deelnemende kunstenaar was opgenomen.

Meest recentelijk worden thema's als 'transculturele invloeden', 'wisselwerking' en het ontstaan van een 'mondiale kunst' centraal gesteld. Zo werd van 4 mei tot 30 juni 1991 de manifestatie *Het Klimaat* gehouden, gecoördineerd door de Culturele Raad van Zuid-Holland, die bestond uit 30 tentoonstellingen van 70 (volgens de aankondiging) 'buitenlandse' beeldende kunstenaars, over het gehele land verspreid, met drie centrale tentoonstellingen in Leiden. Toonaangevende kunstenaars van buitenlandse afkomst (zoals Puckey) werden met minder bekende 'niet-westerse' collega's gecombineerd.

Verder was er *Double Dutch* die in het voorjaar van 1991 in een voormalig schoolgebouw uit 1913 in Tilburg opende. Ik citeer uit het informatiemateriaal:

*'Negen kunstenaarsduo's, elk bestaande uit twee beeldende kunstenaars met verschillende culturele en artistieke achtergrond zullen samenwerken aan een nieuw beeldend werk. De basis voor samenwerking is de wederzijdse interesse in elkaars artistieke en culturele achtergrond en de mogelijkheden en de beperking van de lokatie.'*<sup>8</sup>

Al deze activiteiten op het gebied van allochtone kunst, zoals hierboven in drie varianten beschreven, zijn op de een of andere manier exclusivistisch. De allochtone kunstenaar wordt er uitgelicht en zijn afkomst wordt benadrukt. In iedere variant geeft deze werkwijze, door het apart benadrukken van het 'allochtone', een

tweederangscategorie weer. Hoe kan nu verklaard worden dat zogenaamde allochtone kunst buitengesloten blijft of op het tweede plan figureert?

### Onzichtbaar of universeel?

De situatie van de Nederlandse allochtone kunstenaar is, wat betreft het proces van uitsluiting, in verschillende opzichten vergelijkbaar met die van zijn Afro-Amerikaanse collega. De verklaring die hiervoor in de Verenigde Staten wordt gegeven, raakt niet de inhoud van de kunst (vorm, idee of uitwerking), maar wordt gezocht in machtsverhoudingen binnen de kunstwereld. Een dominante groep zou binnen de kunst- en cultuurwereld een zogenaamd *onzichtbaar machtscentrum* vormen. Dit centrum, ook wel de mythische norm genoemd, wordt gedefinieerd als: 'blank, slank, mannelijk, jong, heteroseksueel, christelijk en financieel in goeden doen'.<sup>9</sup> Vanuit dit onzichtbare centrum wordt een groep als 'van de norm afwijkend' gedefinieerd en in feite gecreëerd. Dit geldt ook voor de situatie in de Nederlandse kunstwereld. Ook hier worden allochtone kunstenaars tot een aparte categorie gemaakt, omdat ze als 'marginaal' wordt gekarakteriseerd. Een aantal beeldend kunstenaars wordt zo, ongewild, ten eerste als 'allochtoon' en ten tweede als groep gedefinieerd. Maar verdiept men zich werkelijk in de samenstelling van deze 'groep', dan blijkt deze geen homogene eenheid te vormen. De kunstenaars verschillen van nationaliteit, kaliber en intentie.

Het is overigens moeilijk zich een beeld te vormen van wat het allochtone beeldende kunstenaarsbod in Nederland nu eigenlijk inhoudt. Ook de in kunst geïnteresseerde Nederlander blijkt er vaak niet van op de hoogte. Enerzijds is deze onbekendheid deels aan de kunstenaars zelf te wijten, anderzijds is hun aanbod in zekere zin 'onzichtbaar', wat in dit geval meerdere betekenissen kan hebben. 'Onzichtbaar zijn' in de Nederlandse situatie kan bijvoorbeeld betekenen dat de allochtone kunst óf zo anders

is dat er niet naar wordt gekeken, óf dat de allochtone kunst zo weinig verschilt van de autochtone dat deze zich er niet van onderscheidt.<sup>10</sup>

Het 'onzichtbare centrum' beschikt over een lange traditie. De reden dat veel allochtone kunstenaars in Nederland zo moeilijk geaccepteerd worden, zou zijn dat hun kunst niet verbonden kan worden aan deze in het Westen heersende kunsttraditie.

In feite is de hele kunst- en cultuurgeschiedenis die wij kennen gebaseerd op een westerse, Europese traditie, die haar oorsprong vindt in de periode 1492-1945, het 'Tijdperk van Europa', de tijd van de grote doorbraken in de Europese handel, de industrialisatie, urbanisatie en het imperialisme. Deze doorbraken hadden ook gevolgen voor het denken over de basis van cultuur: voordien koppelde men cultuur nog aan religie. De uitgangspunten van de nieuwe – seculiere en humanistische – idee over de basis van cultuur werden in de negentiende eeuw geformuleerd door de Engelse criticus Matthew Arnold. Na de Eerste Wereldoorlog werd de leidende rol van woordvoerder over de cultuur overgenomen door T.S. Eliot, die zijn afschuw uitsprak over de gevolgen van de oorlog. Zijn visie van Europa als een 'wasteland' – een cultuur van fragmenten zonder centrum – overheerste in het naoorlogse Europa. Hij stelde een terugkeer naar en een herziening van de traditie voor als de enige manier om de Europese culturele orde en politieke stabiliteit te herwinnen. Deze opvattingen zijn terug te vinden in diens invloedrijke essay *Tradition and the Individual Talent* uit 1919.<sup>11</sup>

De bekende Nederlandse kunstcritica Anna Tilroe citeert uit Eliots essay in haar bespreking van de expositie van Afro-Amerikaanse kunstenaars in Museum Overholland (1990). Zij blijkt zich ervan bewust dat haar blik ook gevormd is door westerse kunstopvattingen en -tradities. Via Eliot zoekt zij naar een manier om daaraan te ontsnappen, en verwijst naar de volgende uitspraak:

'Geen dichter, geen beoefenaar van welke kunst ook, komt geïsoleerd volledig tot zijn recht. Zijn betekenis, zijn erkenning hangt af van zijn verhouding tot de dichters en kunstenaars uit het verleden. Men kan hem niet geïsoleerd beoordelen; men moet hem voor contrast en vergelijking tussen de doden plaatsen. Ik stel dit als een beginsel van esthetische en niet alleen van historische kritiek.'

Tilroe benadrukt dat kunst niet alleen wortelt in de traditie, maar dat kunst deze traditie ook weer verandert 'door het scherpe bewustzijn van de eigen tijd en normen dat erin tot uitdrukking wordt gebracht. Het denken over wat kwaliteit is en wat niet, hangt daar ten nauwste mee samen.' Het bestaan en belang van een dergelijke traditie kan zeer problematisch werken voor kunstenaars die een andere culturele achtergrond hebben en toch toegang zoeken tot het 'veld' van de moderne kunst, omdat ze de bestaande traditie niet als de hunne ervaren.<sup>12</sup>

Toch zijn er kunstenaars van niet-westerse komaf, wier werk in meer of mindere mate 'aansluit' bij een in het Westen vigerende kunstrichting. Het surrealisme heeft als kunststroming internationaal opgang gemaakt vanaf de jaren twintig/dertig. Niet alleen ontstond in Zuid-Amerika terzelfdertijd als in Frankrijk een surrealistische groep, ook raakten de Franse surrealistische kunstenaars, zoals de Mexicana Frida Kahlo en Manuel Alvarez Bravo. Zij werden in de beweging ingelijfd, omdat in hun werk iets werd herkend van de allesoverstijgende mentaliteit van het surrealisme.<sup>13</sup>

Het kan echter voorkomen dat niet-westerse kunstenaars, in de canon van de westerse kunstbeschrijving opgenomen, door de westerse kunsthistorici aan de ideeën van een stroming worden onderworpen. Dit wordt geïllustreerd door John Yau in een artikel over een schilderij van Wifredo Lam. In zijn boek over dada en surrealisme neemt William Rubin de in Cuba geboren Wifredo Lam op als surrealist.<sup>14</sup> Hij wijdt zes

zinnen aan Lam, die volgens John Yau zin voor zin zowel misleidend als ongevoelig zijn. Rubin, die het werk van de kunstenaar onderwerpt aan de ideeën en prestaties van de groep als geheel, zou hem niet de individuele status toekennen waar deze volgens Yau recht op heeft. Iedere zin van Rubins entry wordt door Yau ontleed, waaronder de eerste: 'Wifredo Lam was the first Surrealist to make primitive and ethnic sources central to his art.' Volgens Yau had daar moeten staan: 'Born in Cuba, which is part of the Americas, Wifredo Lam is the first Modernist artist to emphasize his African descent by transforming his personal awareness of primitive sources into a contemporary mode of expression.' Dan pas had Rubin zich gevoelig getoond voor 'cultural differences, oppositional stances, and an individual's attempt to define the hybrid ingredients of their cross-cultural identity...'.<sup>15</sup>

Deze gewoonte om de waarde van de kunstwerken van allochtone kunstenaars af te meten aan de westerse kunstgeschiedenis is helaas nog steeds in zwang. Hierdoor kan aan een aantal van hen de toegang worden verleend tot de canon der interessante kunstenaars en aan anderen geweigerd. Het criterium voor acceptatie is meestal een vernieuwing op het formele vlak of op stijlgebied. Ook deze waardering vindt haar oorsprong in de beschrijving en opbouw van de westerse (moderne) kunstgeschiedenis, die immers begint bij de formele vernieuwing van Cézanne en daarna bij de beschrijving der voortgang het principe van voortdurende vernieuwing en herbeschouwing van de traditie hanteert. Formele en stijlmatige vernieuwing zijn echter principes die in de vaak iconografisch gerichte allochtone kunst meestal geen voorrang hebben.

Dit beoordelingsmechanisme heeft tot gevolg dat sommige allochtone kunstenaars het gevoel hebben geen erkenning te zullen krijgen in Nederland, omdat men 'nooit zal onderkennen dat er uit de Antillen een nieuw gezichtspunt kan komen, want nieuwe dingen zijn per definitie Europees'.<sup>16</sup>

Maar, zoals gezegd, het komt voor dat alloch-

tone kunstenaars werk maken dat (wel of niet toevallig) op enigerlei wijze aansluit bij de westerse traditie, zodat ze in een van de heersende stromingen worden opgenomen. Zo verging het Bülent Evren, de Turkse kunstenaar, wiens hangende abstracte vormen volgens kunstcritici enige tijd verwantschap vertoonden met het 'Neo-Geo'. Evren vond onder andere een podium in de hoofdstedelijke galeries Van Krimpen en Milco Onrust, die werk van Neo-Geo-kunstenaars exposeerden. Met de ideeën achter Neo Geo heeft Evren zich echter nooit verwant gevoeld. Ook nadat de interesse voor de Neo Geo was verdwenen, heeft Evren – in tegenstelling tot anderen – zijn stijl van werken niet veranderd, maar juist verdiept. Het is misschien veelzeggend dat hij de laatste tijd zoekt naar expositiemogelijkheden in het buitenland.

Een ander voorbeeld vormt de kunst van



Nour Eddine Jarram, zonder titel (1990), particuliere collectie Amsterdam

Nour Eddine Jarram die in 1990 werd geëxposeerd in de Amsterdamse galerie TheLiving-Room.<sup>17</sup> Hij schildert toespelingen op de kunst verstikkende islamitische wetten en zijn Arabische herkomst op een manier die als 'postmodern' kan worden beschouwd. Zijn schilderijen zijn daarom voor het westers oog herkenbaar, acceptabel, actueel en daarnaast prettig exotisch. Ook het werk van Guillaume Lo-A-Njoe is vanuit westers oogpunt in schilderkunstige aanpak als formeel en stijlmatig vernieuwend te ervaren en daarom passend in een traditie. Lo-A-Njoe wordt onder andere aangekocht en geëxposeerd door de Rijksdienst Beeldende Kunst.

Hoewel Lo-A-Njoe erkenning vindt als 'uniek en individueel kunstenaar' heeft ook hij moeite met het vinden van aansluiting in de kunstwereld waarin hij verkeert. Iets daarvan lijkt door te schemeren in zijn uitspraken over de positie van de kunstenaar:

*'Vroeger wás een kunstenaar iemand – nu is hij ook iemand, maar het lijkt alsof hij geen achtergrond heeft. Héél gek. Zo lijkt dat bij mezelf ook. Ik voel dat ik helemaal geen achtergrond heb. Alsof ik in een soort niemandsland leef. Ik kan me niet beroepen op enige afkomst of iets waar ik tegenaan kan leunen [...].'<sup>18</sup>*

De meeste allochtone kunstenaars zeggen zich 'universeel' kunstenaar te voelen. Deze visie komt duidelijk naar voren uit de reeds eerder genoemde tekst op de affiche van de tentoonstelling *Schaduw, Licht, Vorm*:

*'Met Schaduw, Licht, Vorm wordt het werk van kunstenaars met verschillende culturele achtergronden zichtbaar binnen "Amsterdam Culturele Hoofdstad". De met uitvoering belaste werkgroep en artistiek coördinator Felix de Rooy hebben vooropgesteld dat kwaliteit als eerste criterium zou gelden bij de selectie van de kunstwerken [...]. De primaire beginselen van ras, cultuur en nationaliteit mogen enorm uiteenlopen, de secundaire maar universele ex-*

*pressievormen zijn de kracht die deze kunstenaars bindt. Zo spreken zij middels hun werk een visueel "Esperanto". De emoties van de moderne mens worden in een universele beeldtaal zichtbaar, onthecht van cultureel-historische achtergronden en andere beperkingen.'*

Vanuit de verdedigende positie van de allochtone kunstenaar wordt hier de *kwaliteit* als selectie criterium benadrukt. Om te verdedigen dat de 'autochtone' kunstenaars zich niet in het 'visuele esperanto' herkennen, wordt aangevoerd dat deze universele beeldtaal 'onthecht is van cultureel-historische achtergronden en andere beperkingen'. Uit dit laatste spreekt de tegenaanval die de allochtone kunstenaars lanceren op de autochtone kunstwereld: in dit geval lopen de allochtonen vóórlop.

Toch is de conclusie die uit het voorgaande moet worden getrokken simpel: slechts geassimileerden of bij toeval passenden zijn op grond van de traditie acceptabel en worden onderdeel van het onzichtbare centrum. Maar de allochtone beeldende kunst als categorie blijft buitengesloten en op het tweede plan.

#### Falend beleid?

Het zal duidelijk zijn dat het werk van allochtone beeldend kunstenaars niet erg succesvol is binnen het kunstmarktmechanisme en het museumwezen. Toch laten galeriehouders zich erop voorstaan wél allochtone kunstenaars te willen voeren, mits hun kunst maar voldoende kwaliteit heeft. Museumconservatoren hantieren hetzelfde argument. De rol van de overheid is in dit verband interessant. Binnen de verzorgingsstaat stelt zij zich onder andere ten doel om als zodanig geïdentificeerde achterstandsgroepen te emanciperen. Zo vinden allerlei specifieke maatregelen, die voor minderheden zijn bedacht, een pendant in een specifiek beleid voor allochtone kunstenaars. Maar helpt dit beleid werkelijk om de tweederangs positie van die kunstenaars op te lossen?

Een van de eerste pogingen van de overheid om de allochtone kunst uit haar achterstandspositie te bevrijden was het instellen van een aparte subsidiepot, in het kader van het stimuleringsbeleid. De uitvoering van dat beleid werd toevertrouwd aan de afdeling kunstzinnige vorming en amateuristische kunstbeoefening van w v c. Dit had twee redenen: Surinaamse theatermakers en andere allochtone kunstenaars met wie men geen raad wist, kwamen toch altijd al bij deze afdeling terecht en bovendien had de afdeling ervaring met het hele gebied aan kunstdisciplines. In de eerste nota uit 1982 luidde de doelstelling nog: 'Zodanige voorwaarden te scheppen dat minderheden hun eigen cultuur en kunstuitingen kunnen ontwikkelen.'<sup>19</sup> In de jongste 'brief' uit 1990 klinkt de doelstelling heel anders:

*'Het bevorderen van de totstandkoming c.q. het behoud, uitvoering en beleving van kunstuitingen van minderheden op hoog artistiek en kwalitatief niveau' en 'het scheppen van zodanige voorwaarden, dat de kunst van minderheden in de algemene voorzieningen op het terrein van de kunsten wordt opgenomen en allochtone kunstenaars van deze voorzieningen gebruik kunnen maken, zonder dat de allochtone oorsprong van kunst of kunstenaars daarbij een beletsel vormt. In deze laatste doelstelling ligt derhalve expliciet de tijdelijkheid van het categoriaal beleid besloten.'<sup>20</sup>*

Na acht jaar lijkt het stimuleren voorbij en is de 'afbouw' van het categoriale beleid ingezet. Deze ontwikkeling loopt parallel met de meer integrationistische koers van het totale minderhedenbeleid. Een direct gevolg is dat de subsidieverzoeken van allochtone kunstenaars voortaan alleen binnen de vakcolleges mogen worden behandeld. Het allochtonenbudget zal nog even blijven bestaan, maar is bestemd voor het creëren van specifieke fondsen of voor projecten op de lange termijn. De meeste allochtone kunstenaars zullen deze ontwikkeling toejuichen: liever wordt men regelrecht afgewezen dan in de

vorm van een verwijzing naar het 'allochtonen-budget'. Een andere ontwikkeling, waarmee de veranderingen in het beleid gepaard gaan, is dat de overheid zich nu heeft voorgenoemen ook in te grijpen in de sector waar de macht ligt. Het onzichtbare centrum moet worden opengebrouwen en waar mogelijk moet positieve actie worden ondernomen. Zo investeerde wvc in 1989 in een attitudeonderzoek onder Nederlandse galeriehouders, uitgevoerd door onderzoeksbureau FERRO, met als doel inzicht te verwerven in de factoren die galeriehouders als belemmerend ervaren om werk van allochtone kunstenaars op te nemen. Tegelijkertijd wilde men onderzoeken op welke wijze galeriehouders met dit werk wensen kennis te maken en in welke vorm zij ondersteuning verlangen bij het voeren daarvan. Het onderzoek werd uitgevoerd aan de hand van vragenlijsten die in een persoonlijk onderhoud met de galeriehouders werden afgevoerd. Tevens werd gebruik gemaakt van een klein aantal (9) afbeeldingen, alle reeds eerder gepubliceerd. De voorspelbare conclusie van het onderzoek luidde dat alle galeriehouders in principe geen enkel probleem hadden met het exposeren van werk van allochtone kunstenaars, mits het maar van voldoende kwaliteit is. Hoewel men die betreffende kwaliteit niet kon omschrijven, werd de eigen norm niet ter discussie gesteld. Er is kritiek te bedenken op de manier waarop het onderzoek is uitgevoerd.<sup>21</sup> Van belang is slechts dat hier duidelijk aangevoerd wordt dat uitsluiting en weigering van allochtone kunstenaars niet rechtstreeks via discriminatie of racisme geschiedt, maar door vast te houden aan die ene westerse, toevallige, blanke norm als maatstaf voor kwaliteit.

Het lijkt me niet waarschijnlijk dat musea in de toekomst zelfstandig positieve actie zullen ondernemen, hoewel het Nederlandse museaal beleid dienaangaande tot nu toe nog niet werd onderzocht. In de Verenigde Staten is men aanmerkelijk verder met het onderzoek naar institutioneel racisme binnen kunstmusea en galeries. Racisme van de kunstmusea ten opzichte van de kunst van Afro-Amerikaanse kunst-

naars lijkt daar onomstotelijk bewezen. Cijfermatige onderzoeken naar de aanwezigheid van werken van zwarte kunstenaars in de collectie of tentoonstelling daarvan binnen de grote Amerikaanse kunstmusea tonen aan dat deze volstrekt ondervertegenwoordigd zijn, ondanks het feit dat ze wel een groot percentage van het kunstenaarspotentieel uitmaken.<sup>22</sup> Overigens geldt deze discriminatie ook vrouwen en andere minderheidsgroep(ering)en. In Amerika kent men ACT UP tegen discriminatie op basis van Aids en reeds vijfjaar ondernemen de 'Guerrilla Girls' actie tegen de apartheid binnen de Amerikaanse kunstwereld.<sup>23</sup>

Voor een werkelijk positieve actie zou de overheid zich sterker moeten inzetten. Maar gezien de strekking van de laatste beleidsbrief lijkt die daartoe weinig genegen:

'De mogelijke opzet van overzichtstentoonstellingen op het gebied van de allochtone kunst, zoals de Raad mij adviseert, behoort tot de competentie van galerie c.q. het museum. Galeriestruktuur en musea zijn instellingen met een eigen beleid waarin ik op voorhand niet wil treden. Ik merk overigens in dit verband op dat de ad hoc budgetten op het terrein van de beeldende kunst in principe openstaan voor dit soort initiatieven. Van directe actie mijnerzijds verwacht ik echter weinig heil.'<sup>24</sup>

Uit deze afwachtende houding van de minister kan men afleiden dat, als er geen initiatieven van buitenaf worden voorgesteld, het nu nog bestaande allochtonenbudget waarschijnlijk zal overblijven en vervolgens verdwijnen.

Er zijn evenwel diverse mogelijkheden om dit geld te besteden. Ter vergelijking verwijs ik weer naar de Amerikaanse situatie. Maurice Berger noemt er enkele in zijn artikel *Are Art Museums Racist?* zoals: exposities die de blanke beschouwer bewust maken van zijn houding ten opzichte van zwarte kunst, quotering in musea, educatieve programma's, eigen concurrerende musea van Afro-Amerikaanse kunstenaars en de

zelfinspectie van de heersende blanke musea bevorderen.<sup>25</sup>

### Conclusie

Men kan stellen dat de visuele beeldende allochtone kunst nog veel-moeilijker te integreren zijn in het Nederlandse kunstenaarsaanbod dan de andere etnische kunsten, zoals dans en muziek van een specifiek etnisch karakter. Dit komt vooral omdat bij het beoordelen van die visuele beeldende kunst het principe van 'invisibility' een rol speelt. Wanneer een kunstwerk typisch etnisch oogt, is het excuus om het niet te tonen dat het niet binnen de collectie past. Wanneer het lijkt op een westers kunstwerk is het 'niet goed genoeg' en wordt het buitengesloten. Het irriteert de westerse kunsthistorici dan, omdat het niet eenvoudig te 'gettoiseren' is.<sup>26</sup>

Werkelijke integratie zal niet plaatsvinden door op een of andere manier te proberen de kunst van de gemarginaliseerden te verbeteren, maar door een institutionele verandering: binnen de gehele sector tot stand te brengen.

### NOTEN

1. Zo boven, za beneden, Stedelijk Museum, Amsterdam 1989.
2. *Farawl*. Acht kunstenaars van Surinaamse aarsprang. Heusden, Aldus 1985 (tekst: Emile Meijer). De kunstenaars waren Armand Baag, Frank Creton, Eddy Goedhart, Sam Parabirsingh, Guillaume Lo-A-Njoe, Q. Jan Telting, Edwin de Vries en Hans Lie. De uitgave kwam tot stand op initiatief van Bert van Goethem en Wim Leter en werd gesubsidieerd door wvc en de Stichtingen Kankantrie en Wan'ati.
3. Idem, p. 11.
4. Idem, p. 19.
5. Romanina Mandricardo maakte met Ahmet Palaz de video *Zander titel*, waarin van het werk van iedere kunstenaar een korte impressie werd gegeven. De video werd uitgezonden door F80000. Het is tekenend voor de situatie van de 'allochtone kunstenaar' dat deze werd uitgezonden door een educatieve omroep en niet werd behandeld als zelfstandig produkt over kunst.
6. *Schaduw, Licht, Varm* (3 november 1987-27 november 1987) was een initiatief van Cosmic Illusion Productions, Fundashon Antiyano Amsterdam, Stedelijk Cultureel Centrum voor Surinamers, Amsterdams Centrum voor Buiten-

landers en De Balie voor Cultuur en Politiek in het kader van 'Amsterdam Culturele Hoofdstad'. De volgende kunstenaars waren vertegenwoordigd: Bouchaib Dihaj, Josiah Onemu, Nando Faneyter, Maria Passanami, Margarita Garcés, James Smith Rodriguez, Hans Lie, Mustafa Sener, Anis M'Hand Yamna, Guillaume Lo-A-Njoe, Nur Tarim, Jan Telting.

7. Misschien heeft de invloedrijke tentoonstelling *Magiciens de la Terre* (o.a. Centre Pompidou, Parijs 1988) tot deze en andere tentoonstellingen in dit genre geïnspireerd. *Magiciens de la Terre* wierp voor het eerst het fenomeen wereldkunst op. Deze ontwikkeling binnen de beeldende kunst liep parallel met het ontstaan van de 'wereldmuziek', waarvan sinds het midden van de jaren tachtig sprake is. Fenomenen die hiermee in verband staan zijn onder andere de opkomst van de Afro-rock, waarvan bijvoorbeeld King Sunny Adé een vertegenwoordiger is, en de verwerking van niet westerse stijlen in popmuziek zoals door Peter Gabriel en Siing wordt gedaan.

8. *Dauble Dutch* werd georganiseerd door de Stichting Kunst Mondiaal. De kunstenaarsduo's zijn: Joyce Bloem-Bianca Tangande, Diana Blok-Wenda Gevers Deynool, Marius Boenders-Krikor Momdjan, Nicolas Dings-Kunal Chatterjee, Marlyn Dunker-Brigitte de Rijk, Eddy Hara-André Boone, Hugo Kaagman-Nour Eddine Jarram, Boetje Pattirane-Leo van Kampen, Joseph Semah-Waldo Bien.

9. Russell Ferguson: 'Introduction: InVisible Center' in: Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha & Cornel West (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, The New Museum of Contemporary Art, New York/MIT Press Cambridge/Massachusetts/London 1990, p. 9.

10. De term 'Invisibility' in deze betekenis is afkomstig uit de Afro-Amerikaanse literatuur. Zie Michele Wallace: 'Modernism, Postmodernism and the Problem of the Visual in Afro-American Culture' in: Ferguson et al. idem, p. 43-44.

11. Uit: Cornel West: 'The New Cultural Politics of Difference' in: Ferguson et al. (idem), p. 20-22.

12. Anna Tilroe, 'Onmiskkenbaar Zwart. Acht gekleurde Amerikaanse kunstenaars exposeren in Museum Overholand', de *Valkskrant* 27 april 1990.

13. Zie hiervoor onder andere *El Surrealisme entre Vieja Y Nueva Mundo*. Tentoonstellingscatalogus Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria. Centro Atlantico de Arte Moderno, 4 december 1989-4 februari 1990.

14. William Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage*, New York/MoMa 1977.

15. John Yau: 'Please Wait By the Coatroom' in: Ferguson et al., op. cit. (noot 9), p. 132-39.

16. Gesprek auteur met Rudy Martina, de dato 3 juli 1990.

17. *Reconquista - Naur Eddine Jarram*. Tentoonstelling, Amsterdam, The Living Room, 9 oktober 1990-2 november 1990.

18. Lo-A-Njoe in gesprek met Emile Meijer. Op. cit. (noot 2), p. 43.

19. *Cultuuruitingen en Migranten. Een actieplan (1982).*

20. *Brief over categoriaal beleid kunstuitingen van minderheden 1990-1991*, p. 4. Rijswijk: wvc.

21. Zo is het onderzoek gehouden onder slechts 21 galeries, die 'at random' zijn getrokken uit een overzichtsboekje. De galeries bevonden zich in de Randstad of waren verdeeld over het midden van het land. Door geen onderscheid aan te brengen tussen de galeries, of tenminste aan te geven om wat voor soort galeries het gaat, verliezen de uitspraken aan betekenis, omdat men ze niet in verband kan brengen met de eventuele gevolgen ervan voor de carrière van de allochtone kunstenaars. Het geringe aantal afbeeldingen in samenhang met de voor de hand liggende keuze (alle afbeeldingen waren eerder gepubliceerd: deels in *Farawé*, deels als illustraties bij een artikel van Anneke Lubberts Palsira, 'Het onbegrip voor de allochtone kunstenaar. Geen Interesse', *De Tijd* 26 februari 1988, p. 28-35) kunnen niet erg representatief genoemd worden voor wat er in Nederland aan allochtone kunst is. Aangezien het onderzoek werd begeleid en gepubliceerd door Steunfunctieorganisatie voor Surina-

mers in Amsterdam en omstreken lijkt duidelijk te worden dat het aanbod aan allochtone kunst zelfs in het eigen circuit 'onzichtbaar' is. Bovendien kan men zich afvragen waarom de attitude van galeriehouders jegens allochtone kunstenaars die hun werk komen aanbieden niet in de praktijk werd getoetst. Er heeft nauwelijks 'matching' plaatsgevonden door de waardering voor allochtone en autochtone kunstenaars met elkaar te vergelijken. Bijvoorbeeld door beide werken tegelijkertijd (zonder naamvermelding) aan te bieden, of door een autochtoon kunstenaar werk van een allochtone collega aan te laten bieden of andersom, en daarna de resultaten bij dezelfde galeries te vergelijken.

22. Zie Maurice Berger, 'Are Art Museums Racist?', *Art in America*, september 1990, p. 69-77.

23. Lien Heyting, 'Gorilla's tegen apartheid', *NRC Handelsblad*, Cultureel Supplement, 16 november 1990.

24. 'Brief...', etc., op.cit. (noot 20), p. 7.

25. Berger, op.cit. (noot 22), p. 73-74.

26. bell hooks, geciteerd in Berger, idem, p. 77.



# Culture By Coercion

By Robert Brustein

CAMBRIDGE, Mass.

**F**or a number of years, American culture has been asked to shoulder obligations once considered the responsibility of our politics, and this has radically altered the way we now regard the arts.

Staggering under large-scale deficits, our nonprofit cultural institutions are nevertheless being asked to validate themselves not through creative contributions but on the basis of community services. As Alexis de Tocqueville once predicted: "Democratic nations will habitually prefer the useful to the beautiful, and they will require that the beautiful be useful."

The current pressure on the arts to be useful increasingly causes those who support them to measure their value by outreach programs, children's projects, access for the handicapped and artists in schools.

Given the limited resources available for both social and cultural programs, the humanitarian agencies that disburse grant money no doubt believe that a single dollar can fulfill a double purpose, just as many contemporary artists would prefer their works to function not only as a form of self-expression but also for the public good.

This is surely true not only of Federal, state and civic cultural agencies, where the arts are vulnerable to populist political pressures, but also of most private funding organizations. In a recent issue of the newsletter *Corporate Philanthropy Report*, an unidentified contributions manager is bluntly quoted as follows: "We no longer 'support' the arts. We use the arts in innovative ways to support the social causes chosen by our company."

With a few significant exceptions (most notably the Andrew W. Mellon Foundation and the Shubert Foundation); large and small private foundations now give their money not to general support as in the past but overwhelmingly to special programs

conceived by the officers of the foundations. Active rather than receptive toward the choices of artists and the programming of artistic institutions, the foundation world is now engaged in what can only be called coercive philanthropy.

For example, the Lila Wallace-Reader's Digest Fund, which handed out \$45 million to the arts in 1993, describes its three-year program for resident theaters thus: "To expand their marketing efforts, mount new plays, broaden the ethnic makeup of their management, experiment with colorblind casting, increase community outreach activity and sponsor a variety of other programs designed to integrate the theaters into their communities." What the foundation fails to "expand" or "broaden" or "sponsor" is an artistic goal.

Similarly, the Rockefeller Foundation, once among the most enlightened supporters of artists and artistic institutions, now disburses about \$15 million annually in the arts and humanities division, mostly to scholars and occasionally to artists if their work "can advance international and intercultural understanding in the United States." To judge by recent annual reports, the phrase alludes almost exclusively to African, Asian, American Indian and especially Hispanic countries and cultures. Only 8 out of 87 grants for 1993 could be construed as escaping these categories, while the largest award, almost \$2 million, went to the International Film/Video Program, which enables video artists to "create work that explores cultural diversity."

As for the Ford Foundation — its dynamic arts division under W. McNeil Lowry in the 60's and 70's was largely responsible for the enormous explosion of nonprofit dance, theater, symphony and opera companies (including many racially diverse institutions) — the diminishing arts budget (\$5.5 million in 1993, out of \$54 million for education and culture) is intended to "enlarge opportunities for minority artists and to strengthen minority arts institutions."

There is no doubt that a lock-step mentality rules philanthropic fashions: today's flavors of the week (or decade) are cultural diversity and multiculturalism. Even the John D. and Catherine T. MacArthur Foundation, originally devoted to rewarding "genius" regardless of race or ethnic background, now has a largely multicultural agenda.

Of the four grants awarded to performing artists this year (three to gifted people of color), the only white male recipient is a "theater arts educator," whose main qualification for genius was to have founded "a theater company for inner-city children of Manhattan's Clinton Neighborhood and the Times Square welfare hotels."

It is difficult to criticize this kind of philanthropy without being accused of insensitivity to minorities. But it may be a serious error to assume that all the foundation dollars being poured into developing diverse audiences are successfully democratizing American culture. What we need is rigorous documentation regarding the impact of these grants.

My own experience suggests that what typically attracts minority audiences to the arts is not millions of audience development money, or even special racial or ethnic projects. Rather, it is the quality of the art itself, though quality is now considered a code word for racism or elitism in most philanthropic circles.

The best way to stimulate appreciation for quality is through arts education in the schools, an area that has been unconscionably neglected. Effective projects like the Teachers and Writers Collaborative, of New York City, in which poor kids are introduced to language and poetry by practicing poets, are rare and privately subsidized. No wonder the infrequent visit of a dance company on a grant often leaves children baffled and sullen when the system employs so few full-time arts teachers to stimulate their imaginations.

Whatever its impact on education or its success in minority communities, the new coercive philanthropy is demoralizing many artists and artistic institutions. The entire cultural world is bending itself into contortions in order to find the right shape for grants under the new criteria. Like other institutions that poorly perform the new calisthenics, my own theater has received no money for its customary activities from Ford, Rockefeller and Wallace for more than four years.

In a typical stab at conformity, a "diversity initiative consultant" was recently hired by a major symphony orchestra in my community to induce "cultural awareness" and to sensitize perceptions of the "diversity of cultures in your work environment."

Given such pressing needs at home, it is understandable why philanthropy should rush to the aid of minority groups clamoring for recognition through creative expression. But to ask the impoverished agencies of culture to compensate for the failures of society is to divert attention from the systemic inertia and mismanaged social programs of our legislators.

By forcing artistic expression to become a conduit for social justice and equal opportunity instead of achieving these goals through basic humane legislation, we are distracting our artists and absolving our politicians.

Robert Brustein is artistic director of the American Repertory Theater in Cambridge, Mass. His latest book is "Dumbocracy in America."

## MULTICULTUREEL KUNSTBELEID IN AMSTERDAM ALS WE VERSTANDIG ZIJN

Er vinden in het multiculturele kunstbeleid van de verschillende overheden een aantal verschuivingen plaats. De landelijke overheid kwam in de vorige Notes al ter sprake in het artikel over *Cosmic Illusion*. Nu staat het beleid van de stad Amsterdam en haar deelraden centraal. Daaraan gekoppeld nog enkele delen uit het gesprek met Norman de Palm van *Cosmic Illusion*, die de vorige Notes niet gehaald hebben.

Zoals we weten is participatie het nieuwe sleutelwoord in het kunstbeleid. Gaat het hierbij in het algemeen om de publieksparticipatie, bij het multiculturele beleid is de strekking breder. Naast het publiek, staan daar ook deelname aan kunsteducatie, kunstzinnige vorming en het theatercircuit als werkgelegenheidsvoorziening, op de prioriteitenlijst. In de jaren tachtig werden voornamelijk groepen en personen gesteund, maar de laatste jaren is in brede kring duidelijk geworden dat dit niet voldoende is. In het Amsterdams Kunstenplan 1993-1996 waren 'verschillende passages gewijd aan dit thema (het multiculturele kunstbeleid, jv). Een samenhangend plan voor een gerichte aanpak was echter nog niet voorhanden.' Op verzoek van de Wethouder voor Cultuur bracht de Amsterdamse Kunstraad vorig jaar de nota *Multicultureel kunstbeleid in Amsterdam* uit, waarin zij ingaat op de vraag: 'Welk soort beleid leidt ertoe dat meer allochtonen deelnemen aan het Amsterdamse kunstenaarsaanbod.' Als oplossing wordt gezien een verschuiving in het 'kunst'-beleid van het steunen van makers naar aandacht voor de voorwaarden tot deelname op korte en lange termijn. Amsterdam stelt zich daarmee op hetzelfde standpunt als WVC en het Fonds voor de Podiumkunsten: het categoriale beleid (beleid gericht op specifieke groepen) moet opgeheven worden en daarvoor in de plaats komt integraal beleid. Dat wil zeggen dat het uitwerken van de beleidsplannen moet plaatsvinden bij en door bestaande, algemene theatervoorzieningen en instellingen. En de voormalige budgetten voor allochtonenkunst zullen, voor zover zij dat al niet waren, opgaan in de algemene subsidiepotjes, maar blijven voorlopig geoormerkt, oftewel expliciet bestemd voor kunstuitingen van allochtonen. Verder heeft de Commissie Cultuur van de Amsterdamse gemeenteraad besloten de subsidie aan Scarabes, adviesbureau voor theater in een multiculturele samenleving, af te bouwen. De activiteiten zouden onduidelijk zijn en de subsidiëring is niet overeenkomstig het integraal beleid. Daarnaast krijgen - terecht - de stichtingen Al Farabi, El Hizra en Kulsan, wel subsidie van Amsterdam. Misschien moet men wat voorzichtiger omgaan



met het argument van integraal beleid. Met het voeren van integraal beleid stemt men over het algemeen wel in, maar er zitten wel een paar haken en ogen aan.

### CAPABEL

De participatie neemt voornamelijk niet zo snel toe. Zowel op opleidingen als bij kunstzinnige activiteiten en in de verschillende publieksgroepen zien we nog lang geen evenredige deelname van alle bevolkingsgroepen. De oplossing daarvoor zoekt men nu, net als in de jaren zestig, bij opvoeding en onderwijs. Toen ging het echter om deelname van de verschillende sociale groepen uit de bevolking: door vorming en onderwijs kun je mensen stimuleren betrokken of actief te zijn bij of in de kunst. En nog steeds is het zo dat mensen met een hogere opleiding en/of hoger inkomen zich meer met kunst bezighouden dan andere groepen.

Kunsteducatie en kunstzinnige vorming zijn een verhaal apart, dus die moet ik hier grotendeels buiten beschouwing laten en beperk ik mij tot enige opmerkingen. Allereerst de Kunstraad over kunsteducatie: 'Opgevoed worden met kunst is een basisvoorwaarde voor deelname aan kunst. Het bevorderen van cultuurparticipatie betekent het investeren in kunsteducatie. Wanneer het bevorderen van participatie binnen het cultuurbeleid een prominente plaats krijgt toebedeeld, dan kan dit alleen maar door prioriteit te geven aan kunsteducatie.' Hierbij worden dan bedoeld de binnenschoolse en buitenschoolse kunsteducatie en de kunstzinnige vorming. Sinds 1990, sinds de 'binnengemeentelijke decentralisatie', vallen deze voor een belangrijk deel onder de deelraden. Iedere deelraad geeft daar, onder andere afhankelijk van de samenstelling van bevolking, zijn eigen invulling aan. Twee voorbeelden om duidelijk te maken dat op dit voor de meesten van ons onbekende gebied, heel wat speelt. Voor een groot deel van de binnenschoolse activiteiten doen de meeste deelraden een beroep op Stichting JAM (de belangrijkste

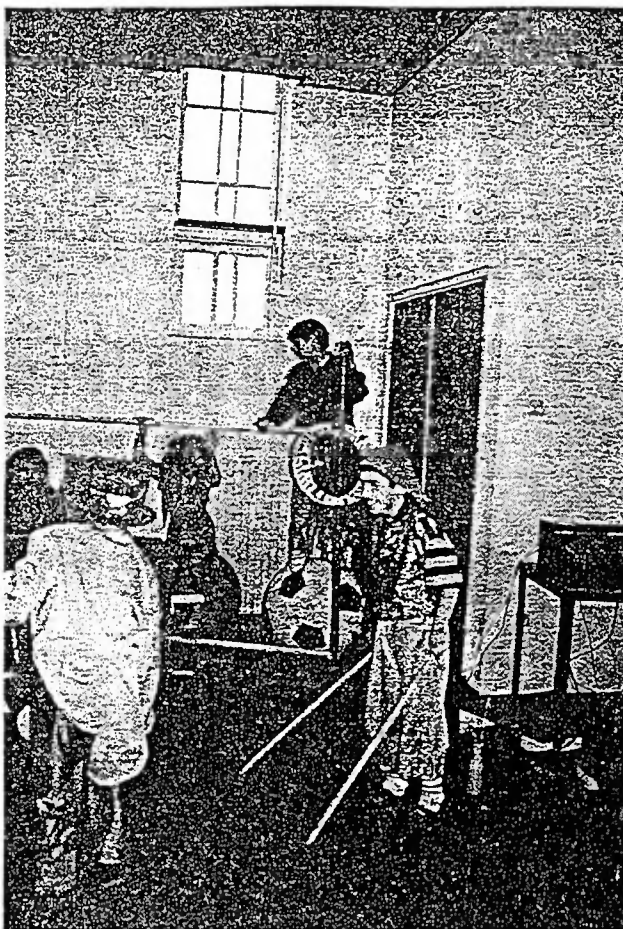
organisatie op het gebied van binnen- en buitenschoolse kunst- en kunstzinnige activiteiten). Het aanbod van Stichting JAM sluit echter niet altijd aan op de zeer gemêleerde bevolking in bijvoorbeeld stadsdeel Zuidoost, volgens Arie Visser van de stadsdeelraad. Hij pleit ervoor de invulling van deze activiteiten meer aan de stadsdelen over te laten. Dit staat haaks op het advies van de Kunstraad, die het aanbod centraler wil coördineren, gezien de versnippering.

In Bos en Lommer wonen veel Turkse en Marokkaanse mensen en het stadsdeel richt zich in zijn beleid met name op integratieprojecten en op de jeugd. Een aantal projecten, opgezet naar aanleiding van een onderzoek van Stichting Centrum Onderwijsonderzoek van de Universiteit van Amsterdam, blijken zeer succesvol. Zij komen dan ook voort uit de behoeften van en tot stand in samenwerking met, de mensen zelf. Het onderzoek heet *Capabel*, vindt plaats over een periode van 18 jaar - waarvan er nu 4 achter de rug zijn - en is gericht op achterstandsbestrijding. Kunst is daar slechts een onderdeel van. Tot nu toe resulteerde dat in een project van Kindercircus Elleboog met een multiculturele groep kinderen, steun aan een voorstelling gemaakt door jongeren uit het voorgezet onderwijs en een boeken/voorleesproject waarin iets anders te horen en lezen is dan verhalen van en over de witte middenklasse. Dit voor wat betreft de basis.

## STIMULANS

Maar daarna? Op de kunstvakopleidingen doet het vooralsnog zeer aan je ogen van het westers wit. De Nieuw Amsterdam wil de pijn verlichten en werkt hard aan de uitbreiding van de in 1991 gestarte vooropleiding. Daarvoor had de Theaterschool zelf al twee maal een vergeefse poging ondernomen met scholingsprogramma's voor allochtone jongeren. DNA werkt nu samen met de Theaterschool en het Gewestelijk Arbeidsbureau aan haar scholingsprogramma. Alida Neslo van DNA wil liever niet van allochtoon of multicultureel spreken, zij noemt de benadering van de DNA internationaal. Geen hokjes, maar gewoon een bredere kijk op zaken en andere lessen dan op de reguliere opleidingen. Dat wil zeggen naast klassiek ballet ook Indiase, Javaanse en Afrikaanse dans, de Laban-techniek voor acteurs, koorzanglessen met Denise Janna en een breed scala van spellen. En natuurlijk de klassiekers, niet alleen Shakespeare, maar ook bijvoorbeeld de Afrikaanse, Indiase en Amerikaanse klassiekers. Mensen van de vooropleiding van DNA kunnen zonder de selectie cursus te volgen auditie doen voor de opleidingen van de Amsterdamse Theaterschool. Vorig jaar zijn drie mensen aangenomen op de Toneelschool, een op de Kleinkunst en drie op de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht. Utrecht is ook enthousiast over verdere samenwerking en met Groningen en Maastricht is DNA nog in gesprek.

André Veltkamp van de Amsterdamse Theaterschool vindt de samenwerking met DNA een zinnige constructie. Of dit uiteindelijk ook invloed zal hebben op het lessenpakket van de Theaterschool zelf vraagt hij zich af, dat is nu in ieder geval nog niet zo. Hij signaleert ook dat 'allochtoon' ruim interpreteerbaar is; moet je Surinaamse mensen van de tweede of derde generatie nog allochtoon noemen? En via DNA is er



ook een Italiaans meisje op de Theaterschool gekomen. Daarentegen komen Turkse en Marokkaanse mensen nog nauwelijks naar de Theaterschool.

Toch lijkt een steuntje in de rug, om de DNA vooropleiding zo even te typeren, heel zinnig. Op de lange duur werpt dat vruchten af. Walter Tjon van Scarabes noemde het voorbeeld van de Turkse theatergroep Ongören, die in 82/83 opgeheven werd. Zeven jaar later kwamen er vijf Turkse mensen van de Theaterschool, waaronder Cahit Olmez, Saban Ol en Ali Çifteci. En daarna niemand meer. Zelf vindt hij het daarom ook - natuurlijk - onterecht dat de subsidie voor Scarabes door de gemeente Amsterdam afgebouwd wordt, juist omdat veel van het werk van Scarabes op de lange termijn gericht is. Dat naast hun basis taak van het begeleiden van producties en groepen en personen, waarvan de Commissie Cultuur vindt dat die volbracht is.

Aansluitend daarop dan nog de opmerking die Norman de Palm maakte en die in het vorige nummer van Notes niet goed is overgekomen: 'Het categoriale beleid werd nodig gevonden in een tijd dat er geen structurele steunpunten waren waar vanuit beleid gevoerd kon worden. Als DNA, Scarabes en Cosmic er nu niet waren, dan zou ik niet veel fiducia hebben in het huidige, integrale beleid. Deze drie hebben zich een plaats veroverd en vormen een stevige stimulans voor bepaalde groepen. Doorstroming en 'visibility' heb je nodig en wij zorgen daar voor. Het categoriale kan dus vertrekken als het structurele stevig in het zadel zit. Het zou ook stom zijn om plaatsen met tien jaar ervaring te ontmantelen.'

## DILEMMA

Allochtoon blijft een moeilijke term, het deelt in in hokjes, zoals vaak genoeg geconstateerd, maar, zoals Marja Schweitzer van WVC zei: 'Door bepaalde mensen, en meestal degenen die hun plaats veroverd hebben, wordt het als beper-



kend ervaren. Maar mensen die dat nog niet bereikt hebben, maakt het niet uit waar het geld vandaan komt, uit allochtonenpotjes of algemene budgetten.' Argumenten van een andere dan 'artistieke' aard leveren echter problemen op bij het beoordelen van kunstproducten, uitgaande van het idee dat iets goed of niet goed is. En al weet iedereen dat daarop nog iets af te dingen valt - de bekende vragen als: wat is 'kunst', wat is 'goed' en wie bepaalt dat - dit idee blijft op de achtergrond meespelen. Toch is het laatste woord over multicultureel, participatie, etcetera, ook in de kunsten nog niet gezegd, hoe een complex, en soms gevoelig, onderwerp het ook is. De vraag is of het, vrijblijvende, participatiebeleid van Amsterdam en WVC nu al voldoende is. Het personeelsbestand van een instelling of gezelschap moet een redelijke afspiegeling zijn van de Nederlandse bevolking. Bij het vorige kunstenplan werden gegevens hierover al meegenomen bij de beoordeling van instellingen en gezelschappen en bij het volgende zal dat nog sterker het geval zijn. Overigens qua invulling en verwachtingen aangepast aan het soort instelling, en daarmee vooralsnog multi-interpretabel. Hoe het in de praktijk uitpakt is afwachten.

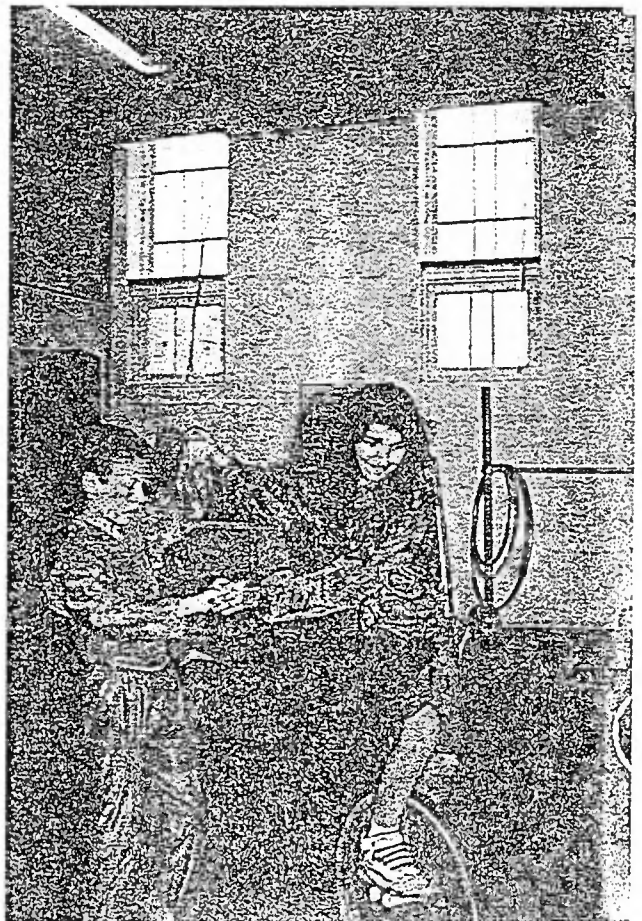
Waarmee we weer terug zijn bij het dilemma of kunst gesubsidieerd en bestuurd kan worden vanuit andere dan artistieke uitgangspunten. Je kunt natuurlijk multicultureel vervangen door internationaal, maar daarmee is, feitelijk, niets veranderd. Dat zou pas gebeuren als zowel allochtoon als autochtoon naar de vooropleiding van DNA zou gaan. Dat zou natuurlijk het beste zijn in onze multiculturele samenleving, en een tegenwicht bieden aan een aantal ongewenste maatschappelijke ontwikkelingen.

Norman de Palm: 'Het lijkt er nu op dat multicultureel het goed gaat doen tijdens de komende verkiezingen. De politiek had tot nu toe nog geen vertaling gevonden om deze groep in hun beleid op te nemen en de kunst liep wat dat betreft voorop. Het is nu wel een belangrijk item, want kijk wat er gebeurt in de maatschappij: de dreigende recessie, nationalisme. Wat voor effect zal dat hebben op de verdeling van mogelijkheden en middelen? Alles met een kleurtje wordt straks op een hoop gegooid. En sommige politici legitimeren met hun uitspraken allerlei ongenueanceerd denken en racisme. Op dit soort tendensen ben ik gespits. Daarom is het belang-

rijk dat het nu een aandachtspunt is en bijvoorbeeld ook Turkse en Marokkaanse mensen steeds meer op politieke posten komen. Als we verstandig zijn halen we iets goeds uit deze ontwikkeling.'

*Jolien Verweij*

Foto's: Project van Capabel



# Allochtone kunstenaar is geen spreekbuis van eigen cultuur

Van allochtone kunstenaars wordt vaak verwacht dat zij hun migrant-zijn verwerken in hun kunstuitingen. Ria Lavrijsen meent echter dat juist deze kunstenaars uit hun 'dubbele perspectief' een bijdrage kunnen leveren aan het doorbreken van de clichés en de mythevorming van het collectieve denken.

Kunst wordt soms gebruikt om het nationale prestige van een land of volk op te vijzelen. Met het werk van getalenteerde allochtone kunstenaars kan dus ook het prestige van de culturele groep waar hij of zij uit afkomstig is, opgepoetst worden. Van een kunstenaar eisen dat die met zijn werk spreekbuis is van zijn eigen etnische groep, is echter wat anders. In Nederland verwachten we van autochtone kunstenaars niet dat ze spreekbuis van de natie zijn, dus mogen we dat ook van allochtone kunstenaars niet verwachten.

Volgens de Engels-Pakistaanse beeldend kunstenaar en publicist Rasheed Araeen verwacht men in het Westen vaak per definitie dat de allochtone kunstenaar werk wil maken op basis van collectieve en traumatische ervaringen die samenhangen met het migrant-zijn. In december 1992 zei hij in Rotterdam tijdens de 'MED URBS VIE'-Conferentie dat de allochtone kunstenaar misschien maar al te graag zijn land wilde verlaten om zich los te kunnen maken van zijn 'gemeenschap' en om de mogelijk wat provinciale en dorpse mentaliteit te kunnen vervuilen voor de vrijheid van de westerse metropool. Volgens Araeen wil de 'andere' kunstenaar net als de autochtoon deel hebben aan de moderne wereld en daarom ergert het hem zo dat allochtone kunstenaars altijd maar weer in aparte hokjes worden gezet en tot slachtoffer worden gemaakt. „Door aan de niet-Europese volkeren een geheel andere sociale en historische ruimte toe te schrijven, worden zij tot 'de anderen'. Eerst wordt 'de ander' gereduceerd tot slachtoffer, daarna probeert het Westen in die 'ander' een soort zuiverheid of authenticiteit te ontdekken; het resultaat is het stimuleren en legitimeren van exotische culturen of kunstzinnige activiteiten die pre-modern zijn of ver af staan van het modernisme.”

Als we er niet op uit zijn de allochtone kunstenaar te laten spreken namens de culturele groep waaruit hij afkomstig is, en hem ook niet willen reduceren tot slachtoffer, welke opties zijn er dan? Willen we van hem dat hij commentaar geeft op de huidige maatschappelijke situatie? En is hierbij de rol van de allochtone kunstenaar een wezenlijk andere

Saskia Bos, directeur van De Appel, is blijkens haar meest recente tentoonstelling getiteld 'The Spine', zeer geïnteresseerd in dat commentaar. Ze heeft het echter niet speciaal over allochtone kunstenaars. Zij nodigde voor deze tentoonstelling kunstenaars uit die 'reageren op actuele politieke, humane of maatschappelijke kwesties'. In *de Volkskrant* (29 januari) zegt Bos: „Het gaat er om te laten zien op wat voor manier kunstenaars op dit moment beeldend werk maken dat zich minder om puur artistieke problemen bekommert, maar om problemen van meer algemiene aard. En om te onderstrepen hoe zeer de kunstenaar daarbij een zelf gedefinieerde, autonome, risicovolle positie inneemt.” Volgens Bos gaat het om kunstwerken 'die betrokkenheid laten zien, maar niet de les lezen'. De opvattingen van Bos en Araeen liggen dicht bij elkaar: de kunstenaar maakt zelf uit welke positie hij inneemt en bepaalt zelf wat hij wil maken.

Laat ik een verhaaltje vertellen. Een paar maanden geleden fietste ik door Amsterdam en kwam ik Ali Cifteçi tegen, een Nederlandse acteur van Turkse afkomst. Hij was net terug uit Turkije, waar hij naar toe was gegaan om zich door een persoonlijke crisis heen te worstelen. Allelei vragen hielden hem bezig. Waar hoorde hij thuis? Wat voor rol wilde de theatersector in Nederland hem laten spelen? Wat voor rol wilde hij zelf spelen? Een van de redenen dat ik van mijn fiets stapte, was om Ali te zeggen dat ik hem op de lokale televisie had gezien. Ik vertelde hem dat ik zijn bijdrage aan de discussie heel interessant had gevonden en dat ik blij was dat hij weer beter was. Waarop Ali nogal onzeker vroeg wat ik ervan vond dat hij op de televisie alleen maar Nederlanders had willen spreken. De vrouw die Ali interviewde, stelde de vragen in het Turks. De twee andere acteurs van Turkse afkomst die aan de discussie deelnamen, switchten steeds van Turks naar Nederlands en andersom. Ik zei Ali dat ik hem als een Nederlandse acteur beschouwde en dat ik veronderstelde dat het niet onhandig is voor een acteur die in Nederland werkt om Nederlands te spreken. Ali was duidelijk opgelucht door dit antwoord. Hij vertelde me dat een aantal men-

tig hadden gekritiseerd, omdat hij erop had gestaan Nederlands te spreken. Sommigen vonden dat Ali zijn cultuur en zijn achtergrond ontkende. Enkelingen gingen zelfs zover dat ze hem niet langer wensten te zien als iemand van de Turkse gemeenschap. Tijdens het vraaggesprek op de televisie had Ali duidelijk gemaakt dat hij niet langer bereid was om steeds maar zulke stereotype rollen als 'de Turkse straatveger' te spelen. „Maar”, zei hij, „ik vind het prima om een interessant personage van Turkse afkomst te spelen”. Hij zou bijvoorbeeld best in een nieuw stuk van Gerard-Jan Rijnders, een Turkse homo willen spelen, een intellectueel die graag gedichten voordraagt van Heinrich Heine. „Zo'n soort rol zou mij in staat stellen om alle menselijke aspecten van dit personage vorm te geven. Dat is voor mij als acteur een uitdaging.”

Datgene waar Rasheed Araeen bezwaar tegen heeft, overkomt Ali Cifteçi in de praktijk. Nederlandse scenarioschrijvers, filmers en regisseurs dichten Ali de rol van 'straatveger' toe en enkele leden van de Turkse gemeenschap dichten hem de rol van 'authentieke Turk' toe. Bij beide groepen voelt Ali zich echter niet volledig thuis.

Een ander verhaal. Een beeldend kunstenaar van Surinaamse afkomst vertelde dat zij eens was uitgenodigd door een Haagse actiegroep die opkomt voor de armen in Colombia en Guatemala. Die mensen hadden gehoord dat zij 'tropische' motieven in haar werk gebruikte. Ze toog naar Den Haag om haar werk te laten zien. Tijdens het bekijken van de schilderijen en litho's vielen er een paar tamelijk ongemakkelijke stilletjes. Tja, haar werk was wel aardig vonden ze, maar bij nader inzien was het toch niet erg 'tropisch'. Wat hadden deze mensen verwacht? Sociaal-realistische tafereeltjes met arme Derde-Wereld-mensen die beschutting zoeken tegen de zon onder een bananeboom?

Enkele dagen later liet deze zelfde kunstenaar haar werk zien aan een groep Creoolse Surinamers; de groep waartoe ook de kunstenaar zelf behoort. Ook die mensen vonden het werk heel aardig, maar wat jammer toch dat ze niet van die 'prasi oso tafereelen' schilderde. Waarom ze geen

teref met van die typische houten Surinaamse huisjes, dat was toch echt Surinaams. Een aantal jaren geleden kwam de kunstenaar in kwestie van de beeldend kunst academie in Rotterdam. Na haar eindexamen kreeg ze de gelegenheid haar 'debuut' te maken en haar werk tentoon te stellen bij de Rotterdamse Kunststichting. Een Nederlandse vrouw zag wel en beeldend kunstenaar en reageerde verbaasd „goh, ik wist niet dat deze mensen abstract konden denken”.

Volgens Nikos Papastergiadis redacteur van het Britse tijdschrift *Third Text*, kun je het werk van de migranten-kunstenaar niet beoordelen op basis van zijn origine of huidige verblijfplaats. Volgens Papastergiadis moet je het werk zien als een metafoor voor het reizen, het je verplaatsen van de ene plek naar de andere. Migranten hebben zich fysiek van de ene wereld in de andere wereld begeven en hebben letterlijk 'overal iets meegenomen en altijd iets achtergelaten' zoals Anil Ramdas dat zo treffend zegt. Door dat pendelen tussen traditie en moderniteit enerzijds en tussen Westen en niet-Westen anderzijds, kan de migrant, wederom in de woorden van Ramdas „zich in een culturele chaos storten die men nooit meer zal kwijt raken”. Dat is dus het terrein waarop de specifieke kracht van de allochtone kunstenaar kan liggen. Hij kan de paradoxen en controversen in dit chaotische tijdsgewricht proberen te verhelderen en becommentariëren vanuit dat wat Rushdie het 'dubbele' perspectief noemt. Hij zou daarmee een bijdrage kunnen leveren aan het doorbreken van de clichés en de mythevorming van het collectieve denken.

De allochtone kunstenaar zelf echter is degene die bepaalt wat hij of zij op het artistieke vlak met dat 'dubbele' perspectief doet. Dat houdt ook in dat de buitenwereld zo weinig mogelijk richtlijnen moet geven omtrent de functie van de allochtone kunstenaar. Allochtone kunstenaars maken deel uit van de moderne Europese cultuur en we zullen eraan moeten wennen dat zijzelf degenen zijn die uitmaken op welke manier zij zich met 'onze' en 'hun' zaken wensen te bemoeien.

Ria Lavrijsen is free lance publi-

# ALLOCHTONE KUNSTENAARS EN BELEID

Ria Lavrijsen

Tot voor kort was er bij het ministerie van VVC een apart potje met geld voor allochtone kunstenaars. Ook was er bij de Raad voor de Kunst een speciale Werkgroep Kunstuitingen Migranten, die de minister adviseerde. Aan die situatie is nu een eind gekomen. Is de allochtone kunstenaar nu 'geïntegreerd' en draait hij volledig en gelijkwaardig mee in het reguliere circuit? Kunnen we met zekerheid stellen dat de kunstensector en de budgetten even toegankelijk zijn voor allochtone als autochtone Nederlandse kunstenaars?

## Achterstand

In Nederland en in Engeland werd het denken over kunst van migranten en allochtonen de afgelopen decennia beheerst door het idee dat allochtone kunstenaars hadden te kampen met een achterstand. De overheid stelde dat allochtone kunstenaars zich een tijdje extra zouden moeten inspannen om hun weg in de vreemde cultuur te vinden. Om de kwaliteit van de kunstuitingen van migranten te verhogen werd een stimuleringsbeleid gevoerd en werd een speciaal potje geld voor allochtone kunst gereserveerd. Dit 'categorale beleid' moest ervoor zorgen dat allochtone aankomende kunstenaars de achterstand op westerse kunstenaars in zouden lopen en dat de kwaliteit van hun werk verbeterde.

De Engels-Pakistaanse beeldende kunstenaar en publicist, Rasheed Araeen, is tegenstander van dit soort beleid dat naar zijn idee allochtone kunstenaars in een apart hokje zet en daarmee tot slachtoffers maakt. "Door aan de niet-Europese volkeren een geheel andere sociale en historische ruimte toe te schrijven, verworden zij tot "de anderen". Eerst wordt "de ander" gereduceerd tot het niveau van een

slachtoffer, daarna probeert het westen in die "ander" een soort zuiverheid of authenticiteit te ontdekken; het resultaat is het stimuleren en legitimeren van exotische culturen of kunstzinnige activiteiten die pre-modern zijn of ver af staan van het modernisme."<sup>1</sup>

Wat de situatie in Nederland betreft moeten we ons afvragen: wat heeft de overheid de afgelopen jaren eigenlijk gestimuleerd? Is de kwaliteit van het werk van allochtone kunstenaars verhoogd of hebben we, zoals Rasheed Araeen zegt, een aantal kunstzinnige activiteiten gestimuleerd? In Nederland heeft in de jaren tachtig een aantal Turkse, Marokkaanse, Surinaamse en Antilliaanse acteurs ervaring opgedaan in semi-professionele theatergroepen die subsidies kregen uit de pot voor de allochtone kunstbeoefening. Enkelen hebben intussen een acteursopleiding achter de rug en kunnen zich nu als professioneel acteur manifesteren. Anderen blijken via tal van producties hun talent zodanig ontwikkeld te hebben dat ze inmiddels een plaats op de professionele toneelmarkt hebben verworven. Dit is onmiskenbaar een positief resultaat van het stimuleringsbeleid. Toch zit er ook een keerzijde en een bevoogdende kant aan dit beleid. In de jaren zeventig

en tachtig kwam het regelmatig voor dat semi-professionals of amateurs, op grond van hun allochtoon zijn, relatief grote budgetten kregen toegekend. De dempeling om in aanmerking te komen voor een subsidie was voor allochtonen in feite heel laag.<sup>2</sup> Heel vaak kwam het er daardoor inderdaad op neer dat er 'kunstzinnige activiteiten' van allochtonen werden gestimuleerd.

Nu is het op zich heel aardig dat mensen kunstzinnig bezig zijn en daarvoor geld krijgen van de overheid. Maar had de overheid aan de allochtone amateurs mogen vragen de subsidieaanvragen te formuleren alsof het professionele producties betrof?<sup>3</sup> Presentaties die vaak het resultaat waren van een werkproces van amateurs werden en worden nog steeds als professionele voorstellingen gepresenteerd. Het ontkennen van verschillen tussen amateurs en professionals door overheidsinstanties en theatermakers heeft bijgedragen aan het slechte imago van het werk van allochtone theatermakers. Bovendien zijn er bij een aantal amateurs verwachtingen gecreëerd, die in de jaren negentig niet worden waargemaakt.

## Kwaliteit

Inmiddels hoeft de allochtone kunstenaar niet langer als gemankeerd te worden gezien door het leven te gaan. Zijn of haar werk wordt voortaan net als dat van autochtone kunstenaars op kwaliteit beoordeeld. Maar welke noties van kwaliteit liggen in het Westen ten grondslag aan het kunstbegrip? De Raad voor de Kunst onderkent dat er van kwaliteit niet een definitie te geven is waar iedereen het mee eens is. In het in juli 1991 gepubliceerde vooradvies ten behoeve van het tweede Kunstenplan (1993 - 1996) stelt de Raad voor de Kunst dat er bij de beoordeling van activiteiten vooral gekeken wordt naar facetten als zeggingskracht, overtuigingskracht, verbeelding, oorspronkelijkheid, esthetiek, ambachtelijkheid, professionaliteit, inspiratie en ideeënrijkdom. Bovendien wil de Raad het hele kunstenaarsaanbod beoordelen op diversiteit. De Raad streeft naar een pluriform kunstenaarsaanbod en integratie van kunstuitingen van

migranten is daar onderdeel van. "Een bloeiend kunstleven wordt in de eerste plaats gekenmerkt door een pluriform aanbod van hoge kwaliteit."<sup>4</sup>

In discussies over de kwaliteit van kunst komt je naast de door de Raad voor de Kunst gehanteerde criteria altijd weer termen tegen als uniciteit, individualiteit, grensvellegend en vernieuwing. Bij het woord 'oorspronkelijk' staan in de Van Dale termen als: origineel, fris en nieuw. Maar je kunt alleen iets nieuw, origineel of oorspronkelijk noemen als je het afzet tegen de kunst die er in de perioden daarvoor was in bepaalde afgebakende geografische gebieden of culturen. Iemand met culturele wortels in niet-westerse culturen zal onder 'fris en nieuw' mogelijk iets anders verstaan dan iemand uit de Euro-Amerikaanse culturen.

In Europa en Amerika kijken wij nauwelijks buiten onze westerse grenzen als het om hedendaagse kunst gaat. Zo besteden Hugh Honour en John Fleming in hun inmiddels befaamde standaardwerk *A world history of art* aandacht aan de geschiedenis van de kunst van de hele wereld, maar laten ze de hedendaagse niet-westerse kunst volledig buiten beschouwing. De Afrikaanse kunst wordt in relatie gebracht met het kubisme en met Picasso maar daar blijft het bij. De centra van de twintigste-eeuwse kunst blijven Europa en Amerika. Ook Janson besteedt in zijn *Wereldgeschiedenis van de kunst* geen aandacht aan twintigste-eeuwse niet-westerse kunst en in de *Schauspielführer* van RoRoRo uit 1985 komt je Derek Walcott, Wole Soyinka en Athol Fugard niet tegen. Als kunstbeoordelaars in Nederland werken met begrippen als vernieuwend of oorspronkelijk gaan ze uit van de hun bekende Euro-Amerikaanse kunstgeschiedenis en zullen ze nieuwe ontwikkelingen ook vanuit dat perspectief bekijken. De vraag is of dit perspectief voldoet bij een toenemende culturele diversiteit in de jaren negentig.

## Smaakspecialisten

Volgens Abram de Swaan bestaat er een elite van hoogopgeleide en goed geïnformeerde kunstkenner met een grote beslissingsvrijheid en autonomie die

naar eigen goeddunken kan beschikken over middelen en faciliteiten die zij van de staat verworven heeft op grond van een universalistische conceptie van de kunstzin als een algemeen overdraagbare vaardigheid.<sup>3</sup> Kwaliteit is dus in wezen niers anders dan een geheel van voorkeuren van een maatschappelijke elite van 'moderne smaakspecialisten' die erin slaagt haar persoonlijke smaak tot de officiële te maken. Hoewel De Swaans opvatting een zekere geldigheid heeft, is het de vraag of deze volledig recht doet aan de praktijk van de kunstbeoordeling. Binnen de Raad voor de Kunst zijn de meningen over de kwaliteit van kunst verdeeld en wordt door experts gedebatteerd. Smaakspecialisten als critici, kunsthistorici, kunstenaars enzovoort zijn het bovendien vaak hartgrondig oneens over elkaars opvattingen. Er bestaat daardoor niet zoiets als een duister genootschap van samenzwetende smaakspecialisten dat bijvoorbeeld alle kunstenaars met een niet-westerse achtergrond buitensluit. Toch is het van belang te erkennen dat kunst en kunstbeoordeling wel degelijk met machtsverhoudingen te maken heeft. Hoewel Bourdieu erop wijst dat intellectuelen, wetenschappers en kunstenaars zich niet direct laten leiden door economische belangen, zijn hun activiteiten niet zo onbaatzuchtig als men vaak doet voorkomen.<sup>6</sup> Er is in de kunsten net als in andere maatschappelijke sectoren sprake van concurrentie, prestigeslagen, immateriële en materiële belangen.

De macht en de beslissingsbevoegdheid in de kunstensector is op dit moment voor het overgrote deel in handen van blanke, goed opgeleide, westerse mannen die uitmaken hoe het machtsspel gespeeld wordt. Om het spel mee te kunnen spelen moet de allochtone kunstenaar of kunstbeoordelaar in de ogen van de autochtone smaakspecialisten een hoogwaardig artistiek produkt afleveren. Bovendien moet de allochtone kunstenaar de in de kunsten werkzame machtsmechanismen leren doorgronden om even 'baatzuchtig' als autochtone kunstenaars op te kunnen komen voor de belangen van de 'andere' kunstenaars en voor 'andere' esthetieken.<sup>1</sup> Geen geringe opgave.

### Gemengde ervaring

Migrantenkunstenaars die zich in het Westen willen manifesteren, hebben drie mogelijkheden. Ten eerste kan de migrant de westerse kunst gaan imiteren. Ten tweede kan hij, als hij dat niet wil, vasthouden aan oorspronkelijke tradities uit het land van herkomst of aan een geconstrueerde culturele groepsidentiteit die hij ontleent aan een gedeelde geschiedenis van onderdrukking en lijden, zoals kolonialisme en slavernij. Als derde keus heeft hij de mogelijkheid om uit de gemengde ervaring van westerse en niet-westerse culturen tot een vernieuwend modernisme in de diaspora te komen. Die laatste keuze stelt naar mijn mening niet alleen uitdagingen aan de kunstenaars zelf, maar aan de hele kunstensector. Musea, theaters, critici en andere smaakspecialisten kunnen er niet omheen dat dit 'diasporamodernisme van de gemengde ervaring' ondetdeel is in de naoorlogse ontwikkelingen in de westerse kunsten.

### Universele waarden

In het debat over kwaliteit en oorspronkelijkheid kunnen in een multicultureel en multiraciaal Europa naast de Euro-Amerikaanse kunstgeschiedenis ook de niet-westerse kunstgeschiedenis en de actuele ontwikkelingen op het gebied van de *cultural diverse arts* een rol spelen: het syncretische en hybridische modernisme, waarbij elementen uit westerse en niet-westerse culturen samensmelten of confrontaties aangaan. Het is een typisch westers uitgangspunt te geloven dat er universele waarden zijn die voor kunst uit alle uithoeken van de wereld gelden. De westerse norm wordt dan tot universele norm verheven. De Europese beschaving heeft altijd twee gezichten gehad: het dominante, heerszuchtige en geweldadige, maar ook het wetenschappelijke, kritische en humanistische gezicht.<sup>7</sup> Het Nederlandse kunstbeleid toont beide gezichten. Het legt de westerse, 'universele' normen aan anderen op. Maar juist dankzij de democratische traditie is voortdurend kritiek mogelijk op die zogenaamde universele normen. Volgens de Franse filosoof Alain Finkielkraut is juist de kriti-

sche houding tegenover tradities de geestelijke basis van Europa: 'De weigering om wat van onze voorouders komt, gelijk te stellen met wat goed is, werd een cultuurkenmerk, en verzet tegen tradities een Europese gewoonte.'<sup>8</sup> In het debat over kwaliteit zouden dus de dominantie en de kritische traditie van de Europese cultuur in samenhang benaderd dienen te worden. Kunstbeoordelaars kunnen zich niet permitteren de koloniale en postkoloniale geschiedenis te negeren en zich slechts met apolitieke en ahistorische esthetische principes bezighouden. Het vraagstuk van het universalisme hangt nauw samen met de dominante verhouding van de westerse wereld tot de 'ander' binnen Europa en Amerika en de 'ander' in de niet-westerse wereld.

Tot voor kort kwam de westerse cultuur vrijwel altijd in contact met andere culturen op basis van dominantie en superioriteit. De Franse filosoof Paul Ricoeur vroeg zich af wat er terecht zou komen van onze beschaving als er in het contact met andere culturen geen sprake meer zou zijn van dominantie of onderwerping. 'We moeten toegeven dat deze confrontatie nog niet heeft plaatsgevonden op het niveau van een echte dialoog. Daarom zou je kunnen zeggen dat er een soort stilte voor de storm heerst of dat er sprake is van een soort interimperiode, waarin we niet langer het dogma van "één waarheid" overeind kunnen houden maar waarin we evem in staat zijn de confrontatie aan te gaan met onze eigen twijfels.'<sup>9</sup>

### Culturele en historische verschillen

In de jaren negentig moeten artistieke prestaties van mensen uit de meest uiteenlopende culturen op hun merites beoordeeld worden. Leden van adviescommissies, critici en andere smaakspecialisten, of ze nu van allochtone of autochtone afkomst zijn, zullen zich steeds opnieuw moeten afvragen op welke gronden ze kwalitatieve uitspraken kunnen doen over de cultureel zeer diverse kunstuitingen van de jaren negentig en daarna. Een cultuurrelativistische houding die tot gevolg heeft dat autochtonen en allochtonen geen uitspraken doen over elkaars artistieke kwaliteiten biedt geen oplossing. Een houding die

uitgaat van de universele geldigheid van westerse normen is evenmin bevorderlijk voor een dialoog. Zij die zich bezighouden met advisering zullen open moeten staan voor kwaliteitscriteria waarin niet langer strikt westerse normen dominant zijn. Dat betekent echter niet dat die westerse normen verlaten moeten worden en het betekent zeker niet dat de normen verlaagd moeten worden als het om kunst van allochtonen gaat. Het enige dat in Europa wettelijk perspectief biedt is een dynamische, creatieve en onbevooroordeelde open houding tegenover culturele verschillen en het syncretische en hybridische modernisme in de kunst.

### De kosmopolitische intellectueel

Volgens Michael Ignatieff, die een tijdje geleden in Rotterdam de tweede Pierre Bayle-lezing gaf, moeten intellectuelen geloven dat het mogelijk is om door te dringen tot de mentale wereld van overtuigingen die strijdig zijn met hun eigen vooronderstellingen. De intellectueel moet het kosmisch geweten zijn en moet kunnen uitstijgen boven vaderland, religie, klasse en ras om ideeën en gevoelens te verrollen die 'van buitenaf' komen.<sup>10</sup> Ignatieffs visie kan voor allochtonen én autochtonen die zich bezighouden met het beoordelen van kunst, een interessant uitgangspunt opleveren. Een dialoog in de kunsten kan alleen tot stand komen als noch autochtone, noch allochtone kunstenaars en beoordelaars absolute stellingen betrekken, maar er van uitgaan dat hun inhoudelijke bijdragen aan het debat wederzijdse overtuigingskracht hebben. Van beide kanten zal steeds opnieuw gepoogd moeten worden, zoals Ignatieff stelt, elkaars wereld te begrijpen. Vooringenomenheid op basis van ras, etniciteit en sekse van autochtone én allochtone zijde kan slechts contraproductief werken.

De Engelse literatuurwetenschapper Homi Bhabha wijst er op dat de Europese samenleving niet langer kan vertrouwen op een vanzelfsprekende voortzetting van oude tradities.<sup>11</sup> Maar voor migranten geldt evengoed dat ook zij in hun nieuwe woon- en leefomgeving niet slechts kunnen vasthouden aan tradities uit het land van herkomst. In de Europese

kunstensector moet een balans gevonden worden tussen het wederzijds respecteren én het kritisch benaderen van elkaars artistieke waarden en normen. De Amerikaanse cultuursocioloog Cornel West pleit voor een *politics of difference* waarbij critici een gevoeligheid ontwikkelen die uitstijgt boven opportunisme en gemakzuchtig eclecticisme.<sup>12</sup> Enerzijds is het erkennen van verschillen tussen kunstenaars uit uiteenlopende culturen van essentiële betekenis, anderzijds is het van belang te zien dat de culturele identiteit van de allochtone kunstenaar niet begrensd wordt door de cultuur van het land van herkomst, door ras, door nationaliteit of door sekse.

#### Noten

1. *Het Klimaat: buitenlandse beeldend kunstenaars in Nederland*. Den Haag: Culturele Raad Zuid-Holland, 1991.
2. W. Reijniers. *Etnische theatermakers op de toneelmarkt*. Rotterdam: Stichting Buitenlandse Werknemers Rijnmond, mei 1989.
3. Door theatergroep Umut werd dat in 1986 als volgt omschreven: 'Het merkwaardige bij W.V.C. is dat we, als semi-professionele groep, dus in de ogen van de overheid min of meer amateuristisch, ons aan de regels voor professioneel theater moesten houden.' M. Bierenbroodspot. 'Je wordt er wel eens opstandig van.' In: *Kunstbeleid ten aanzien van allochtonen*, verslag van het gelijknamige symposium gehouden op 31 oktober 1986 in het Bibliotheektheater te Rotterdam, pp. 14-15.
4. *Om het bestaan van kwaliteit; vooradvies ten behoeve van het tweede Kunstenplan*. Den Haag: Raad voor de Kunst, juli 1991.
5. A. de Swaan. 'Kwaliteit is klasse'. In: *Perron Nederland*, Amsterdam: Meulenhoff, 1991, p. 86.
6. P. Bourdieu. *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: Van Gennep, 1989, pp. 34-37.
7. Uitspraak van Ton Lemaire, zie: J. Eijsvogel. 'Een beetje indiaan in Europa.' In: *NRC Handelsblad*, 23 november 1991.

Om een dialoog in de jaren negentig mogelijk te maken zal de allochtone kunstenaar moeten weigeren dat hem een slachtofferrol wordt opgedrongen en zullen Nederlandse kunstpausen en smaakspecialisten hun zelfgenoegzame claim op superioriteit af moeten werpen. Waarom zouden allochtone en autochtone kunstenaars en smaakspecialisten in de jaren negentig niet samen hun schouders zetten onder een pluriform kunst- en cultuurbeleid waarin culturele diversiteit en kwaliteit hand in hand gaan en bovendien elk eng nationalisme of ethnocentrisme (van welke etnische groep dan ook!) buiten de deur wordt gehouden?

8. A. Finkielkraut. *De ondergang van het denken*. Amsterdam: Contact, 1988, p. 102.
9. P. Ricoeur. 'Civilisation universelle et cultures nationales.' In: *Esprit* 29 (1961), nr. 10, oktober, pp. 439-453.
10. M. Ignatieff. 'De republiek der letteren.' In: *De Groene Amsterdammer*, 25 september 1991.
11. 'Where once we could believe in the comfort and continuities of tradition, today we must face the responsibilities of cultural translation. In the attempts to mediate between different cultures, languages and societies, there is always the threat of mistranslation, confusion and fear.' H.K. Bhabha. 'At the limits.' In: *Artforum*, 9 (1989) p. 12.
12. 'The new kind of critic and artist associated with the new cultural politics of difference consists of an energetic breed of New World bricolours with improvisational and flexible sensibilities that sidestep mere opportunism and mindless eclecticism; persons from all countries, cultures, genders, sexual orientation, ages and regions with protein identities who avoid ethnic chauvinism and faceless universalism.' C. West. 'The new cultural politics of difference.' In: *Out there; marginalisation and contemporary cultures*. Ed. by R. Ferguson, M. Gever, T.T. Minh-ha, C. West. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1990, p. 36.



## Introduction

Today many people of Asian, Arab, African, or Afro-Caribbean descent have settled in Europe's large cities, in London, Birmingham, Paris, Berlin, Brussels, Amsterdam, Rotterdam and The Hague. This has engendered forms of transcultural communication in these metropolises, as people of different cultures seek to understand and respect each other. It also means – as lecturer and publicist Homi Bhabha points out – that Europe can no longer count on the comfort and continuities of tradition. 'Where once we could believe in the comfort and continuities of tradition, today we must face the responsibilities of cultural translation. In the attempts to mediate between different cultures, languages and societies, there is always the threat of mistranslation, confusion and fear.' (Bhabha, 1989, p. 12)

In Europe three attitudes towards non-Western cultures can be discriminated: the relativist attitude, the universalist attitude, and the pluralist attitude. Neither the relativist attitude, whereby Europeans of Western and non-Western descent do not judge each other's values and norms, nor the universalist attitude, whereby Western values are regarded as universal, have proved effective or fruitful for transcultural communication. As a result, we face the challenging task of developing new pluralist values and norms. The recent demographic shifts are expected to produce changes in art production and give rise to new audiences in the large European cities. These will to an increasing extent be multiracial and multicultural. Such cultural diversity raises issues of mounting urgency for art institutions and art schools in countries throughout Europe, including the Netherlands.

In the eighties, it was predicted that by the end of 1991 migrant artists in the Netherlands would no longer be able to rely on specific budgets. At present, the government's subsidy policies are aimed at integration and all artists seeking a grant are subject to the same assessment procedures, irrespective of their cultural background. These government policies presuppose that art institutions and art schools are capable of developing new creative and innovative policies and syllabuses to cater for culturally diverse arts and artists who, with or without a personal bond with non-Western cultures, now form part of the European culture and present art scene.

## Cultural identity

Art institutions in Europe in the nineties will find themselves faced with a growing number of artists and students using styles and expressions such as fusion, hybridisation, and syncretism which are no longer either purely Western or non-Western. A dialogue between art institutions and art practitioners from culturally diverse backgrounds is an essential step towards integration. No art institution can afford to shelve the problem of cultural diversity. Arbiters involved in the assessment of art in the nineties, whether they be of European, Asian, Arab, African, or Afro-Caribbean descent, will have to ask themselves whether they are equipped to judge culturally diverse art.

At this moment, the problem of cultural identity is a major issue in many European countries. On the one hand, we observe the emergence of a global culture, aided by mass media and technology, which have intensified the communication between cultures, peoples and nations throughout the world. On the other hand, however, we discern an increasing fragmentation into nationalist movements and ethnocentrism between separate ethnic communities and other factions of society. While national governments are worried about the national cultural identity, many artists of both Western and non-Western descent are profoundly concerned with their personal, and artistic cultural identity. Some artists with a non-European background regard themselves in the first place as, for instance, Black or Turkish, while others wishing to broaden the notion of identity, see themselves as artists who happen to be both Black and British or Dutch or happen to be of Turkish descent. According to Nikos Papastergiadis, publicist and editor of *Third Text*, it is important 'to see the migrant artist's work not just as a representation of the place of origin and the place of arrival, but also as a metaphor for the processes of journeying.' (Papastergiadis, 1991, p. 46)

We must address the question of what kind of support and limitations artists of culturally diverse backgrounds experience when working within White and European art institutions. At the same time, however, we must ask what kind of support and constraints artists experience within their own communities. How critical are artists of culturally diverse backgrounds allowed to be by their own ethnic communities or the European art world of which they now form a part?

## Spaces in-between

Homi Bhabha, one of the prominent speakers at the conference, discusses in chapter 1 the issue of cultural identity and the relationship between the centre and the periphery, dealing with the notions 'beyond' and 'interstices', i.e., the 'spaces in-between'. Bhabha is particularly concerned with what takes place *beyond* the centre. Cultural identity, according to Bhabha, cannot be defined in terms of race, ethnicity or nationality. The late twentieth century has witnessed the emergence of a complexity of cultural identities, which are further complicated by such crucial factors as gender and class, as well as the tension between tradition and modernity. Factors such as race, ethnicity, nationality, class, gender, sexual and religious orientation, tradition and modernism all shade that identity. Sometimes these elements fuse harmoniously, but more often they clash. According to Bhabha, these elements are constantly in negotiation and competition with one another. As well as possibly creating tension between groups of people, there may be tension between these elements within one and the same person.

The system of ideological 'pillarisation' applied in the Netherlands is often considered successful. Under this system, every religious and ethnic group is allowed to develop within its own community, fostering a peaceful coexistence within the community as a whole. But one may question whether this segregated system is fruitful for the arts. Whereas religious sectarianism may be defensible, a separatism based on ethnicity, descent or race can be contested. A fixed and essentialised cultural identity on the basis of race or origin is bound to conflict with the dynamic nature of art, for art is essentially a history of broken identities.

Homi Bhabha believes that what goes on in the transitional areas between the cultural communities is of crucial significance to the arts. He calls these spaces in between 'interstices'. It is in these boundary areas that exciting developments are taking place and that fundamental renewal in the arts can be expected. Similarly, Stuart Hall advocates abandoning the idea of a fixed or essentialised Black cultural identity by giving undivided creative attention not to the homogeneity of Black experience but to the diversity. (Stuart Hall, 1992)

Rosi Braidotti, whose publication *Patterns of dissonance* (1991) constituted an important contribution to the debate on the relationship between feminism, philosophy and culture, discusses in chapter 2 her notion of 'nomads in a transformed Europe'. 'Nomad' is used to designate people who move from

place to place. Braidotti, however, uses the word as a metaphor for a specific way of life, for people who are at home everywhere and nowhere, and who are not readily classified in fixed nationalistic, ethnic or gender-based categories. She sees nomadism as a new state of consciousness which could bring about a transformation in Europe in the years to come.

Lola Young seeks in chapter 3 to identify potential for alliances to be made in the shared sense of alienation and fragmentation which characterises postmodern existence for many people. Further, she examines the way in which artists and intellectuals of Afro-Caribbean and Indian descent constituted crucial interventions in the debate about identity and how the British arts sector has responded to these interventions in recent decades through a policy of multiculturalism. Lola Young pleads for a policy that eliminates all discriminatory procedures instead of a multiculturalism as a salve to guilty consciences.

Anthony Everitt, Secretary General of the Arts Council of Great Britain, reflects in his contribution entitled 'The Emperor's spectacles' on the disadvantages of a top-down policy of multiculturalism and questions whether the former relativism of interculturalism did not offer a better perspective. He favours a heterogeneous art policy which would give prominence to a new form of internationalism.

#### Quality or qualities?

The second part of this publication addresses, among others – like the conference – the problem of defining quality in the arts. Non-Western and culturally diverse contributions to modern and contemporary art have often been ignored by art historians. One explanation might be that European-based artists with mixed experience from non-Western and Western cultures introduce new aesthetics and an assortment of hybrid art forms. Homi Bhabha advocates rethinking the language of a community as a cultural unity from a post-colonial viewpoint in order to allow for diversified cultural and political boundaries, and a hybridisation of cultural influence. 'The crucial question is whether the universalism, that is often inherent in the expansive, empathetic impulse to "simultaneously translate" cultures, can provide us with the critical space appropriate to the contradictory and hybrid cultural identities that distinguish the histories of nations towards the end of our century.' (Bhabha, 1990)

If parameters such as originality, dramatic impact, eloquence, expressivity, imagination, aestheticism, craftsmanship, professionalism, inspiration, and richness of ideas are used when judging art, one should take into account that these words may have different meanings not only in different cultures but also for different people within one ethnic community. According to Homi Bhabha, 'we cannot place ourselves in that Archimedean space of neutrality between "world cultures", in a kind of *musée imaginaire*; nor can we espouse the nativist perspective that speaks assertively, on the basis of its own "authentic", pure cultural particularism.' (Bhabha, 1990)

The American art critic Lucy R. Lippard writes that the conventional notion of good taste with which many people were raised and educated was based on an illusion of social order that is no longer possible or desirable to believe in. 'We now look at art within the context of disorder – a far more difficult task than following institutionalized regulations.' (Lippard, 1990) Supporters of this conventional notion of good taste very often think in the dichotomies of Western/non-Western, superior/inferior, modern/traditional, centre/periphery, and high art/low art. It is interesting to consider whether it is possible to abandon this divisive either/or attitude in favour of a compromise between the political radicalism of 'deconstructivists' and 'political correctness' on the one hand, and the conventional liberalism of the Western art world, which pretends to recognise universal quality in art, on the other.

The question is whether in the nineties leeway will be granted for new and other visions of quality, voiced by people who are not part of established art circles. These groups are eager to participate in the art world, as arbiters who stand open to other qualities, to cultural differences, to other aesthetics and other parameters, to a renewal of modern and postmodern art, and to a recognition of pluralism.

#### New connections

The second topic discussed here concerns participation, and, in particular, programming, audience development and education. «New connections: Finding tomorrow's audience today», the title of the fifth annual congress of the International Society of Performing Arts Administrators (ISPAA), held in June 1991, made a perfect title for this conference theme. Large culturally diverse populations have settled not only in American cities such as Los

Angeles, New York and Chicago but also in the European cities of Paris, Berlin, London, and Amsterdam. These big European cities are populated by new Europeans of every conceivable background: first, second and third generation citizens of Asian, Arab, African, and Afro-Caribbean descent, as well as people with mixed backgrounds. In a city like Amsterdam, 25 per cent of the population has some connection with a non-Western culture. In Amsterdam almost 50 per cent of the primary school children aged between six and twelve has a culturally diverse background.

In the nineties, art schools and art institutions will have to cater for a growing number of students and artists from culturally diverse backgrounds, and audiences will become increasingly multicultural and multiracial. By relating population figures in Europe to factors such as birth-rate, migration and mortality, demographers have made predictions about the population in the year 2000. As for the Netherlands, it is predicted that in the year 2032 between nine and seventeen per cent of the population may be from a culturally diverse background. (WRR, 1989) For some European countries, these figures might be even higher. How do city-planners, policy makers and arts administrators plan to accommodate these changes? Michel Giraud, chairman of the 1990 Melbourne conference «Metropolis», says: 'From now on, urban planning and humanism are indissociable and beyond urban projects and policies for large installations, we must seek social cohesions and refuse exclusions.' (*Les Cahiers* no. 9, 1991) If these words are not just fashionable rhetoric, city-planners and policy makers cannot only consider arts in terms of economic growth, box office revenue and international prestige. They will have to look very carefully at the changes already taking place in European cities and the changes envisaged in the near future.

Dr August Coppola, Dean of the School of Creative Arts, San Francisco State University, remarked at the above-mentioned «New Connections» conference: 'While demographic statistics merely tell us how many others are out there, we have a need to understand who those others are.' One way to discover this is to have what Coppola calls 'metaphoric detachment', meaning some insight into life, into the imagination, into feelings by which we can group our thoughts in various ways. 'The key, then, is not how many African Americans or Latinos or Asians there are in this country, but rather what these cultures represent. If we could feel the "tickle" of other cultures, we might begin to be able to really communicate with one another.' (*New connections*, 1991, p. 12)

The challenge in the nineties for arts administrators, policy makers, and

artists throughout Europe will be to find ways of deep understanding to cross national, cultural and ethnic boundaries. Cultural critic Kobena Mercer stresses: '... we need to move towards an analysis of the contradictory identifications of which we are politically capable. This means turning the search for roots – the desire for a fixed centre of identity – into a search for routes out of the prisonhouse of marginality, to which the hierarchical ordering of difference would have us consigned, each in our own little ideological bantustan.' (Mercer, 1992, p. 38)

In his essay *Cultuurspreiding en publieksbereik* (1990) (Spreading culture and reaching audiences), Dutch publicist and cultural critic Ton Bevers states that participation in culture and the arts and the stimulation of participation can be achieved if there is a connection with people's frames of reference. Theatres and museums must address the problem of how to implement innovative policies. The policy of one of Europe's greatest art institutions, The South Bank Centre in London, served as a starting point for the discussions on programming, audience development and education.

#### Crossing boundaries

A third major theme concerns the crossing of boundaries: art policy in a multicultural society. Different art policies are deployed by different European countries. In the Netherlands, for instance, the Arts Council (made up of artists and experts) acts as an advisory body to the Ministry of Welfare, Health and Cultural Affairs, which decides how funds are allocated. Beside acting as an advisory body, the Arts Council in the United Kingdom is also responsible for allocating funds. In France, the involvement of political and governmental institutions in the allocation of funds is greater than in both the United Kingdom and the Netherlands. In Germany every federal state has its own art policy.

Three approaches may be distinguished in the discussions on cultural diversity in these countries. First, there are those who support a specific policy for ethnic groups. This policy seeks to maintain fixed cultural identities, and to conserve or cultivate the arts and culture of each specific ethnic group. The premise for such a policy is the notion that a society may be divided into ethnic segments whose cultures should be represented on the national and European art scene. Cultural difference is here defined in terms of racial and ethnic characteristics. Therefore such a specific policy based on

ethnic chauvinism would ultimately result in segregation or apartheid, as some people say.

A second approach favours policies aimed at assimilation. This view asserts that people from different cultures and races should adjust to the dominant national or European cultures. Supporters of assimilation require artists to adjust to European-based definitions of quality and ways of communication in the arts and art education. But one may question whether a homogeneous national or European culture exists. Europe has always known historical, cultural and experiential differences within and between communities, nations, regions, and cities. The idea of one European homogenised culture is a myth, as is the idea of homogenised cultural identities within specific non-European ethnic groups. However, because of the power structures within the art world, and its increasing orientation to the mass media and to commercial and market demands, there is a tendency towards homogeneity in national, European and global cultures.

Opponents of both ethnic chauvinism and faceless universalism in Europe are more sympathetic towards a policy aimed at integration and pluralism. Such a policy is founded on the principle that a society is made up of individuals each with a specific historical and cultural background. Adherents of this view recognise that cultural identity is determined by a complexity of factors: ethnicity, aspects of the culture of the former mother country and the new homeland, class, sex, religious orientation, sexual orientation, aspects of rural and urban culture. They also recognise that different European countries, regions, and ethnic communities may have something in common as well as cultural differences. Such differences are non-hierarchical in a pluralist society. Not only will the dominant national and European cultures modify, but also the cultures of the ethnic communities will undergo change. Supporters of this policy will speak in terms of qualities as opposed to quantity, of aesthetics rather than a single aesthetic, of histories instead of history. This vision guarantees the heterogeneity of cultures.

In her book *Mixed blessings* (1990), Lucy R. Lippard points out that the boundaries being tested today by dialogue are not just racial and national. 'They are also those of gender and class, of value and belief systems, of religion and politics. The borderlands are porous, restless, often incoherent territory, virtual minefields of unknowns for both practitioners and theoreticians. Cross-cultural, cross-class, cross-gender relations are strained.' Lippard continues: 'In the art world there remains a divisive either/or

attitude towards people of color, women, gays, lesbians, working people and the poor. This is often as obvious in the Marxist and social democratic rhetoric of some "deconstructionists" as it is in the less rigorous rhetoric of conventionally liberal art historians.' (Lippard, 1990) It is, of course, very difficult to devise a clear strategy that intermediate between the binary model that defines things in terms of oppositions – oppressor/oppressed, man/woman, Black/White, power/powerless, and good/bad – and the apolitical approach of the art world that takes no account of the specific societal context in which art is produced.

«Cultural diversity in the arts» was chosen as the title of the conference and this book in preference to the 'migrant arts' or 'minority arts' since cultural diversity embraces differences of class, culture, region, religion, and gender and allows us to examine these from a non-essentialised and open perspective. The terms 'migrant arts' and 'minority arts' are too readily associated with ethnic backgrounds and country of origin and tend to suggest the existence of a homogeneous migrant or minority culture. We believe in the capability of people of diverse backgrounds to transcend boundaries and create new, dynamic and non-essentialised cultural identities and we hope that this publication will help to heighten an awareness of the cultural diversity which hallmarks the change in arts in Europe today. A change that will prove to be more than just a cosmetic facelift.

*Ria Lavrijsen*

## Workshop «New connections»

### Finding tomorrow's audience today<sup>\*</sup>

*Helen Denniston*

Two months ago, my father and I enjoyed a performance of *Porgy and Bess* at the Royal Opera House London. The seat prices for this production, which starred the great Jamaican baritone Willard White, were normally priced between eight and 103 pounds (up to Dfl 269, or Fr 786). My Jamaican-born father, a British resident since 1948, is now 80 years of age. The reason that we and thousands of senior citizens, community groups, and school students could enjoy the music of Gershwin was due to the generosity of the socialist millionaire Paul Hamlyn. Every year Paul Hamlyn subsidises several Covent Garden performances and education programmes to help Covent Garden change its audience, but more importantly, to bring the experience of opera and ballet to the poorer members of the population.

In the Europe of diverse cultures and – we presume – new audiences, cultural organisations, theatres, galleries, might find this model of responding to culturally diverse audiences attractive. Certainly, the economic barrier is one of the undisputed problems for arts centres. But this model does in no way guarantee new long-term participation. The title of this presentation assumes a political role, in an arts institution or centre of excellence, which does not exist in general; their so-called political neutrality is usually the reason why governments wish to fund the arts.

And the magnificent Hamlyn Programme, whilst bringing pleasure to many people, will have little impact on the artistic and audience development policy of Covent Garden at other times of the year.

The arts centre, or cultural department, will need to find other models for action, and ask a range of questions to prepare for new connections. If cultural

<sup>\*</sup> The writer wishes to thank the following officers at the South Bank Centre, London for their time and encouragement: Mike McCart, Jenny Waldeman, Alison Rowe, Ian Grant, and Ghislane Tawadros.

diversity and racism are a fact in *today's* society, is the 'arts' audience of today consistently sealed off from these experiences? What is the meaning of a major Black theatrical work being presented in an international opera house which otherwise shows little interest in engaging with Black people and communities? Can a European cultural centre encourage and celebrate aesthetic transformation that, as Marcuse said, must reveal 'the essence of reality in its appearance: the repressed potentialities of man and nature'. The work of art, Marcuse believed, 're-presents reality whilst accusing it'. (Marcuse, 1979) It is impossible to separate the arts audience from a wider discussion on culture and power. Art centres and institutions can or cannot choose to explore 'repressed potentialities' in society. But if they choose to do so, the traditional aesthetic vocabulary and concepts must be modified and adapted to a more dynamic social role.

The word 'audience' must be used in a more specific way if the cultural organisation is to become a learning organisation and reflective of present and future realities. Who is the audience? Are they passive or active observers? What do they want from their cultural experience? Which sections of the population are they drawn from? How can they engage and develop with the cultural experience of artists themselves?

Sadly, in Conservative Britain, a non-aesthetic vocabulary has been imparted to cultural organisations as well as education, social and health organisations. In the arts, the audience is customer or consumer: assumed to be shopping for the best bargains, the greatest choice; purchasers of services in what has been termed by an industrialist 'the social market'. Commercial sponsorship serves the audience member as a lover of dance, jazz, or music, and also as a potential insurance or banking customer.

But I feel strongly that audiences are partners in cultural communication and, as such, have an interest in accountability and responsiveness. To engage these audiences in cultural communication, the cultural organisation must use their skills and prestige, their cultural and symbolic capitals in a radically new way. It will have to regard marketing as one of its most effective tools of audience analysis. The marketing director of the South Bank recently quoted Theodor Levitt who states that effective marketing happens when an organisation succeeds to live in its customers' shoes, talk their language, think their thoughts, feel their emotions, and respond to their cues. (Levitt, 1986)

Cultural diversity means stepping into new shoes, new experiences. The cultural organisation must become a learning organisation, recognising its ability to directly describe social antagonisms, mysteries, oppressions,

including racism, and recognising how far these are reflected in the actual cultural organisation concerning programming, employment, and audience development.

The Hamlyn Programme is an important tool as a start to reach new audiences, but the cultural organisation must begin a process of building accountability, responsiveness, and democracy which should permeate every aspect of their organisational culture. It is this model of a learning arts organisation that will be the most open to changes, 'new connections', and responding to 'repressed potentialities' in the society within which it operates.

### The limits of cultural guardianship

The centres of excellence in our European cities carry the responsibility of cultural guardianship. The royal national theatres, national opera houses, the ballet and contemporary dance and visual art venues present – by European consent – the great achievements of Western European art, the great 'traditions' that contribute to national identity. These institutions should not be seen as separate from their small and medium-sized sister organisations. They and the academic art institutions, which authenticate the talents of new professionals, are part of a cultural ecosystem. In England there are clear cases of the subsidised music, film, and theatre sector acting as a research and development house for the commercial sector.

In terms of making new connections, where does the cultural organisation begin? It must look at where it is now, and where it wants to go. It must use both an inner eye, to examine its own organisation, and an outer eye to recognise its role and potential in the wider culture. In the wider society, of probably every European city, Black and cultural minority artists still struggle to engage with education and cultural production structures. They are undoubtedly marginalised and competing for scarce resources. The achievement of one centre must be seen against a continuing battle for space and recognition. There are additional battle grounds of representation and advocacy in key decision-making bodies and the major cultural industries.

The cultural organisation has the choice to engage with artists and their concerns, to assist in their progress, or to ignore the full cultural diversity within their midst, pretending that 'excellence' and 'aesthetics' are for the White European only.

### The South Bank Centre, London

The South Bank Centre in London is one of the largest Arts Centres in Europe. The Royal Festival Hall, which seats 2,900 people, hosts the world's orchestras, conferences, jazz stars, and for three months of the year, the London Festival Ballet. Since 1987, the South Bank Centre Board has managed not only the Festival Hall, two smaller halls, a Craft Centre, but also the Hayward Gallery, an important contemporary visual art space.

Ten years ago, the quiet, comfortable character of this classical music venue was transformed by an aggressive interventionist cultural policy of a newly elected left-wing Greater London Council. The council, the municipal authority for London, was until 1983 a conservative body, permitting the Royal Festival Hall to function as a conventional orchestral garage. Pierre Boulez, a close friend of the current director Nicholas Snowman, remembers the old days: 'What happened before at the South Bank was an *hotel de passe*: a brothel where you hire a room for two hours and the proprietor closes his eyes and gives you the key, does its business and goes. And there is no artistic life. Just entertainment. I'm not against entertainment, but you must recognise it for what it is. You want your house full every night, you play Cats.' (White, 1992)

The cultural diversity at this time was Ravi Shankar, who had visited the Festival Hall since the late fifties, Frank Sinatra, and Russian folk dance spectaculars. Until 1981, the Royal Festival Hall was the only venue in which to enjoy one of the four London orchestras.

The Greater London Council's Arts and Recreation Committee seized the opportunity to democratise the South Bank. There were four strands to its policy: to increase access to the buildings, providing open foyers with free exhibitions, entertainment, and a range of food outlets; to extend the user base across class, gender, race, and age; to establish an education department which prioritised education and community partnerships – supporting access between artists and patrons; and fourth, to establish a new marketing strategy starting with a hugely expanded mailing list, to reach beyond the traditional middle-class music patrons.

A small, dedicated team refined the marketing and access policies. The education department prioritised the principles of partnerships with education and community groups, encouraging artists and public together and promoting enjoyment and understanding of all arts, exhibitions, and special events at the South Bank. It also managed a gamelan, donated in 1989

by the Indonesian Embassy. It is used by schools, individuals, and professional musicians within London's classical orchestras. This increased interest in gamelan within the United Kingdom, and the particular role of the South Bank led to a spectacular festival in 1989 – «Island to Island» – celebrating the art, craft, music, and poetry of Indonesia. A highlight of the festival was the *Gamelan and Wayang Kulit*, an all night music and shadow puppetry event. This took place in the large ballroom area of the hall, a flexible exhibition and dance space.

The new artistic director Nicholas Snowman forged a policy of programming works of living composers in defiance of the concert hall convention of recycling old works. Snowman also saw the enormous potential of the two smaller halls, which until the mid-eighties hosted mainly chamber music, folk and occasionally pop music. These performance spaces, with new lighting and technical facilities, opened up possibilities for music theatre, contemporary dance, and innovative work. An important aspect of the audience development strategy in the late eighties was to collaborate with promoters and festival organisations. For several years dance and mime festivals, capital jazz, the *Contemporary Music Network*, the *Asian Music Network* have expanded the South Bank programme. The internal expertise in classical music programming is occasionally challenged by fusion programmes or ensembles, such as *Kronos Quartet* who are breaking conventional boundaries in music.

These halls have been the seed bed for the cross-art programming which reaches a wider audience than previous years. They have, more importantly, been the first platforms for Britain's burgeoning Asian and African-Caribbean dance, World Music, alternative comedy and cabaret.

The South Bank recognises the role of the audience, the artist, and their professional development. Ten years of getting to know each segment of their audience has produced a highly responsive cultural organisation which has the mechanisms to react to new collaborations, new ideas in many cultural spheres.

### Moving on from the multicultural audit

The traditional multicultural approach pursued by funding organisations has been to address the small or medium-sized theatre or music group with questions such as: How many cultural diversity shows are organised? Which



minorities are represented on your Board of management? 'How many cultural minorities are employed? Which jobs do they occupy, cleaner, secretary or artistic director? Whilst this range of questions engage with labour and power, there is another range of questions such as: What are your strengths as a cultural organisation? Which sort of opportunities does your centre offer? Who is expected to respond?

Whilst affirmative action policies will for some time be necessary for a cultural department or municipal authorities, it is important to recognise the abilities and strengths within centres of excellence to address contemporary cultural diversity. This is not to say that moving from a known to an unknown style of programming and policy will be without pain, without defensive reactions. Furthermore, funding agencies must be realistic in understanding the positive and negative capabilities within an organisation, including artistic, technical, and marketing personnel who will not all embrace change. Indeed, policy change, especially related to race and culture, will act, as A. Sivanandan asserted, like a barium meal, revealing the flaws within an organisation. (Sivanandan, 1986)

The symbolic capital of a centre such as the Hayward Gallery, part of the South Bank complex, cannot be matched by any other Black or independent gallery in London. From December 1989 to February 1990, the Hayward Gallery presented «The Other Story» – a history of Afro-Asian artists in Britain from 1945 to 1985. Curated by Rasheed Araeen, the exhibition gave an account of the relationship over a 40-year period between the artists who came to Britain after the Second World War from Africa, Asia, and the Caribbean and the artistic mainstream here, especially 'modernism'.

«The Other Story», organised after a ten-year gestation period, opened a few months after the Paris exhibition «Les Magiciens de la Terre», the first global contemporary art exhibition at the Centre Georges Pompidou. It ran at the same time as «White on Black» in the Royal Tropical Institute in Amsterdam. No doubt, all exhibitions were the result of vigorous lobbying of cultural institutions, and they represent the reclamation of the space and cultural capital of influential institutions, by Black and cultural minority artists. Most importantly, they make the Black imagination visible and attempt to interpret race as a social construction.

Rasheed Araeen faced criticism from artists who did not wish to appear in a cultural diversity exhibition; other artists were opposed to the gallery as a symbol of bourgeois patronage; they judged the South Bank an ill-suited platform for Black expression. There was also complaint of the low-ratio work

of women artists. However, the exhibition did provide the first historical perspective on African, Caribbean and Asian artists; it did stimulate discussion on 'Otherness' and focused upon modernism, which had never been done before. It also illustrated the presence of sculptors and visual artists of non-Western descent in Britain since the fifties and their participation in the global art world. The catalogue is a valuable resource in itself.

#### «Colour of Europe»

In July 1991 the «Colour of Europe» Festival brought more than 100 artists of colour to the South Bank. Increasing public debate on the Single Market (1992) was denying the multicultural element of Europe and we felt that this could be challenged and explored through a festival. The festival, involving the Literature, Crafts, Arts Projects departments, assisted in developing their own connections with Black artists.

Several artists made their London debuts at the festival: Germaine Acogny, a contemporary African dancer, and Arona N'Diaye, her drummer, received a Time Out Award for Dance. Arona, a master djembe player, son of DouDou N'Diaye Rose, made two return trips to work with the London Sinfonietta, a prestigious contemporary music ensemble. Koffi Kokko, a Benin artist living in Paris, was subsequently invited to Oxford to work with Peter Badejo, a highly respected Nigerian dancer and choreographer. The All-Night Qawwali attracted a new Asian audience, hitherto unseen at the South Bank. The all-night event, with breakfast on the terraces overlooking the River Thames, has become a new tradition at this centre of excellence.

The South Bank Centre has made good progress in providing platforms for Black and culturally diverse dancers, painters, sculptors, musicians, poets, and has integrated them into the mainstream programme. Many of these initiatives have assisted in new Black audience development, although this appears to be a longer-term, more complex project. The South Bank also continues to promote visual arts, poetry, and music projects which critically appraise the basis of its own cultural heritage; it is, thus, open to learning and changing. Its structure in terms of management and positions of influence is still predominantly White British and perhaps when their present restructuring is complete they will discuss the priority of equal opportunity employment beyond artists and education tutors. There is still an acute

shortage of Black and Asian administrators, directors, publicists, and technicians.

The funding agencies should celebrate the knowledge and skills of the South Bank and similar centres of excellence and assist them in developing these skills in the artists and audiences of tomorrow. Perhaps the experiences of the last ten years may be of use to sister European cultural organisations who are open and ready to change.

## Workshop «Crossing boundaries»

### The long march from 'Ethnic Arts' to 'New Internationalism'

*Gavin Jantjes*

There is a desire in Europe for political, economic, and cultural unity. The word 'Europe' is being conceptually stretched to describe a new cultural space which is filled with the actions, words, and achievements of people that supposedly have a common foundation.

As the borders opened in 1993, Europe has taken the first steps into a new reality of national interrelationship. The question of who is a member of this new European family and who is not hangs heavily in the air. Europe has opened a debate about its identity and has through it revealed some amazing self-truths. European progress toward this new, imagined identity has its metaphor in Marcel Duchamp's «The bride stripped bare by her bachelors even». In the passionate race to embrace the object of their desire, the action of stripping, i.e., the removal of the barriers on route to the goal, becomes an act of self-revelation and a disturbing discovery that the desired object is more than the imagined pleasure dream of the European male; that it is filled with the cultural mechanics of the twenty-first century and is adrift and free-floating in its relationship to authority.

The aphorism that any definition of the self must include a definition of the 'other' is an explosive subtext to Europe's concerns with its newness. In defining who and what is European, one has also to say who and what is not. Suddenly the comfort of the old, loose, and general definitions of European-ness, which avoided a clear description of the European self, has shrunk to become tight-fitting and precise. Claiming something as European in 1993 makes it feel awkward and uncomfortable. It has made politicians and cultural bureaucrats become uneasy and self-conscious as they shift position in the debate about identity. Every affirmation is qualified by a subterfuge of pat phrases and hollow promises.

Those on the political right want this tight fit to resemble the skin around a sausage. They desire the *Kulturwurst* definition of European culture, want its skin to be White and its contents impervious to contamination. Others desire a return to the loose-fitting comfort that allowed them to intellectualise a liberal internationalism which in the last eighty years denied the modernity of the other.

Contemporary arts and cultural policy in Europe has to take into account the shifting nature of the cultural, political, and economic environments. A starting point for an 'open' European communality could be the hybrid nature of its various national cultures. No European culture is ethnically pure. The debate on a new European identity will reveal cultural reciprocity, syncretism and hybridity to be the very stuff of cultural history. As one unravels the polarised arguments of cultural purity on the one hand, and liberal internationalism on the other, there emerges a maxim that all cultures are multicultural phenomena. Any new European cultural identity will be one perforated with the complex interweaving of cultural differences and similarities. (Hall, 1992)

One can begin to think of Europe not as a classical novel whose realities are stable and fixed, but as a collection of heterogeneous narratives, which together describe a new European position.

As the nations in Europe shape their cultural policy around the issue of cultural difference, they have to make choices about the direction such policy will take. The determining factors are the historical circumstances, the levels of knowledge, the desire to change, and the will to share. The route taken in England (for that is an example I can narrate with some authority) was from paternalistic dictate to a dialogue about sharing; from 'Ethnic Arts' to 'New Internationalism'.

Making cultural policy which leads to change is a slow, delicate, and cumbersome job. It is like turning a sailing ocean liner 180 degrees in bad weather, before it leaves the harbour. One is asking for great helmsmanship, patience, trust that the engines will deliver the power to complete the manoeuvre, and that all the passengers don't mutiny, or jump the ship in terror.

Let us look back just ten years at the situation in Britain. There was an active Black arts community.\* There were cultural activists with leadership skills. There was abundant artistic production, some of it of a very high order. Yet none of this had a place in the mainstream of British cultural life. Very few artists were functioning as professionals, which means that all their income was earned from their creative talents within a particular artistic discipline. Most functioned as semi-professional and amateur artists, even though the latter term discredits the quality of their work.

It was clear that the systems of support given to the mainstream White British artist was not given to the art and artists in the other sector. It was not that the artists had refused or not sought support, the history of their struggle was twenty years old. They were simply being ignored by a system that had neglected its political duty to help them. Some of them had lived in Britain for more than twenty years. A large number of these artists were not immigrants, they were by birth citizens. Their parents paid taxes and what they produced as artists was technically speaking a part of the national culture, yet as a cultural product quite distinct and different. Here lay the initial problems, those of language and of definition.

The activists' battle with the establishment had forced the creation of a division of art subsidy called the 'Arts of Ethnic Minorities', or 'Ethnic Arts'. It was an appeasement, a laurel wreath, thrown to an angry Black constituency by a reluctant cultural establishment; an action to disclaim the charges of years of racist inactivity. The syntax and semantics of the discourses around 'ethnic arts' were clearly about denial. The denial of an identity, of opportunity, and, most damaging of all, the denial of modernity. The establishment had created a two-world structure. Them over there, and us over here. It institutionalised a binary system of oppositional or antagonised representations which inevitably accepted the dominant Western/Eurocentric position dictating the nature and terms of its relationship with otherness.

The definition of 'ethnic arts' was created by the mainstream that controlled what was to be done, who was to do it, with how much money, etc. It ventriloquised a voice for this sector and demanded gratitude. It spoke of these artists as immigrants, as outsiders, as foreigners, as guests. All definitions to separate the 'other' from the mainstream. This was not a democratic policy, it was just a continuation of disgusting and paternalistic

\* The term 'Black' is used here to describe people of colour, those who suffer cultural discrimination, and those who have a cultural root different to the European mainstream.

colonial methodology.

It was also clear that the level of knowledge about the artists and about their achievements was shallow, and in part nonexistent. If change were to happen it would require extensive retraining of racist officers in the cultural institutions or their replacement with skilled and knowledgeable public servants. The institutions lacked representatives and advisors who could initiate and sustain a change in attitude about cultural difference from within. The system of cultural support itself had many facets and branches. It required an attitudinal shift in as many of them as possible if there were to be any hope of a new cultural position.

Art education in schools and academies was vital to the status quo. Questions of value, aesthetics, innovation, and history were built upon a volume of knowledge rooted in Western/Eurocentrism. Alternatives were needed and cultural policy had to assist in their construction. New audiences was another dimension of the system. The existing audience had to develop a pallet for the art they had been denied, in order that they could engage and support it as part of their national culture. There were the Black communities themselves who had to realise that, when the new work was presented, the fact that it related to their experiences and their attendance to it was a valuable cultural exchange worth spending time and money on.

The other realities Britain faced were the desire to change, and the need to share. It was clear that what needed changing was the national consciousness about the arts. Britain had to understand that it had become a multi-cultural society as a result of its own historical actions (colonialism) and the actions of others (immigration). Britain was a postmodern culture long before that term entered the artistic debate. The problem was that the British were educated to ignore this cultural reality; or to think of it as a fringe benefit of colonialism, rather than a change to the foundations of British national culture itself.

If one stood at Piccadilly Circus in London hungry for a meal, one could choose to eat anywhere in the world by walking no more than four hundred paces in any direction. The inner cities of Britain were microcosms of the world Britain had once colonised, and one could not traverse them without brushing up against this diversity. In the arena of sports and personalities, there were people who carried the British Banner to amazing victories and it was never a question that they were not part of the nation. If Black people could make distinctive contributions to the nation's sporting culture then why not to its artistic culture?

The myth of British culture, being insular and racially specific was slowly crumbling under the evidence of cross-cultural mixing with both European and extra-European cultures. What had once been the periphery had come home to roost in the centre and the centre now had to change to contain a spontaneous internal combustion which had erupted in Brixton, Toxteth and Moss Side in the early eighties. Britain had to engage in a dialogue with the cultural other in its midst, in order to gain a perspective on the future. It had to construct policies which allowed that dialogue to develop into plans for action. It had also to accept the national culture as a heterogeneous and kinetic organism in which individuals and groups negotiate their positions and identities. The national culture no longer had one central tap root but had become rhizomatic\*. (Deleuze and Guattari, 1991, p. 9).

The desire for change meant a re-assessment of the way national resources for the arts were being shared. One could not have the one without the other. One could not expect this new sector of the culturally diverse arts to survive with any great success if it was not properly funded. In a time of Thatcherite stringency, no new money was expected and it meant that the changes had to be made on existing budgets. A tough task, requiring of the nationally delegated institutions that they did their obligated duty as managers of artistic policy.

An assessment of the situation in Britain ten years ago made clear the need for policy changes that would have to work in conjunction with timetables for action. The policy had to generate a national debate about the need for change. It had to spell out the benefits to the nation resulting from the policy shift. The communities directly benefiting from the change had to feel that they were a part of the policy making decisions. They wanted their voice to be heard and hoped to register institutional support for that voice in the debates about change.

\* The authors have taken the principles of biological (plant) growth and applied it to philosophy. They set out six principles which outline the characteristics of a rhizome. (A rhizome is a rootstock, like a ginger root, that grows in a multiple growth system.) The key difference between the centred, or tap root logic, and rhizomatic logic is that the first is a trace of something that has fixed rules of growth, arising from a traditional core of knowledge, while the second is a form of map-making, a process of creative and novel description of knowledge as it arises. Applying this to cultural development, there are tap-rooted cultures and rhizomatic cultures. The first uses knowledge from a fixed or centred source, the second develops cultural knowledge through experimentation.

What all of this meant to an institution such as the Arts Council of Great Britain was the inclusion of the nation's diversity into all of its thought and actions. The advisory panels of the council were restructured and appropriate people appointed. The council itself improved its membership by admitting Black people to it and giving them not just the specific task of advising on cultural diversity but on all matters affecting arts subsidy and policy. In order that a clear and timetabled policy was created, the council set up a special committee to advise it on policy. It was given political authority, a working budget, and reported to the council on a regular basis about its findings. This meant that the question of cultural diversity was constantly on the top table of the nation's most important arts institution and that the debate was led from there.

The organisations in receipt of council subsidy (those who took tax payers' money to make and present art) were asked to inform the council on how they intended to spend four per cent of their budgets on cultural diversity over a period of two years. These reports were assessed by the officers of the council, with support from advisers and the special committee, and where they found it lacking, the council offered help to the organisations in the form of advice and personnel. Specialists went into these organisations to work with them and help them develop their ideas on cultural diversity. No organisation was bullied into doing something it felt it could not do.

This meant that existing 'White' institutions were slowly moving to support Black artists but the council itself had to answer the question of how independent Black arts organisations were to receive direct and sustained support. In the forty years of the Arts Council creating arts venues in Britain – and by that one means buildings – none was for a Black or multicultural organisation. The fear of creating a cultural apartheid with separate and special institutions for Black or multicultural arts arose. The council decided to support Black organisations on the advice it received from the Black arts sector in the dialogue it had established with them. The council responded boldly to a recognised need and desire by Black people to set up and run their own organisations. It understood that these organisations aimed not to distance themselves from the mainstream but to install a working platform

\* The committee was known as the Monitoring Committee. It was set up in 1986 and published a final report of its findings *Toward cultural diversity* in 1988. This report was accepted by the Arts Council of Great Britain and became the framework for its policy on cultural diversity.

from which to launch their particular art forms into it.

What Black artists were saying at this juncture was that they were not confident that the mainstream institutions were going to deliver the opportunities they needed in order for them to make an impact on the national culture. They were talking from experience, for the history of the struggle for Black arts showed that, in the early sixties, at the time of the creation of the Commonwealth Institute in London, there was a keen interest in the arts of others. However this never developed into any programme for real change in the national culture. After a few attempts at presenting cultural difference, the vogue lost its momentum and the institutions returned to their old ways. The artists were left without the support structure to make that great leap forwards into the mainstream and sustain a presence there.

Cultural diversity and difference also pose a critical alternative to the supposed monopoly of truth the mainstream believes it has. It would be difficult to argue such a critical alternative in an arena where the rules and regulations were controlled by those who at times still believed in that monopoly of truth. The Arts Council's decision to support Black organisations was therefore an affirmation for the freedom of expression, and for the democratic rights of artists.

Opposition to the council's decision came from two quarters: those who saw no separatism in the previous years of Western/Eurocentric exclusivity, and thus no need for new organisations; and those who felt that the mainstream was being given an excuse not to perform according to the policy of cultural diversity. In short, that Black organisations were there to do their multicultural work for them.

The council took the latter criticism seriously. It was aware of the enormous difficulty of forcing its recipient organisations into supporting any policy willy nilly. It installed a system of controlled assessment of its clients' spending on cultural diversity. This would give a minimum assurance of support by all for the policy. Every client now has to publish its spending on cultural diversity.

As Britain goes into the new 'open' European nineties, it can look back at a fair level of success in terms of policy development around the issue of cultural diversity. It can point to examples of good practice, and to strategies of controlling and supporting equality in the future. However, the story of Britain's march is not over. Britain is not yet a multicultural haven free of racism. There is still much to be done to pilot this giant ship out of the

harbour. The dynamics of postmodernism in the arts, the on-rushing millennium, have along with other factors become part of the kinetic process of change. Artists are affected by this dynamism and bring their own innovative and visionary sensibilities to it. The result has been a critical rethink in Britain of the whole question of diversity and the political and cultural strategies used to implement it.

In the visual arts for example, artists have moved from multiculturalism to the dynamic idea of New Internationalism. The Arts Council is helping to set up the Institute of New International Visual Arts, (INIVA), which will become an institution with four equal branches of activity. Research, exhibitions, publications, and education are departments to be housed in its building in central London. The concept of New Internationalism is inclusive as opposed to the exclusive, modernist internationalism of old. Its thesis is the contemporary work of artists from all over the world, with emphasis on the art neglected by art history because of race, gender, and cultural difference. Its task is not only to question but also to broaden our knowledge of art history and the practice of art today.

What this means in terms of policy is that the national culture is being placed in relationship to the global. The questions of Black arts and cultural diversity will be subsumed by the new position and will function in a more balanced and reciprocal relationship within it. The Arts Council is moving closer to Paul Ricoeur's observation that: 'When we discover that there are several cultures instead of just one and consequently at the time that we acknowledge the end of a sort of cultural monopoly, be it illusory or real, we are threatened with the destruction of our own discovery. Suddenly it becomes possible that there are just others, that we ourselves are an "other" among others.' (Ricoeur, 1965, p. 278)

Arriving at this point in its policy development has not been easy nor painless. Yet it is an example of openmindedness others in Europe will want to emulate. They may believe that it would now be possible to use the British example as a vaulting pole with which to jump over the middle ground between 'Ethnic Arts' and 'New Internationalism'. One can only advise against this, for there is no short cut to the generative dialogue each European state will have to seek with its diverse cultural constituencies. The British example is a map, nothing more; those who use it still have to walk the long and difficult road into the future.

## The New Cultural Politics of Difference

In these last few years of the 20th century, there is emerging a significant shift in the sensibilities and outlooks of critics and artists. In fact, I would go so far as to claim that a new kind of cultural worker is in the making, associated with a new politics of difference. These new forms of intellectual consciousness advance reconceptions of the vocation of critic and artist, attempting to undermine the prevailing disciplinary divisions of labor in the academy, museum, mass media and gallery networks, while preserving modes of critique within the ubiquitous commodification of culture in the global village. Distinctive features of the new cultural politics of difference are to trash the monolithic and homogeneous in the name of diversity, multiplicity and heterogeneity; to reject the abstract, general and universal in light of the concrete, specific and particular; and to historicize, contextualize and pluralize by highlighting the contingent, provisional, variable, tentative, shifting and changing. Needless to say, these gestures are not new in the history of criticism or art, yet what makes them novel—along with the cultural politics they produce—is how and what constitutes difference, the weight and gravity it is given in representation and the way in which highlighting issues like exterminism, empire, class, race, gender, sexual orientation, age, nation, nature, and region at this historical moment acknowledges some discontinuity and disruption from previous forms of cultural critique. To put it bluntly, the new cultural politics of difference consists of creative responses to the precise circumstances of our present moment—especially those of marginalized First World agents who shun degraded self-representations, articulating instead their sense of the flow of history in light of the contemporary terrors, anxieties and fears of highly commercialized North Atlantic capitalist cultures (with their escalating xenophobias against people of color, Jews, women, gays, lesbians and the elderly). The thawing, yet still rigid, Second World ex-communist cultures (with increasing nationalist revolts against the legacy of hegemonic party henchmen), and the diverse cultures of the majority of inhabitants on the globe smothered by international communication cartels and repressive postcolonial elites (sometimes in the name of communism, as in Ethiopia) or starved by austere World Bank and IMF policies that subordinate them to the North (as in free-market capitalism in Chile) also locate vital areas of analysis in this new cultural terrain.

The new cultural politics of difference are neither simply oppositional in contesting the mainstream (or *malestream*) for inclusion, nor transgressive in the avant-gardist sense of shocking conventional bourgeois audiences. Rather, they are distinct articulations of talented (and usually privileged) contributors to culture who desire to align

themselves with demoralized, demobilized, depoliticized and disorganized people in order to empower and enable social action and, if possible, to enlist collective insurgency for the expansion of freedom, democracy and individuality. This perspective impels these cultural critics and artists to reveal, as an integral component of their production, the very operations of power within their immediate work contexts (i.e., academy, museum, gallery, mass media). This strategy, however, also puts them in an inescapable double bind—while linking their activities to the fundamental, structural overhaul of these institutions, they often remain financially dependent on them (so much for “independent” creation). For these critics of culture, theirs is a gesture that is simultaneously progressive *and* co-opted. Yet without social movement or political pressure from outside these institutions (extra-parliamentary and extra-curricular actions like the social movements of the recent past), transformation degenerates into mere accommodation or sheer stagnation, and the role of the “co-opted progressive”—no matter how fervent one’s subversive rhetoric—is rendered more difficult. There can be no artistic breakthrough or social progress without some form of crisis in civilization—a crisis usually generated by organizations or collectivities that convince ordinary people to put their bodies and lives on the line. There is, of course, no guarantee that such pressure will yield the result one wants, but there is a guarantee that the status quo will remain or regress if no pressure is applied at all.

The new cultural politics of difference faces three basic challenges—intellectual, existential and political. The intellectual challenge—usually cast as methodological debate in these days in which academicist forms of expression have a monopoly on intellectual life—is how to think about representational practices in terms of history, culture and society. How does one understand, analyze and enact such practices today? An adequate answer to this question can be attempted only after one comes to terms with the insights and blindnesses of earlier attempts to grapple with the question in light of the evolving crisis in different histories, cultures and societies. I shall sketch a brief genealogy—a history that highlights the contingent origins and often ignoble outcomes—of exemplary critical responses to the question. This genealogy sets forth a historical framework that characterizes the rich yet deeply flawed Eurocentric traditions which the new cultural politics of difference build upon yet go beyond.

### The Intellectual Challenge

An appropriate starting point is the ambiguous legacy of the Age of Europe. Between 1492 and 1945, European breakthroughs in oceanic transportation, agricultural production, state-consolidation, bureaucratization, industrialization, urbanization and imperial dominion shaped the makings of the modern world. Precious ideals like the dignity of persons (individuality) or the popular accountability of institutions (democracy) were unleashed around the world. Powerful critiques of illegitimate authorities—of the Protestant Reformation against the Roman Catholic Church, the Enlightenment against state churches, liberal movements against absolutist states and feudal guild constraints, workers against managerial subordination, people of color and Jews against white and gentile

supremacist decrees, gays and lesbians against homophobic sanctions—were fanned and fuelled by these precious ideals refined within the crucible of the Age of Europe. Yet the discrepancy between sterling rhetoric and lived reality, glowing principles and actual practices loomed large.

By the last European century—the last epoch in which European domination of most of the globe was uncontested and unchallenged in a substantive way—a new world seemed to be stirring. At the height of England's reign as the major imperial European power, its exemplary cultural critic, Matthew Arnold, painfully observed in his "Stanzas From the Grand Chartreuse" that he felt some sense of "wandering between two worlds, one dead / the other powerless to be born." Following his Burkean sensibilities of cautious reform and fear of anarchy, Arnold acknowledged that the old glue—religion—that had tenuously and often unsuccessfully held together the ailing European regimes could not do so in the mid-19th century. Like Alexis de Tocqueville in France, Arnold saw that the democratic temper was the wave of the future. So he proposed a new conception of culture—a secular, humanistic one—that could play an integrative role in cementing and stabilizing an emerging bourgeois civil society and imperial state. His famous castigation of the immobilizing materialism of the declining aristocracy, the vulgar philistinism of the emerging middle classes and the latent explosiveness of the working-class majority was motivated by a desire to create new forms of cultural legitimacy, authority and order in a rapidly changing moment in 19th century Europe.

For Arnold, (in *Culture and Anarchy*, (1869)) this new conception of culture

*... seeks to do away with classes; to make the best that has been thought and known in the world current everywhere; to make all men live in an atmosphere of sweetness and light . . .*

*This is the social idea and the men of culture are the true apostles of equality. The great men of culture are those who have had a passion for diffusing, for making prevail, for carrying from one end of society to the other, the best knowledge, the best ideas of their time, who have laboured to divest knowledge of all that was harsh, uncouth, difficult, abstract, professional, exclusive; to humanize it, to make it efficient outside the clique of the cultivated and learned, yet still remaining the best knowledge and thought of the time, and a true source, therefore, of sweetness and light.*

As an organic intellectual of an emergent middle class—as the inspector of schools in an expanding educational bureaucracy, Professor of Poetry at Oxford (the first non-cleric and the first to lecture in English rather than Latin) and an active participant in a thriving magazine network—Arnold defined and defended a new secular culture of critical discourse. For him, this discursive strategy would be lodged in the educational and periodical apparatuses of modern societies as they contained and incorporated the frightening threats of an arrogant aristocracy and especially of an "anarchic" working-class majority. His ideals of disinterested, dispassionate and objective inquiry would regulate this new secular cultural production, and his justifications for the use of state power to quell any threats to the survival and security of this culture were widely accepted. He aptly noted, "Through culture seems to lie our way, not only to perfection, but even to safety."

This sentence is revealing in two ways. First, it refers to "our way" without explicitly acknowledging who constitutes the "we." This move is symptomatic among many bourgeois, male Eurocentric critics whose universalizing gestures exclude (by guarding a silence around) or explicitly degrade women and peoples of color. Second, the sentence links culture to safety—presumably the safety of the "we" against the barbaric threats of the "them," i.e., those viewed as different in some debased manner. Needless to say, Arnold's negative attitudes toward British working-class people, women and especially Indians and Jamaicans in the Empire clarify why he conceives of culture as, in part, a weapon for bourgeois male European "safety."

For Arnold the best of the Age of Europe—modeled on a mythological mélange of Periclean Athens, late Republican/early Imperial Rome and Elizabethan England—could be promoted only if there was an interlocking affiliation among the emerging middle classes, a homogenizing of cultural discourse in the educational and university networks, and a state advanced enough in its policing techniques to safeguard it. The candidates for participation and legitimation in this grand endeavor of cultural renewal and revision would be detached intellectuals willing to shed their parochialism, provincialism and class-bound identities for Arnold's middle-class-skewed project: "... Aliens, if we may so call them—persons who are mainly led, not by their class spirit, but by a general *humane* spirit, by the love of human perfection." Needless to say, this Arnoldian perspective still informs much of the academic practices and secular cultural attitudes today—dominant views about the canon, admission procedures and collective self-definitions of intellectuals. Yet Arnold's project was disrupted by the collapse of 19th century Europe—World War I. This unprecedented war brought to the surface the crucial role and violent potential not of the masses Arnold feared but of the state he heralded. Upon the ashes of this wasteland of human carnage—some of it the civilian European population—T.S. Eliot emerged as the grand cultural spokesman.

Eliot's project of reconstituting and reconceiving European highbrow culture—and thereby regulating critical and artistic practices—after the internal collapse of imperial Europe can be viewed as a response to the probing question posed by Paul Valéry in "The Crisis of the Spirit" after World War I,

*This Europe, will it become what it is in reality, i.e., a little cope of the Asiatic continent? or will this Europe remain rather what it seems, i.e., the priceless part of the whole earth, the pearl of the globe, the brain of a vast body?*

Eliot's image of Europe as a wasteland, a culture of fragments with no cementing center, predominated in postwar Europe. And though his early poetic practices were more radical, open and international than his Eurocentric criticism, Eliot posed a return to and revision of tradition as the only way of regaining European cultural order and political stability. For Eliot, contemporary history had become, as James Joyce's Stephen declared in *Ulysses* (1922), "a nightmare from which he was trying to awake"—"an immense panorama of futility and anarchy" as Eliot put it in his renowned review of Joyce's modernist masterpiece. In his influential essay, "Tradition and the Individual Talent," (1919) Eliot stated



*Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, "tradition" should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than repetition. Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must attain it by great labour.*

Eliot's fecund notion of tradition is significant in that it promotes a historicist sensibility in artistic practice and cultural reflection. This historicist sensibility—regulated in Eliot's case by a reactionary politics—produced a powerful assault on existing literary canons (in which for example Romantic poets were displaced by the Metaphysical and Symbolist ones) and unrelenting attacks on modern Western civilization (such as the liberal ideas of democracy, equality and freedom). Like Arnold's notion of culture, Eliot's idea of tradition was part of his intellectual arsenal, to be used in the battles raging in European cultures and societies.

Eliot found this tradition in the Church of England, to which he converted in 1927. Here was a tradition that left room for his Catholic cast of mind, Calvinistic heritage, puritanical temperament and reboiling patriotism for the old American South (the place of his upbringing). Like Arnold, Eliot was obsessed with the idea of civilization and the horror of barbarism (echoes of Joseph Conrad's Kurtz in *Heart of Darkness*) or more pointedly, the notion of the decline and decay of European civilization. With the advent of World War II, Eliot's obsession became a reality. Again unprecedented human carnage (50 million dead)—including an indescribable genocidal attack on Jewish people—throughout Europe as well as around the globe, put the last nail in the coffin of the Age of Europe. After 1945, Europe consisted of a devastated and divided continent, crippled by a humiliating dependency on and deference to the USA and USSR.

The second historical coordinate of my genealogy is the emergence of the USA as the world power. The USA was unprepared for world power status. However, with the recovery of Stalin's Russia (after losing 20 million dead), the USA felt compelled to make its presence felt around the globe. Then with the Marshall plan to strengthen Europe against Russian influence (and provide new markets for U.S. products), the 1948 Russian takeover of Czechoslovakia, the 1948 Berlin blockade, the 1950 beginning of the Korean War and the 1952 establishment of NATO forces in Europe, it seemed clear that there was no escape from world power obligations.

The post-World War II era in the USA, or the first decades of what Henry Luce envisioned as "The American Century," was not only a period of incredible economic expansion but of active cultural ferment. In the classical Fordist formula, mass production required mass consumption. With unchallenged hegemony in the capitalist world, the USA took economic growth for granted. Next to exercising its crude, anti-communist, McCarthyist obsessions, buying commodities became the primary act of civic virtue for many American citizens at this time. The creation of a mass middle class—a prosperous working class with a bourgeois identity—was countered by the first major emergence of subcultures of American non-WASP intellectuals: the so-called New York intellectuals in criticism, the Abstract Expressionists in painting and the BeBop artists in

jazz music. This emergence signaled a vital challenge to an American male WASP elite loyal to an older and eroding European culture.

The first significant blow was dealt when assimilated Jewish Americans entered the higher echelons of the cultural apparatuses (academy, museums, galleries, mass media). Lionel Trilling is an emblematic figure. This Jewish entree into the anti-Semitic and patriarchal critical discourse of the exclusivistic institutions of American culture initiated the slow but sure undoing of the male WASP cultural hegemony and homogeneity. Lionel Trilling's project was to appropriate Matthew Arnold for his own political and cultural purposes—thereby unraveling the old male WASP consensus, while erecting a new post-World War II liberal academic consensus around cold war, anti-communist renditions of the values of complexity, difficulty, variousness and modulation. In addition, the post-war boom laid the basis for intense professionalization and specialization in expanding institutions of higher education—especially in the natural sciences that were compelled to somehow respond to Russia's successful ventures in space. Humanistic scholars found themselves searching for new methodologies that could buttress self-images of rigor and scientific seriousness. For example, the close reading techniques of New Criticism (severed from their conservative, organicist, anti-industrialist ideological roots), the logical precision of reasoning in analytic philosophy and the jargon of Parsonian structural-functionalism in sociology helped create such self-images. Yet towering cultural critics like C. Wright Mills, W.E.B. DuBois, Richard Hofstadter, Margaret Mead and Dwight MacDonalD bucked the tide. This suspicion of the academicization of knowledge is expressed in Trilling's well-known essay "On the Teaching of Modern Literature"

*... can we not say that, when modern literature is brought into the classroom, the subject being taught is betrayed by the pedagogy of the subject? We have to ask ourselves whether in our day too much does not come within the purview of the academy. More and more, as the universities liberalize themselves, turn their beneficent imperialistic gaze upon what is called life itself, the feeling grows among our educated classes that little can be experienced unless it is validated by some established intellectual discipline...*

Trilling laments the fact that university instruction often quiets and domesticates radical and subversive works of art, turning them into objects "of merely habitual regard." This process of "the socialization of the anti-social, or the acculturation of the anti-cultural, or the legitimization of the subversive" leads Trilling to "question whether in our culture the study of literature is any longer a suitable means for developing and refining the intelligence." Trilling asks this question not in the spirit of denigrating and devaluing the academy but rather in the spirit of highlighting the possible failure of an Arnoldian conception of culture to contain what he perceives as the philistine and anarchic alternatives becoming more and more available to students of the 60's—namely, mass culture and radical politics.

This threat is partly associated with the third historical coordinate of my genealogy—the decolonization of the Third World. It is crucial to recognize the importance of this world-historical process if one wants to grasp the significance of the end of the Age of Europe and the emergence of the USA as a world power. With the first defeat of a west-

ern nation by a non-western nation—in Japan's victory over Russia (1905), revolutions in Persia (1905), Turkey (1908), China (1912), Mexico (1911-12) and much later the independence of India (1947) and China (1948) and the triumph of Ghana (1957)—the actuality of a decolonized globe loomed large. Born of violent struggle, consciousness-raising and the reconstruction of identities, decolonization simultaneously brings with it new perspectives on that long festering underside of the Age of Europe (of which colonial domination represents the *casts* of "progress," "order" and "culture"), as well as requiring new readings of the economic boom in the USA (wherein the Black, Brown, Yellow, Red, female, elderly, gay, lesbian and White working class live the same *casts* as cheap labor at home as well as in US-dominated Latin American and Pacific rim markets).

The impetuous ferocity and moral outrage that motors the decolonization process is best captured by Frantz Fanon in *The Wretched of the Earth* (1961).

*Decolonization, which sets out to change the order of the world, is obviously, a program of complete disorder. . . . Decolonization is the meeting of two forces, opposed to each other by their very nature, which in fact owe their originality to that sort of substantification which results from and is nourished by the situation in the colonies. Their first encounter was marked by violence and their existence together—that is to say the exploitation of the native by the settler—was carried on by dint of a great array of bayonets and cannons. . . .*

*In decolonization, there is therefore the need of a complete calling in question of the colonial situation. If we wish to describe it precisely, we might find it in the well-known words: "The last shall be first and the first last." Decolonization is the putting into practice of this sentence.*

*The naked truth of decolonization evokes for us the searing bullets and bloodstained knives which emanate from it. For if the last shall be first, this will only come to pass after a murderous and decisive struggle between the two protagonists.*

Fanon's strong words, though excessively Manichean, still describe the feelings and thoughts between the occupying British Army and colonized Irish in Northern Ireland, the occupying Israeli Army and subjugated Palestinians on the West Bank and Gaza Strip, the South African Army and oppressed Black South Africans in the townships, the Japanese Police and Koreans living in Japan, the Russian Army and subordinated Armenians and others in the Southern and Eastern USSR. His words also partly invoke the sense many Black Americans have toward police departments in urban centers. In other words, Fanon is articulating century-long heartfelt human responses to being degraded and despised, hated and hunted, oppressed and exploited, marginalized and dehumanized at the hands of powerful xenophobic European, American, Russian and Japanese imperial countries.

During the late '50s, '60s and early '70s in the USA, these decolonized sensibilities fanned and fueled the Civil Rights and Black Power movements, as well as the student anti-war, feminist, gay, brown, gay, and lesbian movements. In this period we witnessed the shattering of male WASP cultural homogeneity and the collapse of the short-lived liberal consensus. The inclusion of African Americans, Latino/a Americans, Asian Americans, Native Americans and American women into the culture of critical

discourse yielded intense intellectual polemics and inescapable ideological polarization that focused principally on the exclusions, silences and blindnesses of male WASP cultural homogeneity and its concomitant Arnoldian notions of the canon.

In addition, these critiques promoted three crucial processes that affected intellectual life in the country. First is the appropriation of the theories of post-war Europe—especially the work of the Frankfurt school (Marcuse, Adorno, Horkheimer), French/Italian Marxisms (Sartre, Althusser, Lefebvre, Gramsci), structuralisms (Lévi-Strauss, Todorov) and post-structuralisms (Deleuze, Derrida, Foucault). These diverse and disparate theories—all preoccupied with keeping alive radical projects after the end of the Age of Europe—tend to fuse versions of transgressive European modernisms with Marxist or post-Marxist left politics and unanimously shun the term "post-modernism." Second, there is the recovery and revisioning of American history in light of the struggles of white male workers, women, African Americans, Native Americans, Latino/a Americans, gays and lesbians. Third is the impact of forms of popular culture such as television, film, music videos and even sports, on highbrow literate culture. The Black-based hip-hop culture of youth around the world is one grand example.

After 1973, with the crisis in the international world economy, America's slump in productivity, the challenge of OPEC nations to the North Atlantic monopoly of oil production, the increasing competition in hi-tech sectors of the economy from Japan and West Germany and the growing fragility of the international debt structure, the USA entered a period of waning self-confidence (compounded by Watergate) and a nearly contracting economy. As the standards of living for the middle classes declined, owing to runaway inflation, and the quality of living fell for most, due to escalating unemployment, underemployment and crime, religious and secular neo-conservatism emerged with power and potency. This fusion of fervent neo-nationalism, traditional cultural values and "free market" policies served as the ground work for the Reagan-Bush era.

The ambiguous legacies of the European Age, American preeminence and decolonization continue to haunt our postmodern moment as we come to terms with both the European, American, Japanese, Soviet, and Third World *crimes against and contributors to* humanity. The plight of Africans in the New World can be instructive in this regard.

By 1914 European maritime empires had dominion over more than half of the land and a third of the peoples in the world—almost 72 million square kilometers of territory and more than 560 million people under colonial rule. Needless to say, this European control included brutal enslavement, institutional terrorism and cultural degradation of Black diaspora people. The death of roughly seventy-five million Africans during the centuries-long transatlantic slave trade is but one reminder, among others, of the assault on Black humanity. The Black diaspora condition of New World servitude—in which they were viewed as mere commodities with production value, who had no proper legal status, social standing or public worth—can be characterized as, following Orlando Patterson, natal alienation. This state of perpetual and inheritable domination that diaspora Africans had at birth produced the *modern Black diaspora problematic of invisibility and namelessness*. White supremacist practices—enacted under the auspices of the prestigious cultural authorities of the churches, printed media and scientific academics—promoted Black inferiority and constituted the European background against which

Black diaspora struggles for identity, dignity (self-confidence, self-respect, self-esteem) and material resources took place.

An inescapable aspect of this struggle was that the Black diaspora peoples' quest for validation and recognition occurred on the ideological, social and cultural terrains of other non-Black peoples. White supremacist assaults on Black intelligence, ability, beauty and character required persistent Black efforts to hold self-doubt, self-contempt and even self-hatred at bay. Selective appropriation, incorporation and re-articulation of European ideologies, cultures and institutions alongside an African heritage—a heritage more or less confined to linguistic innovation in rhetorical practices, stylizations of the body in forms of occupying an alien social space (hair styles, ways of walking, standing, hand expressions, talking) and means of constituting and sustaining comradeship and community (e.g. antiphonal, call-and-response styles, rhythmic repetition, risk-ridden syncopation in spectacular modes in musical and rhetorical expressions)—were some of the strategies employed.

The modern Black diaspora problematic of invisibility and namelessness can be understood as the condition of *relative lack of Black power to represent themselves to themselves and others as complex human beings, and thereby to contest the bombardment of negative, degrading stereotypes put forward by White supremacist ideologies*. The initial Black response to being caught in this whirlwind of Europeanization was to resist the misrepresentation and caricature of the terms set by uncontested non-Black norms and models and fight for self-representation and recognition. Every modern Black person, especially cultural disseminators, encounters this problematic of invisibility and namelessness. The initial Black diaspora response was a mode of resistance that was *moralistic in content and communal in character*. That is, the fight for representation and recognition highlighted moral judgments regarding Black "positive" images over and against White supremacist stereotypes. These images "re-presented" monolithic and homogeneous Black communities, in a way that could displace past misrepresentations of these communities. Stuart Hall has talked about these responses as attempts to change "the relations of representation."

These courageous yet limited Black efforts to combat racist cultural practices uncritically accepted non-Black conventions and standards in two ways. First, they proceeded in an *assimilationist manner* that set out to show that Black people were really like White people—thereby eliding differences (in history, culture) between Whites and Blacks. Black specificity and particularity was thus banished in order to gain White acceptance and approval. Second, these Black responses rested upon a *homogenizing impulse* that assumed that all Black people were really alike—hence obliterating differences (class, gender, region, sexual orientation) between Black peoples. I submit that there are elements of truth in both claims, yet the conclusions are unwarranted owing to the basic fact that non-Black paradigms set the terms of the replies.

The insight in the first claim is that Blacks and Whites are in some important sense alike—i.e., in their positive capacities for human sympathy, moral sacrifice, service to others, intelligence and beauty, or negatively, in their capacity for cruelty. Yet the common humanity they share is jettisoned when the claim is cast in an assimilationist manner that subordinates Black particularity to a false universalism, i.e., non-Black ru-

brics or prototypes. Similarly, the insight in the second claim is that all Blacks are in some significant sense "in the same boat"—that is, subject to White supremacist abuse. Yet this common condition is stretched too far when viewed in a *homogenizing* way that overlooks how racist treatment vastly differs owing to class, gender, sexual orientation, nation, region, hue and age.

The moralistic and communal aspects of the initial Black diaspora responses to social and psychic erasure were not simply cast into simplistic binary oppositions of positive/negative, good/bad images that privileged the first term in light of a White norm so that Black efforts remained inscribed within the very logic that dehumanized them. They were further complicated by the fact that these responses were also advanced principally by anxiety-ridden, middle-class Black intellectuals, (predominantly male and heterosexual) grappling with their sense of double-consciousness—namely their own crisis of identity, agency and audience—caught between a quest for White approval and acceptance and an endeavor to overcome the internalized association of Blackness with inferiority. And I suggest that these complex anxieties of modern Black diaspora intellectuals partly motivate the two major arguments that ground the assimilationist moralism and homogeneous communalism just outlined.

Kobena Mercer has talked about these two arguments as the *reflectionist* and the *social engineering* arguments. The reflectionist argument holds that the fight for Black representation and recognition must reflect or mirror the real Black community, not simply the negative and depressing representations of it. The social engineering argument claims that since any form of representation is constructed—i.e., selective in light of broader aims—Black representation (especially given the difficulty of Blacks gaining access to positions of power to produce any Black imagery) should offer positive images of themselves in order to inspire achievement among young Black people, thereby countering racist stereotypes. The hidden assumption of both arguments is that we have unmediated access to what the "real Black community" is and what "positive images" are. In short, these arguments presuppose the very phenomena to be interrogated, and thereby foreclose the very issues that should serve as the subject matter to be investigated.

Any notions of "the real Black community" and "positive images" are value-laden, socially-loaded and ideologically-charged. To pursue this discussion is to call into question the possibility of such an uncontested consensus regarding them. Stuart Hall has rightly called this encounter "the end of innocence or the end of the innocent notion of the essential Black subject... the recognition that 'Black' is essentially a politically and culturally *constructed* category." This recognition—more and more pervasive among the postmodern Black diaspora intelligentsia—is facilitated in part by the slow but sure dissolution of the European Age's maritime empires, and the unleashing of new political possibilities and cultural articulations among ex-colonialized peoples across the globe.

One crucial lesson of this decolonization process remains the manner in which most Third World authoritarian bureaucratic elites deploy essentialist rhetorics about "homogeneous national communities" and "positive images" in order to repress and regiment their diverse and heterogeneous populations. Yet in the diaspora, especially among First World countries, this critique has emerged not so much from the Black male compo-

ment of the left but rather from the Black women's movement. The decisive push of postmodern Black intellectuals toward a new cultural politics of difference has been made by the powerful critiques and constructive explorations of Black diaspora women (e.g. Toni Morrison). The coffin used to bury the innocent notion of the essential Black subject was nailed shut with the termination of the Black male monopoly on the construction of the Black subject. In this regard, the Black diaspora womanist critique has had a greater impact than the critiques that highlight exclusively class, empire, age, sexual orientation or nature.

This decisive push toward the end of Black innocence—though prefigured in various degrees in the best moments of W.E.B. DuBois, Anna Cooper, C.L.R. James, James Baldwin, Claudia Jones, the later Malcolm X, Frantz Fanon, Amiri Baraka and others—forces Black diaspora cultural workers to encounter what Hall has called the "politics of representation." The main aim now is not simply access to representation in order to produce positive images of homogeneous communities—though broader access remains a practical and political problem. Nor is the primary goal here that of contesting stereotypes—though contestation remains a significant though limited venture. Following the model of the Black diaspora traditions of music, athletics and rhetoric, Black cultural workers must constitute and sustain discursive and institutional networks that deconstruct earlier modern Black strategies for identity-formation, demystify power relations that incorporate class, patriarchal and homophobic biases, and construct more multi-valent and multi-dimensional responses that articulate the complexity and diversity of Black practices in the modern and postmodern world.

Furthermore, Black cultural workers must investigate and interrogate the other of Blackness—Whiteness. One cannot deconstruct the binary oppositional logic of images of Blackness without extending it to the contrary condition of Blackness/Whiteness itself. However, a mere dismantling will not do—for the very notion of a deconstructive social theory is oxymoronic. Yet social theory is what is needed to examine and *explain* the historically specific ways in which "Whiteness" is a politically constructed category parasitic on "Blackness," and thereby to conceive of the profoundly hybrid character of what we mean by "race," "ethnicity," and "nationality." For instance, European immigrants arrived on American shores perceiving themselves as "Irish," "Sicilian," "Lithuanian," etc. They had to learn that they were "White" principally by adopting an American discourse of positively-valued Whiteness and negatively-charged Blackness. This process by which people define themselves physically, socially, sexually and even politically in terms of Whiteness or Blackness has much bearing not only on constructed notions of race and ethnicity but also on how we understand the changing character of U.S. nationalities. And given the Americanization of the world, especially in the sphere of mass culture, such inquiries—encouraged by the new cultural politics of difference—raise critical issues of "hybridity," "exilic status" and "identity" on an international scale. Needless to say, these inquiries must traverse those of "male/female," "colonizer/colonized," "heterosexual/homosexual," et al., as well.

In light of this brief sketch of the emergence of our present crisis—and the turn toward history and difference in cultural work—four major historicist forms of theoretical activity provide resources for how we understand, analyze and enact our representa-

tional practices: Heideggerian *destruction* of the western metaphysical tradition, Derridean *deconstruction* of the western philosophical tradition, Rortian *demythologization* of the western intellectual tradition and Marxist, Foucaultian, feminist, anti-racist or anti-homophobic *demystification* of western cultural and artistic conventions.

Despite his abominable association with the Nazis, Martin Heidegger's project is useful in that it discloses the suppression of temporality and historicity in the dominant metaphysical systems of the West from Plato to Rudolph Carnap. This is noteworthy in that it forces one to understand philosophy's representational discourses as thoroughly historical phenomena. Hence, they should be viewed with skepticism as they are often flights from the specific, concrete, practical and particular. The major problem with Heidegger's project—as noted by his neo-Marxist student, Herbert Marcuse—is that he views history in terms of fate, heritage and destiny. He dramatizes the past and present as if it were a Greek tragedy with no tools of social analyses to relate cultural work to institutions and structures or antecedent forms and styles.

Jacques Derrida's version of deconstruction is one of the most influential schools of thought among young academic critics. It is salutary in that it focuses on the political power of rhetorical operations—of tropes and metaphors in binary oppositions like white/black, good/bad, male/female, machine/nature, ruler/ruled, reality/appearance—showing how these operations sustain hierarchal world views by devaluing the second terms as something subsumed under the first. Most of the controversy about Derrida's project revolves around this austere epistemic doubt that unsettles binary oppositions while undermining any determinate meaning of a text, i.e., book, art-object, performance, building. Yet, his views about skepticism are no more alarming than those of David Hume, Ludwig Wittgenstein or Stanley Cavell. He simply revels in it for transgressive purposes, whereas others provide us with ways to dissolve, sidestep or cope with skepticism. None, however, slide down the slippery, crypto-Nietzschean slope of sophomoric relativism as alleged by old-style humanists, be they Platonists, Kantians or Arnoldians.

The major shortcoming of Derrida's deconstructive project is that it puts a premium on a sophisticated ironic consciousness that tends to preclude and foreclose analyses that guide action with purpose. And given Derrida's own status as an Algerian-born, Jewish leftist marginalized by a hostile French academic establishment (quite different from his reception by the youth in the American academic establishment), the sense of political impotence and hesitation regarding the efficacy of moral action is understandable—but not justifiable. His works and those of his followers too often become rather monotonous, Johnny-one-note rhetorical readings that disassemble texts with little attention to the effects and consequences these dismantlings have in relation to the operations of military, economic and social powers.

Richard Rorty's neo-pragmatic project of demythologization is insightful in that it provides descriptive mappings of the transient metaphors—especially the ocular and specular ones—that regulate some of the fundamental dynamics in the construction of self-descriptions dominant in highbrow European and American philosophy. His perspective is instructive because it discloses the crucial role of narrative as the background for rational exchange and critical conversation. To put it crudely, Rorty shows why we

should speak not of History, but histories, not of Reason, but historically constituted forms of rationality, not of Criticism or Art, but of socially constructed notions of criticism and art—all linked but not reducible to political purposes, material interests and cultural prejudices.

Rorty's project nonetheless leaves one wanting owing to its distrust of social analytical explanation. Similar to the dazzling new historicism of Stephen Greenblatt, Louis Montrose and Catherine Gallagher—inspired by the subtle symbolic-cum-textual anthropology of Clifford Geertz and the powerful discursive materialism of Michel Foucault—Rorty gives us mappings and descriptions with no explanatory accounts for change and conflict. In this way, it gives us an aestheticized version of historicism in which the provisional and variable are celebrated at the expense of highlighting who gains, loses or bears what costs.

Demystification is the most illuminating mode of theoretical inquiry for those who promote the new cultural politics of difference. Social structural analyses of empire, exterminism, class, race, gender, nature, age, sexual orientation, nation and region are the springboards—though not landing grounds—for the most desirable forms of critical practice that take history (and herstory) seriously. Demystification tries to keep track of the complex dynamics of institutional and other related power structures in order to disclose options and alternatives for transformative praxis; it also attempts to grasp the way in which representational strategies are creative responses to novel circumstances and conditions. In this way, the central role of human agency (always enacted under circumstances not of one's choosing)—be it in the critic, artist or constituency and audience—is accented.

I call demystificatory criticism "prophetic criticism"—the approach appropriate for the new cultural politics of difference—because while it begins with social structural analyses it also makes explicit its moral and political aims. It is partisan, partial, engaged and crisis-centered, yet always keeps open a skeptical eye to avoid dogmatic traps, premature closures, formulaic formulations or rigid conclusions. In addition to social structural analyses, moral and political judgments, and sheer critical consciousness, there indeed is evaluation. Yet the aim of this evaluation is neither to pit art-objects against one another like racehorses nor to create eternal canons that dull, discourage or even dwarf contemporary achievements. We listen to Ludwig Beethoven, Charlie Parker, Luciano Pavarotti, Laurie Anderson, Sarah Vaughan, Stevie Wonder or Kathleen Battle, read William Shakespeare, Anton Chekhov, Ralph Ellison, Doris Lessing, Thomas Pynchon, Toni Morrison or Gabriel García Márquez, see works of Pablo Picasso, Ingmar Bergman, Le Corbusier, Martin Puryear, Barbara Kruger, Spike Lee, Frank Gehry or Howardena Pindell—not in order to undergird bureaucratic assents or enliven cocktail party conversations, but rather to be summoned by the styles they deploy for their profound insight, pleasures and challenges. Yet all evaluation—including a delight in Eliot's poetry despite his reactionary politics, or a love of Zora Neale Hurston's novels despite her Republican party affiliations—is inseparable from, though not identical or reducible to, social structural analyses, moral and political judgments and the workings of a curious critical consciousness.

The deadly traps of demystification—and any form of prophetic criticism—are those

of reductionism, be it of the sociological, psychological, or historical sort. By reductionism I mean either one factor analyses (i.e., crude Marxisms, feminisms, racialisms, etc.) that yield a one-dimensional functionalism, or a hyper-subtle analytical perspective that loses touch with the specificity of an art work's form and the context of its reception. Few cultural workers of whatever stripe can walk the tightrope between the Scylla of reductionism and the Charybdis of aestheticism—yet demystificatory (or prophetic) critics must.

#### The Existential Challenge

The existential challenge to the new cultural politics of difference can be stated simply: how does one acquire the resources to survive and the cultural capital to thrive as a critic or artist? By cultural capital (Pierre Bourdieu's term), I mean not only the high-quality skills required to engage in critical practices but, more important, the self-confidence, discipline and perseverance necessary for success without an undue reliance on the mainstream for approval and acceptance. This challenge holds for all prophetic critics, yet it is especially difficult for those of color. The widespread modern European denial of the intelligence, ability, beauty and character of people of color puts a tremendous burden on critics and artists of color to "prove" themselves in light of norms and models set by white elites whose own heritage devalued and dehumanized them. In short, in the court of criticism and art—or any matters regarding the life of the mind—people of color are guilty, i.e., not expected to meet standards of intellectual achievement, until "proven" innocent, i.e., acceptable to "us."

This is more a structural dilemma than a matter of personal attitudes. The profoundly racist and sexist heritage of the European Age has bequeathed to us a set of deeply-ingrained perceptions about people of color including, of course, the self-perceptions that people of color bring. It is not surprising that most intellectuals of color in the past exerted much of their energies and efforts to gain acceptance and approval by "white normative gazes." The new cultural politics of difference advises critics and artists of color to put aside this mode of mental bondage, thereby freeing themselves to both interrogate the ways in which they are bound by certain conventions and to learn from and build on these very norms and models. One hallmark of wisdom in the context of any struggle is to avoid knee-jerk rejection and uncritical acceptance.

Self-confidence, discipline and perseverance are not ends-in-themselves. Rather they are the necessary stuff of which enabling criticism and self-criticism are made. Notwithstanding inescapable jealousies, insecurities and anxieties, one telling characteristic of critics and artists of color linked to the new prophetic criticism should be their capacity for and promotion of relentless criticism and self-criticism—be it the normative paradigms of their white colleagues that tend to leave out considerations of empire, race, gender and sexual orientation or the damaging dogmas about the homogeneous character of communities of color.

There are four basic options for people of color interested in representation—if they are to survive and thrive as serious practitioners of their craft. First, there is the Booker

T. Temptation, namely the individual preoccupation with the mainstream and its legitimizing power. Most critics and artists of color try to bite this bait. It is nearly unavoidable, yet few succeed in a substantive manner. It is no accident that the most creative and profound among them—especially those with staying power beyond mere flashes in the pan to satisfy faddish tokenism—are usually marginal to the mainstream. Even the pervasive professionalization of cultural practitioners of color in the past few decades has not produced towering figures who reside within the established White patronage system that bestows the rewards and prestige for chosen contributions to American society.

It certainly helps to have some trustworthy allies within this system, yet most of those who enter and remain tend to lose much of their creativity, diffuse their prophetic energy and dilute their critiques. Still, it is unrealistic for creative people of color to think they can sidestep the White patronage system. And though there are indeed some White allies conscious of the tremendous need to rethink identity politics, it's naive to think that being comfortably nested within this very same system—even if one can be a patron to others—does not affect one's work, one's outlook and, most important, one's soul.

The second option is the Talented Tenth Seduction, namely, a move toward arrogant group insularity. This alternative has a limited function—to preserve one's sanity and sense of self as one copes with the mainstream. Yet it is, at best, a transitional and transient activity. If it becomes a permanent option it is self-defeating in that it usually reinforces the very inferior complexes promoted by the subtly racist mainstream. Hence it tends to revel in a parochialism and encourage a narrow racialist and chauvinistic outlook.

The third strategy is the Go-It-Alone option. This is an extreme rejectionist perspective that shuns the mainstream and group insularity. Almost every critic and artist of color contemplates or enacts this option at some time in their pilgrimage. It is healthy in that it reflects the presence of independent, critical and skeptical sensibilities toward perceived constraints on one's creativity. Yet it is, in the end, difficult if not impossible to sustain if one is to grow, develop and mature intellectually; as some semblance of dialogue with a community is necessary for almost any creative practice.

The most desirable option for people of color who promote the new cultural politics of difference is to be a critical organic catalyst. By this I mean a person who stays attuned to the best of what the mainstream has to offer—its paradigms, viewpoints and methods—yet maintains a grounding in affirming and enabling subcultures of criticism. Prophetic critics and artists of color should be exemplars of what it means to be intellectual freedom-fighters, that is, cultural workers who simultaneously position themselves within (or alongside) the mainstream while clearly aligned with groups who vow to keep alive potent traditions of critique and resistance. In this regard, one can take clues from the great musicians or preachers of color who are open to the best of what other traditions offer yet are rooted in nourishing subcultures that build on the grand achievements of a vital heritage. Openness to others—including the mainstream—does not entail wholesale co-optation, and group autonomy is not group insularity. Louis Armstrong,

W.E.B. DuBois, Ella Baker, Jose Carlos Mariategui, M.M. Thomas, Wynton Marsalis, Martin Luther King, Jr., and Ronald Takaki have understood this well.

The new cultural politics of difference can thrive only if there are communities, groups, organizations, institutions, subcultures and networks of people of color who cultivate critical sensibilities and personal accountability—without inhibiting individual expressions, curiosities and idiosyncrasies. This is especially needed given the escalating racial hostility, violence and polarization in the USA. Yet this critical coming-together must not be a narrow closing-ranks. Rather it is a strengthening and nurturing endeavor that can forge more solid alliances and coalitions. In this way, prophetic criticism—with its stress on historical specificity and artistic complexity—directly addresses the intellectual challenge. The cultural capital of people of color—with its emphasis on self-confidence, discipline, perseverance and subcultures of criticism—also tries to meet the existential requirement. Both are mutually reinforcing. Both are motivated by a deep commitment to individuality and democracy—the moral and political ideals that guide the creative response to the political challenge.

#### The Political Challenge

Adequate rejoinders to intellectual and existential challenges equip the practitioners of the new cultural politics of difference to meet the political ones. This challenge principally consists of forging solid and reliable alliances of people of color and white progressives guided by a moral and political vision of greater democracy and individual freedom in communities, states and transnational enterprises, e.g. corporations, information and communications conglomerates.

Jesse Jackson's Rainbow Coalition is a gallant yet flawed effort in this regard—gallant due to the tremendous energy, vision and courage of its leader and followers, yet flawed because of its failure to take seriously critical and democratic sensibilities within its own operations. In fact, Jackson's attempt to gain power at the national level is a symptom of the weakness of U.S. progressive politics, and a sign that the capacity to generate extra-parliamentary social motion or movements has waned. Yet given the present organizational weakness and intellectual timidity of left politics in the USA, the major option is that of multi-racial grass-roots citizens' participation in credible projects in which people see that their efforts can make a difference. The salutary revolutionary developments in Eastern Europe are encouraging and inspiring in this regard. Ordinary people organized can change societies.

The most significant theme of the new cultural politics of difference is the agency, capacity and ability of human beings who have been culturally degraded, politically oppressed and economically exploited by bourgeois liberal and communist illiberal status quos. This theme neither romanticizes nor idealizes marginalized peoples. Rather it accentuates their humanity and tries to attenuate the institutional constraints on their life-chances for surviving and thriving. In this way, the new cultural politics of difference shuns narrow particularisms, parochialisms and separatisms, just as it rejects false universalisms and homogeneous totalisms. Instead, the new cultural politics of differ-

ence affirms the perennial quest for the precious ideals of individuality and democracy by digging deep in the depths of human particularities and social specificities in order to construct new kinds of connections, affinities and communities across empire, nation, region, race, gender, age and sexual orientation.

The major impediments of the radical libertarian and democratic projects of the new cultural politics are threefold: the pervasive processes of objectification, rationalization and commodification throughout the world. The first process—best highlighted in Georg Simmel's *The Philosophy of Money* (1900)—consists of transforming human beings into manipulable objects: It promotes the notion that people's actions have no impact on the world, that we are but spectators not participants in making and remaking ourselves and the larger society. The second process—initially examined in the seminal works of Max Weber—expands bureaucratic hierarchies that impose impersonal rules and regulations in order to increase efficiency, be they defined in terms of better service or better surveillance. This process leads not only to disenchantment with past mythologies but also to deadening, flat, banal ways of life. The third and most important process—best examined in the works of Karl Marx, Georg Lukács and Walter Benjamin—augments market forces in the form of oligopolies and monopolies that centralize resources and powers and promote cultures of consumption that view people as mere spectatorial consumers and passive citizens.

These processes cannot be eliminated, but their pernicious effects can be substantially alleviated. The audacious attempt to lessen their impact—to preserve people's agency, increase the scope of their freedom and expand the operations of democracy—is the fundamental aim of the new cultural politics of difference. This is why the crucial questions become: What is the moral content of one's cultural identity? And what are the political consequences of this moral content and cultural identity?

In the recent past, the dominant cultural identities have been circumscribed by immoral patriarchal, imperial, jingoistic and xenophobic constraints. The political consequences have been principally a public sphere regulated by and for well-to-do White males in the name of freedom and democracy. The new cultural criticism exposes and explodes the exclusions, blindnesses and silences of this past, calling from it radical libertarian and democratic projects that will create a better present and future. The new cultural politics of difference is neither an ahistorical Jacobin program that discards tradition and ushers in new self-righteous authoritarianisms nor a guilt-ridden leveling anti-imperialist liberalism that celebrates token pluralism for smooth inclusion. Rather, it acknowledges the uphill struggle of fundamentally transforming highly objectified, rationalized and commodified societies and cultures in the name of individuality and democracy. This means locating the structural causes of unnecessary forms of social misery (without reducing all such human suffering to historical causes), depicting the plight and predicaments of demoralized and depoliticized citizens caught in market-driven cycles of therapeutic release—drugs, alcoholism, consumerism—and projecting alternative visions, analyses and actions that proceed from particularities and arrive at moral and political connectedness. This connectedness does not signal a homogeneous unity or monolithic totality but rather a contingent, fragile coalition building in an effort to pursue common radical libertarian and democratic goals that overlap.

In a world in which most of the resources, wealth and power are centered in huge corporations and supportive political elites, the new cultural politics of difference may appear to be solely visionary, utopian and fanciful. The recent cutbacks of social service programs, business takebacks at the negotiation tables of workers and management, speedups at the workplace and buildups of military budgets reinforce this perception. And surely the growing disintegration and decomposition of civil society—of shattered families, neighborhoods and schools—adds to this perception. Can a civilization that evolves more and more around market activity, more and more around the buying and selling of commodities, expand the scope of freedom and democracy? Can we simply bear witness to its slow decay and doom—a painful denouement prefigured already in many poor black and brown communities and rapidly embracing all of us? These haunting questions remain unanswered yet the challenge they pose must not remain unmet. The new cultural politics of difference tries to confront these enormous and urgent challenges. It will require all the imagination, intelligence, courage, sacrifice, care and laughter we can muster.

The time has come for critics and artists of the new cultural politics of difference to cast their nets widely, flex their muscles broadly and thereby refuse to limit their visions, analyses and praxis to their particular terrains. The aim is to dare to recast, redefine and revise the very notions of "modernity," "mainstream," "margins," "difference," "otherness." We have now reached a new stage in the perennial struggle for freedom and dignity. And while much of the First World intelligentsia adopts retrospective and conservative outlooks that defend the crisis-ridden present, we promote a prospective and prophetic vision with a sense of possibility and potential, especially for those who bear the social costs of the present. We look to the past for strength, not solace; we look at the present and see people perishing, not profits mounting; we look toward the future and vow to make it different and better.

To put it boldly, the new kind of critic and artist associated with the new cultural politics of difference consists of an energetic breed of New World *bricoleurs* with improvisational and flexible sensibilities that sidestep mere opportunism and mindless eclecticism; persons from all countries, cultures, genders, sexual orientations, ages and regions with protean identities who avoid ethnic chauvinism and faceless universalism; intellectual and political freedom-fighters with partisan passion, international perspectives, and, thank God, a sense of humor that combats the ever-present absurdity that forever threatens our democratic and libertarian projects and dampens the fire that fuels our will to struggle. Yet we will struggle and stay, as those brothers and sisters on the block say, "out there"—with intellectual rigor, existential dignity, moral vision, political courage and soulful style.

## VIDEO INTERVIEW WITH HOMI BHABHA

by Ria Lavrijsen

The edited version of the video interview was shown at an international meeting held in Rotterdam on December 8 on the the subject of 'Authentic contemporary art originated from countries such as Egypt, Morocco and Turkey and its presentation in European countries today'.

Homi Bhabha is professor in comparative literature and literary theory at the University of Sussex (UK). He has become a spokesman for a new field of critical thought in the visual arts. A collection of essays entitled The Location of Culture will be published by Routledge in 1993.

### **How can European art institutions and cultural critics who tend to focus on Euro-American based definitions of quality broaden their notion of quality?**

The notion of quality is very much a historically, culturally and institutionally based concept. Esthetic quality has many traditions of which we are all aware. I don't want to talk about estheticians, such as Kant or Shelling, whose work has permeated the vocabulary of art. But I do want to draw attention to the way in which we think about quality as a particular kind of engagement with an art work. For Western culture, quality has something to do with the notion of the 'great master'. How the great master or author is produced is another issue. But quality is easily granted if you have a great and famous signature. Quality is something that is produced when you stand in front of an art work in the position of a meditative spectatorial being. Then, of course, there are the great analytics of taste: what is good taste, its class and gender modifications? Very often quality is described in terms of a strong, masculine brush stroke or in literature as a strong line, the emergence of a powerful personality. These are very gendered notions of quality. I therefore want to take quality away from a notion of good or bad and high or low art. I think, if you do that, the broadening of the notion of quality does not demand that you travel elsewhere to look at other objects and broaden your view. It requires understanding that within the Eurocentre the notion of quality is a construct. Once you understand that, you are aware of the notion of quality as a produced category.

If we are talking about an art show, then the question of quality is constrained by the notion of the museum and the institutions of art. Quality will depend not only on your phenomenological response to a work of art, it depends also on the possibility of showing that work of art in a museum. That has its constraints. Think of an expressive work of art that requires a whole cultural ritual in order for its meaning to emerge. Imagine that that cultural ritual would have to be performed in the midst of a community. How would you then bring and re-enact that in a museum? What you will probably do is take an altarpiece or one object from that ritual, place it in the museum and then write about it and try to indicate its quality. What you are actually doing then is 'denaturing' that work and fixing it in a Western museum in relation to the institutional constraints of the museum itself.

Quality is also indicated by the possibility of scholarly work around an object. So you have a catalogue to explain. The process of creating a show has its own specific concept of quality. It is Utopian to image that all the walls of all the great museums would somehow crumble and we could have festivals in the park or community arts centres. As if those would be free spaces or non-ideological spaces. That is not rigorous and not very helpful. The notion of quality is not only institutionally and ideologically



restricted, but it does not allow us to go very far. I think the concept itself is not open to extension. If a curator goes to India to pick out works of the best quality, such a curator will be profoundly honest and will have a very fine sensitivity. But I think that judgement of quality would basically be something restricted by the institution where the curator works.

Very often people go to India or Africa and speak to the most scholarly Indian or African artist. They may select a work that has maintained its value over a long period of time or a work that is open to different forms of interpretation. In that sense I am sure that curators in the West could bring together works of great quality. But I don't think the question of extending cultural boundaries is necessarily opened up through the concept of quality.

There is every reason to assume that, if they use their advisers wisely, they will be able to identify with something that they do not immediately understand or appreciate. They can be educated to it. I do not think that ideologically one is trapped. People can begin to understand something from a system of esthetic value and cultural use. But when you bring those objects back, and you reassemble them in relation to a thematic concept, transnational creativity for instance, within a Western institution and you locate them within a notion of spectatorship or audience, you deal with a very Western location and a Western sight. It is at that point that you begin to talk about the way these works signify, the way in which they create another aura of meaning and location around them. That has nothing to do with quality. The question of quality will always provoke a response which is either profoundly subjective or scholarly. If a curator goes abroad and puts the question of quality with a certain humility to a local scholar when selecting work, you will still get a response that serves the criteria of museum practice, gallery practice, historical archives and national pride. This is unavoidable. So the question of quality is a dead end, it does not get to the root of the problems of display, presentation and representation of cultural difference.

**A few years ago, a former director of the Gemeentemuseum in The Hague delivered a speech at a conference on migrant art and artists in Rotterdam. He concluded that migrant artists living in Europe should adjust to European based concepts of quality if they wished to receive exposure in European museums of modern art. What do you think about such an assimilationist approach?**

Such an approach really displays this dead end feel about the notion of quality. It is a dead end concept, because who would be the arbiter of quality. That statement assumes that whatever quality is, it is such a universal style or value, that people who have very different historical or cultural experiences should somehow be able to express it.

Quite apart from the cultural limitations and the social prejudice of the view you quote, conceptionally and theoretically it makes no sense at all because it accepts the difference of the migrant group only to subsequently deny it.

It is possible that a curator might be willing to accept art works that come from a very different philosophical, religious, cultural and social tradition if they conformed to certain formal features as Constructivism or Minimalism, to formal features which were recognizable and which already had an esthetic and symbolic value within the practices of that institution. If the cultural difference was filtered through these formal practices then immediately they would develop a value both in the commercial art world and in the cultural institutions.

That is what assimilation is about. It is not about 'don't articulate your differences' but 'articulate your differences in the way in which we find it easy to frame those differences'. That is almost like saying, we provide the space, we police the space, we draw the boundaries of the space, and within that space you can do what you like. Sometimes that is an attractive proposition, particularly for artists from migrant communities or diasporic artists who have profound and real anxieties, both personal and professional, about not having opportunities to work. They are very often assimilated by being told: you can express your cultural difference and your perspective, but do it within the ideological, institutional and esthetic frame - we provide the space, you fill it in. The challenge is to break the periphery of the frame, to relocate a process of framing, not to provide new contents or new thematics within the conventions of the frame, which is in fact where the power lies.

### **What kind of strategy do you envisage to break the ideological barriers?**

It is very difficult to talk about strategy. The very nature of strategy contradicts the idea of a grand narrative of oppositions. Strategy requires being very specific about the stage setting, about power, authority, being political or esthetic. There is not just one West, there are all sorts of Wests or Western moments and there are a number of cultural institutions. The history of the publishing industry is not the same as the history of the museum. Making a show is not the same as putting together an anthology. The film world, in which many artists express themselves, is different from the traditions of photography and journalism. What are we referring to when we talk about a Western esthetic or a Western perspective? I have never been persuaded by the notion of the West in itself, as a kind of autotelic object, as one ideological object. I don't think the notion of the West versus the rest as a kind of binary polarity makes any sense at all. I have opposed that in almost all my writing. I don't believe in those binary divisions, although they give you an immediate sense of excitement and a sense of power that you know what the self is and what the other is. You feel you are immediately mobilized into a kind of productive confrontation, and that is often very illusory.

I distrust a kind of homogenizing notion of the West, because my notion of the history of modernity - and the West is in many respects a metaphor for modernity - has a very different genealogy. It is a specifically colonial and now post-colonial genealogy. I think that the West in its moments of imperialist and colonialist expansion, was becoming much more compromised and hybridized by those cultures over which it thought it had a supreme authority than it was aware. The process of colonization was a process whereby various Western ideas like rationality, progress, esthetics, the notion of the law, the concept of 'a people' were projected and imposed on a range of others. There was a great sense that these ideas maintained a pristine and pure quality. However, in the very practice of colonization as these ideas were really put into action, as they were acted out and acted upon, in the give-and-take and struggle and negotiation between the masters and the slaves [or the colonizer and the colonized R.L] those very Western ideas were themselves profoundly questioned and profoundly transformed. The economic and cultural power of the West was not dramatically deconstructed, but it was subtly deconstructed. In that sense, I think, despite the very obvious almost visual authority of Western ideas and the presence of Western institutions in the Third World propagated by colonialism, I still think that the West must always be interrogated when it is seen as an identity in itself and for itself.

Sometimes the whole experience of colonization and its effect upon Western art practices and Western educational practices are relegated to the unconscious of a culture and a society. With the emergence in the West and in the Metropolis of vast numbers of political and economic refugees and migrants from the once-colonized world at this post-colonial moment, we inevitably make Western history, Western enlightenment and Western rationality confront a whole other scene of its production. We must never forget that, while the West in its modern form was being constituted in Europe, in those very years, a whole world of colonization was being created in many other parts of the world which we later collectively came to call the Third World. It is impossible to understand the concept of citizenship in England without thinking that that very concept was being developed at a time when the notion of the individual, which was central to the notion of citizenship, was being denied to people in Africa, India and the Caribbean.

It is very difficult to begin to talk about the constitution of cultural value in France when you know that that was precisely the moment in which cultural value was in fact being deprived and disavowed amongst the people who belonged to the French colonized countries. For me, the West is a complex field of meanings, operations of power and structures of authority. It is profoundly influenced by its own colonial past, even though it may have attempted to erase that history by producing other narratives of national pride and national organic culture. The very nature of modernity must be related continually to the moment of colonization, which almost plays the part of a counter-modernity.

**David Elliot, director of the Museum of Modern Art in Oxford, likes to speak of qualities and histories instead of quality and history. He takes into consideration cultural difference and the different societal, cultural and historical context. For his show 'Art from South-Africa', not only did he select work by artists that had been through the official art schools but he visited the townships to look for work by black artists. He also included craft work among the exhibits. What do you think of such an approach?**

I think such an approach is a great improvement because it expands the function of the museum and the notion of what can be displayed. It also expands the notion of what constitutes an act of cultural value. So he takes in basket-weaving or pottery or a range of other art practices and that must be a good thing. I think he is a forward-thinking curator.

**Very often recognition of cultural difference has led - as it does today still - to artefacts and objects from non-Western countries being exhibited in ethnographical museums and art by Western artists being displayed in museums of modern or contemporary art. Is there then a danger in stressing difference?**

If you represent or present difference by showing an object in an ethnographical museum, then I would take the strongest objection to that. I think the difference between the ethnographic museum and the contemporary art museum is often represented as the difference between some kind of primitive past or anthropological project and an esthetic project. That sort of division is profoundly racist in some way. For it assumes that there are certain cultures that can only be looked at ethnographically or anthropologically and that they are not part of the culture of modernity. At that point you really want to understand how that division is being made and you want to know why some art works are located in the contemporary public sphere museum and why others are located in this specialist ethnographic museum.

There is much less danger, however, in such an obvious way of classification, which is scandalous. The danger is greater in a situation where a number of art works from a range of cultures and communities are presented in the same space. Then it is somehow assumed that that space is a free space, a non-ideological space, an empty space, and all the works are being given a notional equality or equivalence. This is the general paradigm now of museum and art representation: we give everybody the same type of box, space or wall. I think that that issue is much more complex. It can result in a very well-meaning concept of pluralism. As if the problem of cultural difference is resolved by juxtaposing and contrasting diverse cultures??.

The problem is, when a curator says we have this big neutral square room, we give each culture a niche which is exactly the same. And we place art works from a range of cultures next to one another. There is an assumption of equality and equivalence, as if all the cultures are somehow equal. At some level that seems to be a very attractive practice, given that we have that much cultural prejudice. So it is very attractive to say that all cultures are equal, and in our little gallery we can make this true by giving everybody the same space and the same time. The sum total of that is very often to suggest that the question of cultural difference is a question of a plural universe.

Difference is not something that inheres in an object, difference is not inside an object. Difference is a scale of value in the relation of one thing to another that is produced politically, historically, esthetically. Difference is a produced category, it is not an organically inherent, essential category of an object. We make and produce the difference.

**Do you find the concept of juxtaposition a fruitful concept. Do you agree or disagree with the concept?**

Every show depends on a principle of juxtaposition. It is very difficult to think of a show that does not juxtapose one thing beside another. In that sense, exhibitions are like narratives. You read from one word to the next, you read from one line to the next. The importance lies in whether you undertake this process of reading, and whether you emerge, at the end of the process, in a position of perspective that generalizes the specific objects into something that goes beyond each one.

We need to know that works of art not only reflect cultural difference but produce cultural difference. We need to focus on what kind of generalising narrative is being constituted. We should not only imagine cultural difference as originating from different national cultures. Within a particular culture you can have work produced around the notion of Aids by gay artists and gay activists; at the same time you can have work produced by migrant artists from a particular community who are thinking of a way in which to relocate some of their own community practices within the wider urban context in which they live. Difference must be imagined not only in international but also in intranational terms.

It seems to me that the problem does not just concern the practice of juxtaposing. Most art objects, once they are on display, engage in a process of juxtaposition. My question has much more to do with what narrative that juxtaposition is finally made to add up to. What is the generalising perspective? What is the greater narrative that is constituted in terms of a theme or a biennale? Does the wider narrative attempt to persuade us that cultural objects of a different range of cultural practices are all valuable because they are all beautiful or that they all provide pleasure?. Or is the narrative that some cultural values are in conflict with other cultural values?

I am less persuaded by those narratives which assume an esthetics of consensus. When you are showing works from different periods and by different artists, or different forms of identity next to each other, you actually celebrate the great pluralistic consensual, diverse harmonious world in which we live.

I am more persuaded by the theory of cultural translation in the work of somebody like Walther Benjamin. He says that the words 'Brot', 'pain' and the word 'bread' do not just exist in a marvellous parallelism. You must imagine that each word that names something in one language is trying to fight off the naming in another language. You must see these namings as conflictual. There is not an endless space for the celebration of diversity, there is a continuous struggle. I do not want to say that different cultural practices are completely antagonistic or are continuously fighting each other. Cultural difference is continuously produced and the conditions of its production may well be scarcity, an imbalance of power, or uneven developments. If you think about the construction of a show or an exhibition you may like to think about the juxtaposition of objects within it as somehow emerging from the musée imaginaire where there is lots of time and money. When you have another notion of space, constructed as non-consensual, then you are able to show up the much more realistic tensions between cultural practices. The space of exhibition is a space of survival and scarcity rather than a space of plenitude and endless possibilities, which celebrates the image of a social and cultural fullness. I am not suggesting that cultures are always at each other's throats, but I am suggesting that the production of cultural differences is always in negotiation of space and resources (both metaphorically and actually). There are always limitations.

**In the speech you held during the Biennale in 1990, you spoke of 'simultaneous translation'. Can you explain this term?**

The only way that the linguistically diverse audience could understand my speech was through simultaneous translation, literally, people had headphones. I used that as a metaphor to say that sometimes we can translate from one culture into the next because we occupy the same space or the same time. All we need to do is to find the common threads, to find a common language for translating different cultural experiences.

But in reality again the space is not a neutral space, it is a space of power. So by using this term I wanted to get away from the notion that there could be a neutral and natural language in which people from different cultures could translate themselves and make themselves understandable.

**What do you think about the division that exists in cities like London and Amsterdam between the established art world on one hand and the so-called black arts or migrant arts sector on the other?**

You have to see this historically. It is a very ambivalent, ambiguous and complex situation. It is perfectly understandable when a number of excluded or marginalized groups who have constituted themselves as artists want to share their experience and want to find a language of representation for it at a moment of separatism. Not so much an ideological separatism as an organizational one. When they want to be part of a discourse which can help them understand their own position, as a community in process. If such a group asks and receives funding to further the process, then that is legitimate. When it is lead from the community, then it is positive, much more so than the assimilative process prescribed from above that says we will now encourage projects by setting up quotas for black artists, Chinese, gay artists etc.

However, as a general policy, I am in favour of enhancing funding to explore specific issues, but I am against a process of ghettoization when it emanates from a controlling centre that prefers to deal with the very complex interaction of minorities by laying them out in separate spaces. This is another version of what we talked about before. Very often people say, we will construct the general frame of funding and presentation. Within it we will provide you with resources. Do your own thing but the general frame is under our control.

**Don't you think that an artist of non-Western descent may experience the same sense of alienation from the community as frequently experienced by Western artists?**  
A lot of minority artists have not wanted to be just the representative of their race or their ethnicity or culture. They have resisted that. They have wanted to relate to the experiences of their community and the feel of what it is to occupy in very different ways the position of minorities. Whether that is the position of sexual marginalization, or the position of the under-class or the dispossessed. Exploring what it means to be part of the discontents of democracy.

When a community enters into an act of representation, by making paintings and writing plays about their experience, you take that experience and you give it a public presence through the practices of representation. In that very act of injecting your experience into representation, you deny the a-priori presence of yourself as belonging to a closed, always self-explanatory form of being. Only through that sense of alienation, by expressing yourself in art do you produce a certain public image. At that point you cannot claim to possess a unique inexplicable sense of experience which is not accessible to others.

When you are from an Afro-American family, even if you are fifth, sixth generation there is an immediacy of that experience, that humiliation, that history of violence and its contemporary ramifications. That has a very specific resonance within the community. There is no doubt about that. That act of public representation, however, means that the very subject of oppression and of cultural specificity becomes in the very process of representation alienated from itself. That opens up within the act of representation an area which others are invited to identify with.

This interview has been published in German <sup>in</sup> the German Magazine 'Kunstforum',  
November 1993

# Vibraties, makker!

Gosewijn van Beek over identiteit, authenticiteit en cultuur in de beeldende kunst



Het verhaal gaat dat ergens in de jaren '50 onze toenmalige vorstin Juliana onverwacht een concert bijwoonde van het Concertgebouworkest. Zoals dat gebruik is, werd de dirigent, Eduard van Beinum, in de pauze aan haar voorgesteld. Het schijnt dat Van Beinum toen, vermoedelijk diep onder de indruk van dit uitzonderlijke bezoek, Hare

Majesteit beleefd vroeg: 'En Mevrouw, heeft u het kunnen vinden?'.

Ondanks een goede opvoeding heb ook ik in toenemende mate moeite de weg naar de tempels van de Nederlandse Kunst te vinden. Net als Juliana ben ik een zeldzame bezoeker van de bastions van de Cultuur: ik ben een cultuurbarbaar. Voor mij is de duidelijkste omschrijving van het kunstwezen nog steeds die van de bekende kunstschilder Terpen Tijn. Deze placht op vragen van grofbesnaarde mensen zoals ik naar het wezen van de kunst te antwoorden: 'Dinges...eh, vibraties makker. Neem nog een augurk'. Maar ook als buitenstaander is het mij niet ontgaan dat er sprake is van een crisis in de kunsten. Het publieke gezicht van die crisis is duidelijk genoeg: teruglopende bezoekersaantallen, kortingen op subsidies, de samenvoeging en opheffing van orkesten, toneelgezelschappen en kunstopleidingen. Recentelijk is daar de pijnlijke politieke degradatie van cultuur tot een staatssecretariaat bijgekomen. Het politieke gezicht van de kunstencrisis is ruwweg samen te vatten met één woord: bezuinigingen.

Publiek en geld vormen echter niet het enige probleem. Er blijkt ook een meer inhoudelijke crisis te zijn waardoor de kunsten getroffen worden. De laatste jaren worden we overspoeld door een stroom van zorgelijke publikaties waarin de inhoudelijke toekomst van de kunsten aan de orde wordt gesteld. Er is sprake van een 'identiteitscrisis', van een debat over 'de betekenis van de kunsten in de consumptie-samenleving' en van de vraag 'waar kunst nu nog over kan gaan'.

Beide aspecten van deze kunstencrisis staan, zo lijkt mij, direct in verband met elkaar. Het valt immers moeilijk te ontkennen dat het huidige zelfonderzoek binnen de kunsten sterk gestimuleerd wordt door het eroderende publieke en financiële draagvlak van de cultuursector. Dat is ook weinig verrassend. Dezelfde samenhang is ook zichtbaar in andere bekende maatschappelijke sectoren, zoals in de wetenschappen. Lange tijd gold in de kunstensector overigens dat de inhoudelijke legitimering van de kunsten weinig of geen verband had, of diende te hebben,

met haar maatschappelijke appreciatie. Kunst en Cultuur werden geacht zonder meer maatschappelijk wenselijk en goed te zijn, los van de inhoudelijke prestaties die haar werden toegeëcht – die waren immers autonoom.

De duidelijke samenhang tussen de publieke en inhoudelijke crisis in de kunsten betekent in ieder geval de erkenning van een band die steeds ontkennd werd. Juist daarom heeft de kunstencrisis, of het nu gaat om bezuinigingen, de autonomie van het kunstwerk, of de identiteit van de kunstenaar, zo'n verstrekkende betekenis. Ze is in feite een diepe crisis in de algehele legitimering van kunst en cultuur in de moderne samenleving. De discussie hierover heeft dan ook bredere implicaties dan het typisch Nederlandse cultuurklimaat waaronder wij hier gebukt gaan. Ze heeft te maken met de vanzelfsprekendheid van kunst als cultuurgood en raakt daarmee het wezen van wat kunst is, of beter: wat kunst pretendeert te zijn. Anders gezegd: het zijn de pretenties van de kunsten alsof een bijzonder, autonoom gebied van betekenisgeving die zowel binnen als buiten de kunstwereld ter discussie staan.

In het huidige debat over de inhoud en de toekomst van de kunsten neemt het begrip 'identiteit' een bijzondere plaats in. Om meerdere redenen is dit begrip een uitstekend uitgangspunt om precies die bijzondere pretenties van de kunsten ter discussie te stellen. Zo is deze term het moderne cliché geworden voor het geworstel van kunstenaars. Waar kunstenaars vroeger, zoals Godfried Bomans schreef, gewoon 'moesten lijden', zijn ze nu op zoek naar hun 'identiteit'. Net als met andere modieuze begrippen is het overigens lang niet altijd duidelijk wat er met die identiteit bedoeld wordt. Maar het is onmiskenbaar dat het veelvuldige gebruik van het woord, begrepen of onbegrepen, verwijst naar een reëel gevoeld probleem, een ervaring van onvrede of onmacht die gedeeld wordt door veel betrokkenen in de kunstwereld.

Behalve het begrip 'identiteit' zijn er nog een tweetal andere begrippen die voortdurend opduiken in de discussie over de kunsten: 'authenticiteit' en 'cultuur'. Ook voor deze begrippen geldt dat ze kennelijk een bijzondere plaats hebben in het kunstendebat.

In eerste instantie schijnen de drie begrippen slechts zijdelings verband met elkaar te hebben en kan het op één hoop gooien van de drie alleen maar leiden tot verwarring. Identiteit heeft voor ons immers vaak een sterk persoonlijke betekenis, in de zin van 'wie of wat ben ik?'. Authenticiteit schijnt veeleer te verwijzen naar een bijzondere karakteristiek, een meerwaarde van een uitvoering of een object, terwijl cultuur duidt op een abstract geheel, een samenstel van overtuigingen en attitudes van groepen mensen.

Ongeacht deze verschillen wil ik een belangrijk verband tussen deze begrippen naar voren brengen en op die manier een aantal kernproblemen in de kunstendiscussie toelichten. Het gaat mij niet om definities of een semantische discussie. Het gaat mij er eerder om hoe deze drie woorden praktisch gebruikt worden. Juist de wijze waarop identiteit, authenticiteit en cultuur voortdurend naast elkaar gebruikt worden, suggereert namelijk een bijzonder verband tussen die begrippen en een heel specifieke en problematische interpretatie van onze moderne samenleving.

Het debat over de aard van de moderne samenleving zoals dat sinds de Verlichting wordt gevoerd, is altijd gedomineerd geweest door een problematisch dualisme. Dit is terug te vinden in tegenstellingen als cultuur versus natuur, vorm versus inhoud, wij versus de ander, object versus subject, en modern (zeg westers) versus primitief (zeg niet-westers). Vooral deze laatste tegenstelling, die van de moderne tegenover de primitieve, traditionele samenleving, is van grote betekenis geweest voor onze ideën over de aard van onze cultuur en het existentiële dilemma van de moderne mens. Ons begrip van onze eigen cultuur en de identiteit van de westerse mens kan historisch niet los worden gezien van ons denken over niet-moderne, d.w.z. primitieve, exotische culturen.

Indianen, Bosjesmannen, Inuit en Australische Aborigines zijn niet weg te denken uit discussies over onze milieu-problemen, seksuele relaties, opvoedingsmodellen, de identiteit van de anonieme burger en de authenticiteit van het kunstenaarschap. Zodra er een probleem is met wegwerpluiers of spuitbussen wordt een gelukkig volk zonder luiers of spuitbussen aan ons ten voorbeeld gesteld. Hun 'echte', 'harmonieuze' verhouding met de natuurlijke omgeving en hun eigen samenleving wordt voortdurend aangevoerd als alternatief voor onze persoonlijke en maatschappelijke problemen.

In feite fungeren niet-westerse culturen als een spiegel die we onszelf voorhouden en waarin we de onstuitbare verworping van onze eigen samenleving menen waar te nemen. In die spiegel zien we onze eigen samenleving in termen van toenemend individualisme en fragmentatie, van vervreemding van onze wortels, van abstracte persoonlijke relaties gebaseerd op geld, massa-consumptie en verloederding, kortom als een samenleving die zijn cultuur en identiteit dreigt te verliezen.

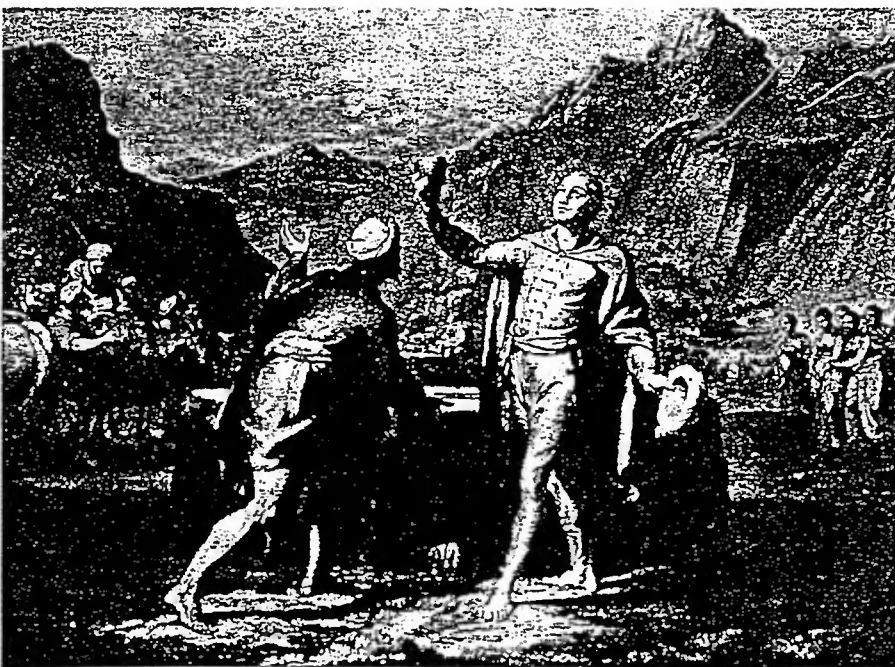
Daartegenover staat het verloren Arcadië van de primitieve samenleving, een samenleving die holistisch zou zijn, waarin intermenselijke relaties sociaal en echt zijn en niet bepaald worden door abstracte economische banden, kortom: een samenleving waar het leven hard maar de cultuur totaal en ondeelbaar, en de identiteit van de mens vanzelfsprekend en authentiek geworteld is.

Het is pijnlijk te moeten melden dat dit idee van harmonieuze, in evenwicht met de natuur levende groepen grotendeels berust op een romantisch misverstand. Milieu-bewustzijn bijvoorbeeld is een westerse uitvinding die geen equivalent heeft in traditionele samenlevingen. Zo hakt men in het oerwoud van Nieuw Gui-

nea voor één vrucht liever een hele boom om dan de moeite te nemen er in te klimmen. De veel geroemde natuur-bewuste Plains-indianen joegen in vroeger tijden soms hele kudde bizonnen over de klif ook al konden ze deze bij lange na niet consumeren. Bewuste overproductie van onbruikbare voorwerpen, een zonde die we toeschrijven aan onze consumptiemaatschappij, is een belangrijk aspect van Indiaanse samenlevingen. In veel culturen staat de praktische omgang met dieren loodrecht op onze voorstelling van een eerbiedige houding tegenover de natuur. De werkelijkheid is helaas bitter.

Desondanks is de tegenstelling tussen het primitieve als echt en authentiek aan de ene kant, en westers als oppervlakkig en vervreemd aan de andere kant, diep geworteld in ons gevoel van identiteit, van wat we zijn. Ironisch genoeg was de westerse interpretatie van deze tegenstelling tot ver in de vorige eeuw overigens precies andersom. Toen was het juist de westerse samenleving die aanspraak maakte op het bezit van ware, authentieke cultuur en identiteit, terwijl de primitieve volkeren werden bestudeerd als 'natuurvolken', dat wil zeggen als samenlevingen die nog cultuur moesten krijgen en waarin identiteit vooral gebaseerd zou zijn op barbaarse verhoudingen.

Tegenwoordig zijn deze verhoudingen dus omgedraaid. 'All that's solid melts into air', karakteriseerde Karl Marx in een beroemde passage de moderne samenleving. Tegenover het verloren paradijs van de authentieke samenleving zien wij onszelf nu als mensen die wanhopig in gevecht zijn met een verlies aan ware culturele en persoonlijke identiteit. We zijn voortdurend op zoek naar de essentie van die identiteit: in onszelf, in de ander, of in dat kleine stukje van de samenleving dat nog weerstand schijnt te bieden aan de voortdurende verandering en frag-



Sir James Bruce, "ontdekker" van de bron van de Nijl, drinkt op de gezondheid van George III.



mentatie die onze samenleving kenmerkt.

Deze omslag in ons denken over onze eigen cultuur van positief naar negatief en over 'primitieve' culturen in omgekeerde richting, heeft zeker te maken met de toenemende twijfel aan de vooruitgangsgedachte. Die is lange tijd een centraal thema geweest in de westerse samenleving als geheel en, ik kan het niet nalaten te zeggen, ook in de kunsten ('avant-garde'). Ik wil echter niet stil staan bij de achtergronden van genoemde omslag, maar wijzen op een opmerkelijke consequentie van de nu gangbare interpretatie van onze cultuur: dat cultuur, authenticiteit en identiteit gezien worden als hoeveelheden, die een samenleving in meerdere of mindere mate kan bezitten en die wij op dit moment aan het verliezen zijn. Daartegenover staan dan oorspronkelijke authentieke culturen die deze eigenschappen in tegenstelling tot ons nog in ruime mate zouden bezitten. Waar wij het laatste onse cultuur verdedigen tegen de alles overspoelende golf van massa-cultuur en oppervlakkige consumptie, hebben zij bij wijze van spreken nog het volle pond.

Dit denken over cultuur en identiteit in termen van een bijzondere eigenschap die in meerdere of mindere mate aanwezig kan zijn, en die wij aan het verliezen zijn, geldt niet alleen voor samenlevingen maar ook voor personen en dingen. De gangbare opvatting in onze samenleving is dat bepaalde mensen en dingen meer cultuur, identiteit en authenticiteit hebben dan andere mensen en dingen. Dit geldt wel in het bijzonder voor die exotische sector van onze samenleving die we aanduiden met Kunst en Cultuur.

Parallel aan het ontstaan van de moderne westerse samenleving heeft zich het idee ontwikkeld dat het kunstenaarschap en het kunstwerk het primaat hebben op het gebied van culturele betekenisgeving. Het kunstwerk en de kunstenaar worden geacht een bijzondere authenticiteit en identiteit te bezitten die in de rest van de samenleving verloren is gegaan. De kunsten zouden het enige gebied zijn dat nog weerstand biedt aan de toenemende fragmentatie en individualisering van de samenleving en dat nog uitzicht geeft op transcendenten en holistische waarden. Deze universalistische pretentie is zonder twijfel de belangrijkste *raison d'être* van de kunsten. De identificatie van de kunstproductie met diepe, authentieke waarden en de 'ware' identiteit van mens en samenleving is in toenemende mate overgegaan van het kunstwerk zelf naar de maker van het kunstwerk, zodat vandaag de dag, zoals Baudrillard opmerkte, de transcendent betekenis van het kunstwerk geïdentificeerd wordt met de handtekening van de kunstenaar.

Tegelijkertijd echter zijn de kunsten historisch gezien zelf het voorbeeld van extreme fragmentatie en individualisme: precies die aspecten van de moderne samenleving welke de kunsten pretenderen te overstijgen en te bestrijden. Sterker nog, de kunsten zelf hebben een centrale rol gespeeld in de ontwikkeling van die kenmerken welke we bij uitstek associëren met de moderne burgerlijke samenleving: fragmentatie, abstracte sociale verhoudingen, vervreemding en individualisering. De ironie wil dat het concept van esthetica zoals wij dat kennen, in feite is ontstaan als onderdeel van een bij uitstek bur-

gerlijke ideologie van de moderne samenleving.

Deze paradox, dat de kunsten een gefragmenteerd commentaar zijn op de gefragmenteerde aard van onze samenleving, bracht Daniel Miller tot de uitspraak dat kunst een historische vergissing is, een ideologische illusie van holisme in een complexe en gefragmenteerde samenleving. Kunst pretendeert in feite de complexiteit van de moderne ervaring te representeren 'based on the immediacy of the experience of individual self-expression. As such it rests on the Romantic illusion that the ultimate solution to complexity lies in simplicity'. Het is deze paradox die ten grondslag ligt aan de identiteits-crisis die in vele takken van kunst waarneembaar is.

De paradoxale aard van de gangbare opvatting van identiteit en authenticiteit komt wellicht het beste uit de verf in een concreet voorbeeld. Het Rembrandt Research Project is destijds opgezet om definitief uitsluitsel te geven over de omvang van Rembrandts totale oeuvre. Men probeert definitief het kaf van het koren te scheiden door de namaak, de kopiëen, co-producties en het werk van leerlingen, te onderscheiden van de echte, authentieke schilderijen van de meester. Deze preoccupatie met de 'ware identiteit' van iets of iemand is op zich al kenmerkend voor de crisis waarin de kunsten zich bevinden. Er is dan ook een duidelijke parallel met de eerder genoemde preoccupatie om onze eigen 'vervalste' samenleving af te zetten tegen 'authentieke' primitieve culturen.

De identiteit van Rembrandt is in onze opvatting zijn bijzondere kwaliteit, zijn geniale kunstenaarschap waardoor hij ons inzicht biedt in de transcendenten waarden van cultuur en menselijkheid. Precies daarin zou hij zich onderscheiden van de minkukels, de grofbesnaarden, die dat diepste inzicht ontberen. Wat is nu de bijzondere kwaliteit die we toeschrijven aan zijn werk en die hem onderscheidt van de anderen? Hoe vindt men nu in de praktijk de authentieke, 'ware Rembrandt'? Opmerkelijk genoeg: met Röntgen-stralen en infra-rood fotografie, door chemische analyse van verf en linnen: Methoden die met het blote oog niet uitvoerbaar zijn. Als resultaat blijken tientallen schilderijen waarin we Rembrandts unieke identiteit zagen weerspiegeld, niet van hem te zijn.

We zitten naar aanleiding van dit project met een aantal fundamentele en onthullende vragen. Waaraan herkennen we het authentieke inzicht van Rembrandt als we het niet met het blote oog kunnen zien? Is de genialiteit van Rembrandt toegankelijk voor onze zintuigen, of is het een kwestie van hogere fysica? In dat laatste geval is er sprake van een wel zeer wonderbare metafysica, namelijk één, waarbij de transcendentale ervaring van de kunst berust op een wel zeer basaal materialisme: gedragingen van atomen. Waarom hebben wij het bijzondere van Rembrandt generaties lang niet herkend en kunnen we het nog steeds niet zien zonder microscoop? Kortom: waar heeft u naar staan te kijken toen *De Poolse Ruiters* nog een schilderij van Rembrandt was? Naar niets? Of heeft u toch een bijzondere ervaring gehad?

Sommige musea en particuliere verzamelaars hebben destijds zwak geprotesteerd tegen de uitkomsten van het Rembrandt Research Project,

vooral omdat de economische waarde van hun bezit sterk zou dalen. Dergelijke reacties worden vaak afgedaan als grijze ruis, als de betreurenswaardige en verderfelijke invloed van marktmechanismen die los zouden staan van de hogere waarden die de kunst vertegenwoordigt. Precies het tegendeel is echter het geval. De economische waarde van kunst is inherent aan de eerder geschetste gangbare opvatting van kunst. Immers, de consequentie van het idee dat authenticiteit, identiteit en cultuur eigenschappen zijn die bepaalde mensen en (kunst)voorwerpen nu eenmaal meer bezitten dan andere, is dat het gaat om schaarse, en dus bij uitstek om economische goederen. Zolang authenticiteit schaars verdeeld is in de wereld, heeft het letterlijk een prijs. Het superieure *dédain* waarmee economische mechanismen vanuit de kunsten nog steeds vaak als vulgair gezien worden, is daarom misplaatst. Ze blijken een essentieel onderdeel van onze definitie van kunst zelf.

Het gaat hier, met nadruk, niet om de beoordeling van Rembrandt als schilder. Het gaat om onze perceptie van kunst als een bijzonder gebied van betekenisgeving in onze cultuur dat voorbehouden zou zijn aan een beperkte groep mensen of dingen. Cultuur, identiteit en authenticiteit zijn geen onvervreembare essenties van kunstenaars en hun werk. Rembrandts *Portret van Jan Six* heeft niet meer of minder cultureel gehalte dan het huilende zigeunerjongetje. Beide zijn even goed, of slecht, als uitdrukking van de *condition humaine*, als totaliteit van de menselijke ervaring, juist omdat die totaliteit in onze gefragmenteerde wereld niet bestaat. De bevoorrechte positie van de kunsten als betekenisgever is daarom inderdaad een pretentieuze illusie.

Pas als we het idee van een bevoorrechte visie op cultuur, identiteit en authenticiteit los laten, zien we dat deze noties relatief zijn en voortdurend bemiddeld worden, dat wil zeggen ontstaan in een dialoog met de ander en de cultuur als geheel, en dus voortdurend aan verandering onderhevig zijn. Met andere woorden: cultuur, identiteit en authenticiteit bestaan niet als een eigenschap van u of mij, maar als een proces van betekenisgeving tussen u en mij.

De 'authenticiteit' van Rembrandt is niet te vinden door goed te zoeken. Toch leeft men voortdurend in de waan dat die, door gebruik te maken van steeds betere zoekmethoden, uiteindelijk gevonden kan worden. Zo werd de alom verhuisde winterschilder Goldreyer enkele jaren geleden definitief ontmaskerd met behulp van 'Fourier-transform infrarood spectroscopie, pyrolysegaschromatografie en micro-röntgenfluorescentie' (NRC 7.12.91). Zegt dit juist niet iets zeer beledigends over het werk van Barnett Newman? Het is eigenlijk een groot wonder dat kunstenaars niet protesteren tegen de identificatie van de artistieke verbeelding met dergelijke grofstoffelijke onderzoeksmethoden.

Precies door het zoeken verdwijnt wat we zoeken buiten beeld, domweg omdat authenticiteit of identiteit geen eigenschap is die we kunnen vastpinnen aan mensen of dingen. Lao-tse, een populair auteur de laatste decennia, zei ongeveer zoiets als 'zodra je gaat zoeken naar het wezen, vind je het wezen niet'. Ietwat platvloerser zei



REMBRANDT VAN REIJN, Portret van Jan Six, 1654, olieverf op doek, 112 x 104 cm

Brecht in zijn vertaling van de Midzomernachtdroom 'Wo ist dein Mund? Ich küsse nur das Loch'. Of was het, zoals we nu vermoeden, één van zijn vrouwen die het vertaalde? Doet dat iets af aan de betekenis en 'authenticiteit' van de vertaling?

Cultuur, authenticiteit en identiteit zijn dialectische processen van betekenisgeving. Dit is wat het menselijk dilemma in de moderne samenleving juist zo precair en problematisch maakt, zeker voor de kunsten. Het zijn constructies die ontstaan in dialoog met onze omgeving, met dingen in de mensen, en die daarmee ook afhankelijk zijn van de ander. Wij hebben in die zin geen controle over onze identiteit (of de authenticiteit van een kunstwerk), terwijl ons die controle in een steeds meer geïndividualiseerde samenleving juist beloofd schijnt te worden. We denken dat we mogen kiezen uit een bankstel of stoelen van de kraak, en dat we daarin onze 'eigen' identiteit en individualiteit vorm kunnen geven. Wat we minder willen beseffen is dat we ook gekozen worden, dat wil zeggen dat onze keuze een relatie inhoudt met de werkelijkheid buiten ons en door de ander zo beoordeeld zal worden. De authenticiteit van een Rembrandt is geen historisch feit. Zijn genie is steeds weer afhankelijk van onze genius. Identiteit is een dialectisch proces van betekenisgeving waarin de ander zeggenschap heeft. Zoals ook 'primitieve' culturen zeggenschap hebben over wat wij zijn in hun en onze eigen ogen.

# Small Acts

*Thoughts on the politics  
of black cultures*

Paul Gilroy



## Introduction

This is a difficult moment for the black cultures of the Western world and for their critics, wherever they are located in the African diaspora. In England as elsewhere, the effortless certainties that guided the creation and the use of dissident black cultures in earlier times have evaporated in stressful new historical conditions for which no precedents exist. The fundamental, time-worn assumption of homogenous and unchanging black communities whose political and economic interests were readily knowable and easily transferred from everyday life into their expressive cultures has, for example, proved to be a fantasy. To make matters worse, the ideal of racial purity, the appeal of phenotypical symmetry and the comfort of cultural sameness have never been more highly prized as attributes of black social life than they are today. However, lived profane differences within Britain's black communities have stubbornly refused to disappear under the pressure from this racial narcissism. They have coexisted uncomfortably with the demand for purity and sameness, challenging it and answering its over-simple pictures of an unstable world in which no single way of living, thinking and being black is able to claim automatic priority over all the others. The existence of a multiplicity of black tones and styles has created new political tensions and a debate over the possibility

and desirability of rules that could govern the production of black art and culture. Intra-racial differences have been compounded and amplified as familiar but deeply repressed divisions based on class, ideology and money; language and locality have been supplemented by intense and irrepressible antagonisms arising from sexuality, gender and generation. These social divisions inside the racial kin group are no longer seen as secondary or trivial. Both those who want to celebrate this pluralization of black identities and those who oppose it and want to reinstate an innocent idea of simple racial essences have had to recognize their importance. All through the summer of 1992 the cheerful, throaty refrain of 'Boom bye bye ina de batty man head' conveyed just how important indexing these differences had become for the formation of an arrogant racial absolutism that encompassed callous homophobia but moved far beyond it in pursuit of a militarized machismo that could make everybody certain about blackness once again and then command their allegiance. The idea of a common, invariant racial identity capable of linking divergent black experiences across different spaces and times has been fatally undermined. The increasingly desperate assertions of homogeneity that flow out of black vernacular culture can neither conceal nor answer this transformation. Homogeneity can signify unity but unity need not require homogeneity. Religious and political movements have emerged which regiment and synchronize the bodies of their black affiliates with uniforms and mass rituals. Unlike the Garvey movement which preceded them, these groups are trying to create and harness a sense of sameness that does not exist prior to their attempts to manufacture it. Their increasingly popular activities are a response to a situation where neither the effects of white supremacy nor the historic momentum of subaltern racial identities marked by slavery and colonialism can be relied upon to establish the feelings of connectedness that have been identified as a precondition for racial survival.

These changes in the black communities' self-understanding affect the formation, reproduction, dissemination and use of their expressive cultures in quite fundamental ways. People who want to write analytically about black cultures will have to learn to cope with them. This is a difficult process. The position of black cultural critics is rendered still more uncomfortable because, in England at least, the space in which serious public discussion of the politics of black cultural production can take place has dwindled. This shrinkage is another symptom of a new condition in which the old commitment to debate and discussion as a means to strengthen the culture is being replaced by a mood that reduces race politics to little more than a form of communal therapy and makes critical judgements on black culture impossible to articulate. In this climate, to be critical or analytical is often perceived to be an act of betrayal. Where these accusations are made, the essential black identity which must be safeguarded at all costs turns out to be a surprisingly brittle construction. The therapeutic moment is an important and maybe necessary one in the reproduction of political movements and oppositional subjectivities but we are paying a high price for accepting its creeping domination of our political culture. A generation insulated from self-activity by the economic and political cushion of local state anti-racism has become timid. Unable to see outside the confines of its own experience of subordination it has discovered pleasure in the performance of absolute identity to which the theatre of powerlessness plays host.

Further difficulties have arisen because the precious, fragile spaces that remain are regularly occupied by conflict between two assertive groups which are engaged in vicious battles that almost conceal their symbiotic interdependency. The first tendency is composed of people who have an essentially commercial orientation towards black cultures. This takes various forms but the basic interest in the marketing and commodification of

objects and processes that resist transmutation into passive saleable items regularly requires the traffickers in black culture to deny that their chosen commodity has any political dimensions at all. This is done in order that it can be sold more easily. Black cultures can be marketed to blacks in this bland, anodyne form but the anti-political approach is even stronger where the signs of blackness have been specially packaged in order to cross over to white consumers, many of whom take pleasure in the transgression and dangerousness which these once-forbidden commodities express, without discovering a similar enthusiasm for either the company of real live black people or the history of their struggles against slavery, for citizenship and towards personal and social autonomy. In filleted form, black culture can also be annexed in order to sell other kinds of commodities. The sampled beat from James Brown's 'Funky Drummer' adds its special allure to advertisements for upscale German cars, while commercial radio stations that started out as pirates and were fuelled by the disenchantment born of black exclusion from the public sphere now deploy the minimal sounds of blackness to construct an audience that they can sell to their advertisers.

Opposition to the marketers and merchandisers has been dominated by an altogether different position. This proceeds from a belief that black culture is nothing but its politics. The anti-political manoeuvres of the first group and the associated desire to make commercial success the exclusive arbiter of cultural value is rightly attacked. However, the alternative understanding of political processes to which this group subscribes is disappointingly and frustratingly narrow. Cultural politics gets confined to the tasks of producing and defending racial particularity and identity as well as the exhilarating job of disciplining anyone who is either bold or stupid enough to disagree with the occultist formulations that arise in an antique drama of racial metaphysics. Surprisingly, there is considerable traffic on the

road between these two encampments. Part of the novelty of the present situation is conveyed by an exceptional degree of ideological fluidity which enables the various producers, sellers and users of black culture to exchange one 'pragmatic' outlook for another equally contingent one without even the sanction of shame. Squeezed between these interchangeable options is a third formation. It is linked at one end to what might be called the black arts movement and at the other to a different set of commercial strategies premised on the idea that unfashionable commitments to the healing and liberating power of black culture must be retained. From Sonya Boyce and Keith Piper to Rebel MC's Tribal Base via Isaac Julien and Jazzie B., the actions of this diverse group are linked by the thin threads of its common insistence on accountability and open-ended enthusiasm for spurning the easy, lazy options that reduce race politics to the simple binary code of black and white.

The greatly expanded market for black cultures sets the standards for their value. Its authority is unchallenged and the effective privatization of black cultures proceeds as the passive consumption of received images begins to dominate the older strategies for active use of culture that derived from slavery and continue to work best with oppositional forms that are based on sound and music rather than text and image. Music, which was the centre of black vernacular culture for such a long time, has acquired a new place and a new significance. It is no longer the hermeneutic key to a whole medley of expressive practices and is infrequently appreciated for itself or for its capacity to express the inexpressible and communicate the effects of a history of barbarity that exhausts the resources of language. Its non-representational qualities are being pressed into service to do an uncomplicated representational job. They are burdened with the task of conjuring up a utopia of racial authenticity that is everywhere denied but still sought nonetheless. This new role for

music as a cipher for authenticity has developed hand in hand with a technological revolution in musical production. The control of multinational corporations has been loosened and music-making and distribution have become less capital- and labour-intensive, while public musical performances are becoming more and more expensive to produce. The most depressing aspect of this historical shift is the process of radical de-skilling which has destroyed the magical cultural authority of instrumentalists. But the revolution of digital technology is not a wholly negative development: the destructive impact of de-skilling must be seen in relation to its clear implications for the demystification and democratization of the culture. Producing music without an element of performance to mediate its creation and its social use feeds the privatization of cultural production and can isolate the music-makers from the social exchanges and disciplines of the alternative public spheres which have nurtured black musical sub-cultures for so long. The Bomb Squad's Hank Shocklee has warned that live performances may soon be a thing of the past and asks what the consequences of this change will be for the evolving tradition of black music-making. However defiant and insubordinate its muses are, most of the music produced in the bedroom on samplers and drum machines lacks the moral authority that once grew from the informal negotiations between performers and crowds. Antiphony is not structured into it from its inception. Indeed, this new black music is increasingly not produced at all but playfully and creatively recycled from a standard lexicon of break beats and other sampled sounds.

It is interesting that music has come to signify authenticity at the very moment when it has evolved into new styles that are inescapably hybrid and multiplex in character. Hip-hop was not an ethnically pure or particular African-American product but rather the mutant result of fusion and intermixture with

Caribbean cultures from Jamaica and Puerto Rico. Its outernational and intercultural origins are effectively concealed by powerful ethnocentric accounts of its history that see it merely as a direct descendant of jazz, soul and blues. Instead, the circulation and mutation of black musics provide a powerful illustration of how the untidy patterns of differentiation and sameness to which a diaspora gives rise might yield a novel notion of tradition as the medium for exchange and creative development rather than invariant repetition.

Sexuality and gender identity are the other privileged media that express the evasive but highly prized quality of racial authenticity. Their growing power in configuring contemporary notions of blackness raises once again the critical issue of how the complex dynamics of race and gender come together. In a situation where racial identity appears suddenly impossible to know reliably or maintain with ease, the naturalness of gender can supply the modality in which race is lived and symbolized. This may explain why so much black vernacular art treats extensively on these subjects, at times even suggesting that the intensity with which gender identity is held and gender conflicts are experienced is a consequence of racial difference. The popularity of slackness and the more misogynist forms of hip-hop can be used to support this diagnosis. The chief effect of this unhappy situation is that today's crisis of black social life is routinely represented as a crisis of masculinity alone. The integrity of the race is defined primarily as the integrity of its menfolk and secondarily through the patriarchally ordered nature of the families over which they would proudly and justly preside if white supremacy did not intervene and create catastrophe. This position reached its fullest expression so far in Shaharazad Ali's best-selling book *The Black Man's Guide to Understanding the Black Woman* but it is also expressed in widespread arguments for defensive black-only schooling and other forms of institutional segregation. It

objects and processes that resist transmutation into passive saleable items regularly requires the traffickers in black culture to deny that their chosen commodity has any political dimensions at all. This is done in order that it can be sold more easily. Black cultures can be marketed to blacks in this bland, anodyne form but the anti-political approach is even stronger where the signs of blackness have been specially packaged in order to cross over to white consumers, many of whom take pleasure in the transgression and dangerousness which these once-forbidden commodities express, without discovering a similar enthusiasm for either the company of real live black people or the history of their struggles against slavery, for citizenship and towards personal and social autonomy. In filleted form, black culture can also be annexed in order to sell other kinds of commodities. The sampled beat from James Brown's 'Funky Drummer' adds its special allure to advertisements for upscale German cars, while commercial radio stations that started out as pirates and were fuelled by the disenchantment born of black exclusion from the public sphere now deploy the minimal sounds of blackness to construct an audience that they can sell to their advertisers.

Opposition to the marketers and merchandisers has been dominated by an altogether different position. This proceeds from a belief that black culture is nothing but its politics. The anti-political manoeuvres of the first group and the associated desire to make commercial success the exclusive arbiter of cultural value is rightly attacked. However, the alternative understanding of political processes to which this group subscribes is disappointingly and frustratingly narrow. Cultural politics gets confined to the tasks of producing and defending racial particularity and identity as well as the exhilarating job of disciplining anyone who is either bold or stupid enough to disagree with the occultist formulations that arise in an antique drama of racial metaphysics. Surprisingly, there is considerable traffic on the

road between these two encampments. Part of the novelty of the present situation is conveyed by an exceptional degree of ideological fluidity which enables the various producers, sellers and users of black culture to exchange one 'pragmatic' outlook for another equally contingent one without even the sanction of shame. Squeezed between these interchangeable options is a third formation. It is linked at one end to what might be called the black arts movement and at the other to a different set of commercial strategies premised on the idea that unfashionable commitments to the healing and liberating power of black culture must be retained. From Sonya Boyce and Keith Piper to Rebel MC's Tribal Base via Isaac Julien and Jazzie B., the actions of this diverse group are linked by the thin threads of its common insistence on accountability and open-ended enthusiasm for spurning the easy, lazy options that reduce race politics to the simple binary code of black and white.

The greatly expanded market for black cultures sets the standards for their value. Its authority is unchallenged and the effective privatization of black cultures proceeds as the passive consumption of received images begins to dominate the older strategies for active use of culture that derived from slavery and continue to work best with oppositional forms that are based on sound and music rather than text and image. Music, which was the centre of black vernacular culture for such a long time, has acquired a new place and a new significance. It is no longer the hermeneutic key to a whole medley of expressive practices and is infrequently appreciated for itself or for its capacity to express the inexpressible and communicate the effects of a history of barbarity that exhausts the resources of language. Its non-representational qualities are being pressed into service to do an uncomplicated representational job. They are burdened with the task of conjuring up a utopia of racial authenticity that is everywhere denied but still sought nonetheless. This new role for

has disastrous consequences for black women who are required to submit to the forms of family life that are supposedly capable of restoring a maleness which has been damaged by the corrosive effects of white power and reproducing it in more durable and ethnically appropriate forms. It is also disastrous for black men, who are invited to inhabit a toughened mode of masculinity which has been racially endorsed and invested with the special glamour of authenticity. This is an austere, Spartan masculinity that constructs its patriarchal techniques from blending a blunt authoritarianism with the shape-shifting cunning of the black hustler. Its central characteristic is that it has been stripped of all tenderness, for expressions of tenderness are now dismissed as signs of weakness, just as ruthlessness and violence are exalted over love. As with so many of the seductive fruits of voguish Africentrism, the public sphere seems to have been entirely abandoned. The inward, implosive direction of this kind of consciousness is shown by progressive reductions in the symbolic area over which power is exercised. This intimate space is reduced first to the household, then to the body and its clothing and finally to the process of renaming oneself. It is not that these areas are unimportant, but rather that they should not be the only ones to define the scope and the hopes of black political culture.

The word 'crisis' has been terribly over-used in the rhetorics of black political culture and cultural politics. However, thinking about crisis as a combination of danger and opportunity is inescapable if we are to locate and comprehend both the forms of jeopardy experienced by blacks in the overdeveloped countries and the responses that black cultures make to these conditions. This profound crisis is not something that these essays can stand outside and I hope that a sense of its dimensions emerges from reading them. A preliminary discussion of it may be useful, if only to guide the reader towards my understanding of its

general symptoms and their fragmentary inscription in the texts that follow.

I see the effects of this multidimensional crisis as layered, onion-like, around the core of black cultural expressions that these pieces explore. It is a lived crisis as well as a system crisis. Most fundamentally, it is a crisis that demonstrates how closely bound up the fate of blacks is with the fortunes of the overdeveloped world, even where we dissent from its logics and its hopes. Blacks were bound to the deepest structures of Euro-American modernity by slavery. In the period since then the desperate manner in which we have sometimes retreated from it into the shell of an imagined anti-modern Africanity betrays us. Even our gestures of disaffiliation can unwittingly confirm just how Western and modern we are. The understanding of 'race' that we use almost without thinking, the ideas of nationality and culture with which we support it and the fundamental aspiration to freedom with which we orient our actions all derive from a history of ideas that has been integral to modern racial typology and white supremacy. This is a history, furthermore, in which the forces of civilization and progress have been entirely complicit with the sustained practice of racial terror. Our debts to that history are so extensive that debating the ultimate utility of the master's tools in dismantling the master's house is pointless – merely gestural. Even if we spurn his toolkit, the plans we need in order to complete the job of demolition without injuring ourselves in the process were produced according to his assumptions. We built the house, but according to his design. Our labour means that we have invested something of ourselves in its structure and that simple fact gives us a claim to ownership that we should not renounce too lightly. Perhaps the binary notion of two ideal, warring racial selves presupposed by this type of argument is one of the worst tricks that the master's traditions of thought can play upon those who would like to be free.



The vision of crisis as danger and opportunity, lived and systematic, can also give due weight to the macro-structural and economic conditions that shape the locations in which black creativity develops. It is hard to talk about these factors while treating black expressive culture autonomously and with the reverence and respect that its significance as a global political resource demands. However, these structural factors are important because they affect the political options that mediate our understanding of and responses to de-industrialization and the distinctive patterns of authoritarian government that have accompanied it. The black expressive cultures of the last decade or so communicate a sense of these structural constraints very powerfully. I do not want to minimize those aspects of this perilous predicament that are economic and systematic or exist beyond the scope of any individual grasp. However, the emphasis which emerges in the pieces that follow this introduction argues for a different sense of priorities. This is based not on appreciating the extent of political and economic constraints on black creativity but on seeking to maximize a sense of the opportunities for democratic, oppositional agency that can exist even in the most restricted circumstances.

One of the strongest themes to appear within contemporary black vernacular culture is the idea that there are limits to what we can blame on the leviathan of white supremacy. This idea, expressed so cogently in collective musical projects from *The Stop The Violence Movement*, *The West Coast Rap All Stars* and *H.E.A.L.* in the United States and *B.R.O.T.H.E.R.*, Britain's lone voice against drug-induced fratricide, machismo and hopelessness, says that blacks should seek to take responsibility for the self-destructive features of our social behaviour and pay attention to the hurt that we cause each other as well as the injuries that a racially stratified world inflicts upon us. It says, in other words, that we must pay attention to both inside and outside

aspects of our experiences of subordination if we are to comprehend it properly. This important stance is closely associated with another valuable insight, namely that there is far more to the content of black social and cultural life than the effects of racism alone. These reflexive positions are sometimes associated with a move towards the decidedly Victorian notions of individualism and racial uplift that found favour in the atmosphere created by Mrs Thatcher's brand of racially coded, populist and nationalist conservatism. The idea that individual development, strength and energy are all that is necessary for the social progress of the racial community as a whole has, for example, provided a rationale for the expansion of black business interests and economic strategies towards self-reliance. These initiatives are limited in a country where the black population is so small and diverse but they have seemed genuinely to have the well-being of the black communities at heart. This link with conservatism has been important in changing the terms of black political discourse and may be an ironic expression of the growing maturity of black political responses, now happily detached from any automatic loyalty to the party that passed the Race Relations Acts long ago.

Yet this tie to a conservative political outlook is not an inevitable or irresistible feature, nor is it the result of paying closer attention to areas of individual and social responsibility that have been neglected in the past. The reflexive, self-critical spirit that guides it can be readily uncoupled from its conservative expressions and used to usher in a different perspective on self and sociality in which black communities are able, in spite of the pressures that flow from their historical and contemporary victimization, to take a measure of responsibility for changing their situation. This may also mean trading in the moral benefits of victim status for something more challenging and more radical – a sense of ourselves as agents in the endless struggle towards our own emancipation. It bears repetition that the

CATHERINE DAVID

A REAWAKENED INTEREST IN OTHER CULTURES: URGENCY OR ALIBI?

I should first like to correct a minor error which slipped into the programme. Much as I should have liked to, I did not spend a full sabbatical year in Syria, I merely went there on a private visit. I was there for a much shorter time and my approach was of necessity far more rapid.

And then the title of my paper is slightly different. I am keeping to the subject of urgency and I shall endeavour to examine the extent of the relationship, which some would claim is new, which we might be supposed to have with other cultures – and I think it is interesting to reflect on the ‘otherness’ which is at issue in subjects of this kind. We might ask whether this relationship is as new as we are told. And if it is new, does it reflect a genuine urgency or rather an alibi for certain cultural policies?

By this I mean that the relationship which western cultural organisations have with the arts in non-western countries is clearly a very inegalitarian one. That I think is not in dispute. On the other hand I believe that inegalitarian does not mean non-existent. And if one examines the relationships which the various cultural institutions maintain with other cultures, one will find that a tradition already exists, even if it is totally inadequate and open to criticism in many respects. I have put this rhetorical caveat at the start because it seems to me that in the agitation which has recently seized many European institutions, in their haste to examine those ‘other’ cultures rather quickly and sometimes without regard to method, there are many dangers if we do not endeavour to start off by asking certain questions; such questions are obviously of a cultural nature – I would venture to suggest that is what we are paid for – but also associated questions to do with issues of social order and politics.

I have tried to centre these questions around two events which seem to me to be closely connected. Firstly the meeting today and tomorrow regarding the presentation in Europe of art from three countries as different as Egypt, Turkey and Morocco. And also another event which is imminent and will also be held in the Netherlands – in Amsterdam – in February 1993 and which will consider cultural diversity in the art of the nineties. It seems to me that these two subjects are entirely complementary and in fact I would be inclined to think that the second precedes the first one. By that I mean that while it is evident that the art and culture of Egypt, Turkey and Morocco reflect cultural diversity, they reflect it in a rather specific way – for cultural diversity in the broad sense clearly includes the art of Africa and South America – all those countries which are not part of Europe or North America. I do not want to talk at length on our relationships with cultural diversity in the art of the nineties because that is a different

debate, which will, I think, need plenty of time. I intend to focus on specific issues and, via the three cases which have been put to us, endeavour to see, what are the general problems to be raised and then look at those problems which are more specific to those three countries. It seems to me that many recent events have contributed to a generalised confusion and I think it is more sensible to base one’s reflections on specific cases and also that, particularly in the broad political and ideological context in a broad sense in which we find ourselves at present, Egypt, Turkey and Morocco should not be taken in a rather journalistic manner as representatives of what are called, somewhat hastily, Islamic countries. In any case not solely as that.

So, using these three examples, I think that the questions which arise might also be relevant to other countries. For example: when we talk about authenticity, what are we referring back to? Why do we always care so much about the authenticity of a culture when it is not strictly western. And why do we always contrast authenticity with modernity? I think this is a trap and a way of not acknowledging that while reference to tradition, archaism, and the work of acculturation is clearly evident in all non-European and non-Western countries, it is also obvious in Europe and the West. I think that this type of illusion, of always reserving tradition, archaism, non-movement or slow movement for countries which are not strictly western or European is highly questionable. I have the impression, to be brief – and I feel I am being hurried, but I am playing by the rules – that it is this type of reasoning which leads to the argument, for example, that colonialism is not history, or that it is a kind of non-history or a gap in some kind of historical dynamism. I think that if we look at things a little more closely, we will realize that colonisation involved major transformations.

When we reflect on authenticity I think we should ask what it is we are looking at. It is clear that even in our own traditions the authentic exists. So does this mean that in non-European or non-western countries there is also a rift between art which reflects tradition and art which reflects modernity? That brings us back to the previous question, and for myself, and I think that modernity has touched the whole planet. Although obviously in very different rhythms and manners. I think it is very dangerous to go on claiming that modernity is a particularly western invention and story, and that it has affected the others only on the rebound or by borrowing or reproduction. I believe that modernity, whether by way of trauma – I like the expression used by the Iranian essayist Youssef Ishaghpour, when he said that modernity has touched everyone, including those it touched by falling onto their heads, people who did not ask for it, I think that modernity, modern dynamism, with what it implies in terms of breaking down, of change, of adaptation and invention, is not exclusively a European story, and that we should perhaps start by looking at the way in which other communities have experienced it, even if, again, it is through compulsion and traumatism.

That was my first series of comments. Secondly, when we ask ourselves whether we should show - to which the answer is yes - and how - and there the answer is rather more complex - whether we should show the art of non-European or not strictly western countries, I believe we should take into account the fact that our references, our models, are inevitably not universal. And I believe that what the small programme we have been given includes as regards diversity of artistic expression is fundamental; I think it is completely stupid and criminal in some cases to impose our model of painting and sculpture on certain countries. In that respect I think the most dangerous model is that of painting and the tradition it implies. To impose this mode of expression, this type of relationship with history, on countries which do not share this tradition in any way. In other words, and to be quick, it is clear that the European pictorial tradition is associated with a certain type of relationship, with a god and a king and that this is a type of tradition which some countries do not have at all. Even in the sense of frescoes, I think that it is sometimes a little simplistic to identify the practice of the fresco, of cave paintings, with the art of, let us say, Poussin, for example. The insistence on the diversity of artistic expression, in music, theatre, cinema, dance, all forms of expression which can be differently structured or administered in traditions other than ours, seems to me fundamental if one is not to come up with the response which sadly I have often heard from some of my colleagues: nothing to see there, or it's completely out of date, or 'it's fifty years behind the times'. If it is 'fifty years behind the times', perhaps we should ask, as compared with what, and in what way? And I also think it is interesting to discover, as regards the cinema, an art which is one of my main interests, one notices as if by chance that national film industries, some of which are very obviously post-colonial, which have emerged in certain countries definitely do not share the outdated or displaced quality that other types of artistic expression may have. I think this has to do with a phenomenon that we might discuss. That is that a film, which is a bit scratched when you receive it, perhaps in a dented box, is still the film as intended by the author; whereas in the transmission of other traditions, painting for example, I think that - and this is no secret - it must be admitted that all the European painting which we have 'sent' to non-western destinations was always at the bottom of the range, third-rate painting, which was not at risk from what insurers delicately refer to as hazards of war or civil unrest and which did not have too high an insurance value. So I think that the fact that the cinema was one of the first arts to arrive virtually simultaneously, or in any event very contemporaneously, in the various countries has a lot to do with the fact that certain non-western film industries - albeit hampered, impoverished for economic reasons, but that is another issue - do not suffer the same handicaps as other types of artistic expression.

With regard to that, while we are on the subject of types of expression, it is also important to think about the way in which some expressions have developed. It is quite obvious that for everything to do with these countries - they are important nevertheless, and I won't say unfortunately, because I think, myself, that the important thing is not the utter regrets but to work towards the point where certain things will not be repeated or will develop differently. So I think it is good to reflect on the very many countries with a colonial history, to know how the tradition reached them. I think it is important to see how painting arrived in certain countries, via professors from schools of Fine Art and the same schools set up by the colonists and what was shown and what was given preference. I think this is a problem to consider.

Still thinking about the double question, 'urgency or pretext?', I will now come to some rather more precise examples which have to do with today's discussion, the three countries of Egypt, Turkey and Morocco. I think if we reflect in slightly more detail about the choice of those three countries, we cannot avoid asking certain questions. These are countries with a majority Islamic culture. They are countries which are part of our - I might say - immediate, political concerns, at least to do with social policy. They are also, it is interesting to note, countries which are not often represented, apart from Morocco, in major international exhibitions. Countries which were not represented for example, like all the other Islamic countries and even all the other Arab countries (which are not exactly the same thing and I want to make it clear that I am not confusing Arab countries with Islamic countries). I think that is not coincidental that these countries were excluded from major exhibitions such as *Les Magiciens de la Terre* and other more recent exhibitions. So, to go back to those first two questions it is interesting and, I believe, positive, to include these countries in our considerations. At the same time one might wonder, why these three in particular? The optimistic response and the well formulated one, if I dare say so, would be to say that one has to start somewhere and choose certain countries. If we look a little more closely and are less naive, we will realize that Egypt, for Europe and the United States at least, plays a very important role in what one might term the 'new world order'. I do not intend to give a geopolitical lecture, that is not my function, but I think there are obvious aspects which have led to a growing and, I hope better informed, interest in Egyptian culture. The case of Turkey also seems fairly clear to me. This is an almost perfect example of integration of a Mediterranean country into Europe. An individual country, of course, not to be compared with Portugal or Spain, and not altogether with Greece, because once again the culture is Islamic. And then there is the case of Morocco, at present perhaps the North African country which is easiest to include in our considerations about exhibitions and cultural exchanges. Because on the one hand - and I think that the Moroccans who are here will demonstrate that far better than I can - there is a very

strong artistic tradition in that country. Particularly if one compares it with Algeria and Tunisia. This seems clear to me, even if there are reasons for questioning that tradition. To try to reflect on knowing where the Moroccan nature comes from, from what kind of questioning it emerged and how it has integrated itself into various trends in European painting. So we may note that for these three countries, interests are involved which are not exclusively cultural, when one considers them attentively. And my question is, why these particular countries? Why not certain other countries, in the Middle East perhaps – I am thinking of Lebanon, or Syria from where I have just returned. Or, taking the Near East, why not Iran or Iraq?

So I am coming, not to a conclusion, because this is a succession of questions rather than a conclusion. Furthermore, I have no definitive answer. Personally I was led to reflect on these problems by an experience. And I think that it comes down to that for all of us. A very personal experience. The other culture which I know best is that of certain countries in Latin America, particularly Mexico and Brazil. I have worked a lot with artists from those countries. This has caused me to reflect, perhaps in a minor way, because the political question is less acute, and so the problems are presented in a less pressing way. But that does not prevent the recent experience of the exhibition *Hélio Oiticica*, which we organised in close collaboration with Chris Dercon from Witte de With and which some of you were able to see in Rotterdam, from raising many questions about the legitimacy of presenting art of that kind, the legitimacy of that type of presence in modernity, as it was defined in Europe and the United States in the sixties and seventies. So you see that it is not necessary to go to countries with serious geopolitical tension to have problems of this kind with the public in general and the press in particular.

So for me the reflection on these three countries is part of a more general questioning. But I think that the fact of concentrating, once more, on specific examples, on countries which each have a history, a certain type of relationship with particular expressions, may perhaps help us to decompartmentalize, to specify, to refine. In other words, in the years to come, I would wish that the interest we show in others would not be merely contingent, a way of playing politics on the cheap, an inexpensive way of integrating, playing for time, calming the urgency. It is obvious when one reflects on the choice of the countries in question – perhaps not in Holland – but one notices that, in the case of Turkey and Morocco, it is clear that this relates also to expression of communities which I might say are generally minority ones in some countries, which one day will have to be taken into account, whose expression will have to be more visible, more readable than it is at present in some cultures. I am thinking of Germany, and also of France. And that interest, which some find a little sudden, a little suspect, should not be derived solely from a policy, or even a strategy for integration. And I would be inclined

to repeat various analyses of a Moroccan called Abdallah Laroui. I think that, basically, universal art interests us in the sense that universal art implies recognition, an attempt to understand, to demonstrate values, and different values, whereas a global art might correspond, in the exhibition at the Amsterdam conference on cultural diversity in the nineties, to what is called universalism. I personally do not believe in universalism. And I am not thinking of global art if it has something of the nature of a collection of facts, a simple collection of phenomena without the benefit of, once again, at considering, understanding the different values which in my opinion should be retained in it. I do not know if that would mean failing in our mission, but I would find it far less interesting.

Thank you.

## Grensoverschrijdingen: kunst in een tijd van multiculturele interpretaties<sup>1</sup>

Homi K. Bhabha

Een grens is niet het punt waar iets ophoudt, maar, zoals de Grieken al inzagen, het punt waar *iets ontstaat*. Heidegger, 'Building, dwelling, thinking'. (1971)

Kenmerkend voor onze tijd is dat men het vraagstuk van de cultuur plaatst in de sfeer van 'grensoverschrijdingen'.<sup>4</sup> Aan het eind van deze eeuw worden we niet meer zozeer in beslag genomen door vernietiging – de dood van de auteur – of door openbaring – de geboorte van het 'subject'. Ons huidige bestaan wordt gekenmerkt door een somber gevoel van overleven, op de grens van het 'heden', waarvoor geen betere term voorhanden lijkt te zijn dan dat grillige voorvoegsel 'post': postmodernisme, postkolonialisme, postfeminisme ...

De 'grensoverschrijding' betekent niet een geheel nieuwe horizon, noch een afscheid van het verleden. (...) Het idee dat er begin- en eindpunten bestaan, mag dan een gangbare mythe zijn uit het midden van deze eeuw, in de *fin de siècle* bevinden we ons in een overgangsfase, waar ruimte en tijd elkaar kruisen en complexe patronen vormen van culturele verschillen en identiteit, verleden en heden, binnen en buiten, erkenning en uitsluiting. In het denken over 'het overschrijden van grenzen' spelen vooral gevoelens van desoriëntatie en richtingloosheid een rol: een zoekende, rusteloze beweging, die zo goed is te vangen in het Franse woord *au-delà*, hier en ginder, aan alle kanten, *for/da*, her en der, heen en weer.<sup>2</sup>

Het afstand nemen van eenduidige termen als 'klasse' of 'geslacht' als bepalende begrippen om mensen in categorieën in te delen, heeft geleid tot het onderkennen van meervoudige subjectposities – ras, geslacht, genocratie, gewoonten en gebruiken, geopolitieke context, seksuele voorkeur – die invloed hebben op de culturele identiteit van mensen in deze (post)moderne wereld. In de 'tussengebieden' – daar waar een variëteit aan sociale verschillen over elkaar heen schuift en elkaar overlapt – wordt onderhandeld over intersubjectieve en collectieve ervaringen, zoals het gevoel bij één natie of etnische groep te horen, of het gevoel als gemeenschap gezamenlijke belangen te hebben of culturele waarden te delen. Hoe worden subjecten gevormd in deze 'tussengebieden', op basis van de som der 'delen' van het verschil, dat gewoonlijk wordt aangeduid met termen als ras, klasse, geslacht enz.? Hoe openbaart het streven naar representatie en invloed zich, als er sprake is van rivaliserende claims van gemeenschappen die, ondanks een gemeenschappelijke

geschiedenis van ontbering en discriminatie, onvergelijkbare waarden, betekenissen en prioriteiten, niet altijd in een sfeer van harmonieuze samenwerking en dialoog uitwisselen maar in een sfeer van intense vijandschap en conflict?

De urgentie van dit soort vragen blijkt uit de wijze waarop actuele sociale crisissen die het gevolg zijn van culturele verschillen, zich openbaren. Essentieel in het conflict tussen Koreanen en Afrikaans-Amerikanen in South Central Los Angeles was het wederzijds 'gebrek aan respect', dat kon ontstaan door het isolement waarin beide etnische groepen zich bevinden. Daarbij speelden zowel het fenomeen van het raciale geweld als het verschijnsel van de migrant als sociaal slachtoffer dat zich in elke Westerse metropool voordoet een rol. In de nasleep van 'The Satanic Verses'-affaire in Engeland, strēden zwarte en Ierse feministen, ondanks hun verschillende achtergrond, gezamenlijk tegen het feit dat godsdienst in de sfeer van raciale tegenstellingen werd getrokken, want dat was de manier waarop de Staat hun conflict en strijd voorstelde, hoe seculier of zelfs 'sexueel' hun bevrijdingsdoelstellingen ook waren.

Culturele betrokkenheid, of dat nou met anti- of progevoelens gepaard gaat, ontstaat op basis van een proces: 'verschil' is niet zozeer het produkt van vooraf gegeven etnische of culturele aspecten van 'gevestigde' tradities, als wel een complex proces van voortdurende onderhandeling onder leden van minderheden, tegen assimilatie. Het 'recht' van minderheden om een rol van betekenis te spelen heeft niet zozeer betrekking op het vasthouden aan tradities, als wel op de erkenning dat leden van minderheidsgroepen in staat zijn tot het definiëren en omschrijven van hun eigen positie: die van 'ontworteling' en verplaatsing. De omgang met het fenomeen van de 'grensgebieden' en met culturele verschillen kan zowel harmonieus als conflictueus van karakter zijn, kan onze definities van traditie en moderniteit op losse schroeven zetten, kan leiden tot nieuwe grenzen tussen de particuliere en de openbare sfeer, tussen hoog en laag, en kan ertoe leiden dat normen voor ontwikkeling en vooruitgang ter discussie worden gesteld.

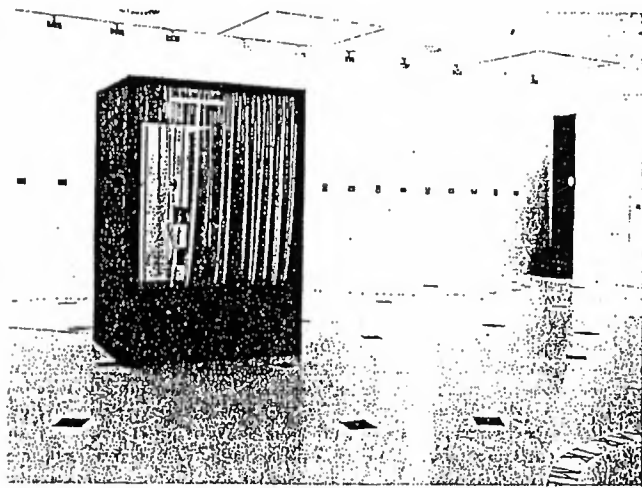
Het representeren van culturen die zich in het 'grensgebied' bevinden, is een veelzijdige onderneming voor kunstenaar en conservator. Het hoeft niet te leiden tot de gebruikelijke tegenstelling tussen het museum als inkapselende of 'normaliserende' ruimte en de radicale kunstpraktijk, die wars is van gemakzuchtige aanpassing en probeert een openbare ruimte zonder muren te creëren.<sup>3</sup> Een dergelijke afbakening,

gebaseerd op iemands positie binnen of buiten een instelling of ideologie, is te schematisch. Een te scherpe scheidslijn, waarbij het gevoel verloren gaat dat 'musea noodzakelijkerwijs tegengestelde belangen moeten verenigen, waaronder het rijpe (het erkende) en het jeugdige (het minder erkende) en misschien zelfs het reactionaire en subversieve; (...) in de aard van het museumbezoek ligt tegelijkertijd zowel het schijnbaar serieuze als het duidelijk voyeuristische besloten'.<sup>4</sup> In de daad van het tentoonstellen en in de dubbelzinnige positie van het beschouwen, ligt ambivalentie besloten ten aanzien van het laten zien van culturele verschillen. Die ambivalentie kan een produktieve spanning creëren tussen de kunstenaar die actief is in het 'grensgebied' en de conservator die in het 'centrum' opereert. De kunstenaar, actief in het 'grensgebied', brengt een poëtica voort die het gevolg is van een openheid tussen culturen. Hij of zij toont de 'tussengebieden', de overlappingsen en invloeden uit diverse culturen, het her en der, dat deel uitmaakt van de geschiedenis van mensen wier identiteit is opgebouwd uit het gevoel van ontworteling. Slaven, contractarbeiders, economische minderheden, politieke vluchtelingen, seksuele of etnische minderheden moeten niet worden beschouwd als homogene groepen van verdrukten, noch worden gekoesterd als opstandigen in de marge van het leven in de grote stad. Hun bestaan kenmerkt zich door een ethiek van cultureel overleven, hun minderheidspositie levert een verlevting op van de transnationale wereld, waar culturen en gemeenschappen met elkaar in contact komen, niet vanwege de behoefte om sociaal of politiek te overheersen, maar in de strijd vóór het verkrijgen van invloed en tegen marginalisatie. Kunstenaars, die actief zijn in het 'grensgebied', hebben dan misschien gefragmenteerde verhalen, lege archieven en intens sterke maar machteloze herinneringen, toch verschaft hun gevoel voor overleven hun een bijzonder inzicht in het geconstrueerde, kunstmatige, strategische en relatieve karakter van die gebeurtenissen die door machthebbers worden herdacht als de belangrijke 'feiten' van het leven of de geschiedenis. 'Ik wilde vormen maken en situaties creëren die op de een of andere manier open waren. (...) Mijn werk heeft alles te maken met een zekere vloeibaarheid, met een heen en weer gaande beweging, die op geen enkele manier iets specifiek of absoluut pretendeert te verbeelden ...', schrijft de Afrikaans-Amerikaanse kunstenaar Renee Green.<sup>5</sup> Ze probeert 'cultureel verschil' te begrijpen als het produkt van de 'gespleten' identiteit van leden van minderheden, die – van zichzelf vreemd – proberen om zich te definiëren op basis van collectieve ervaringen. Politieke invloed en de verspreiding van het multiculturele gedachtegoed kunnen bereikt worden wanneer zaken als solidariteit en

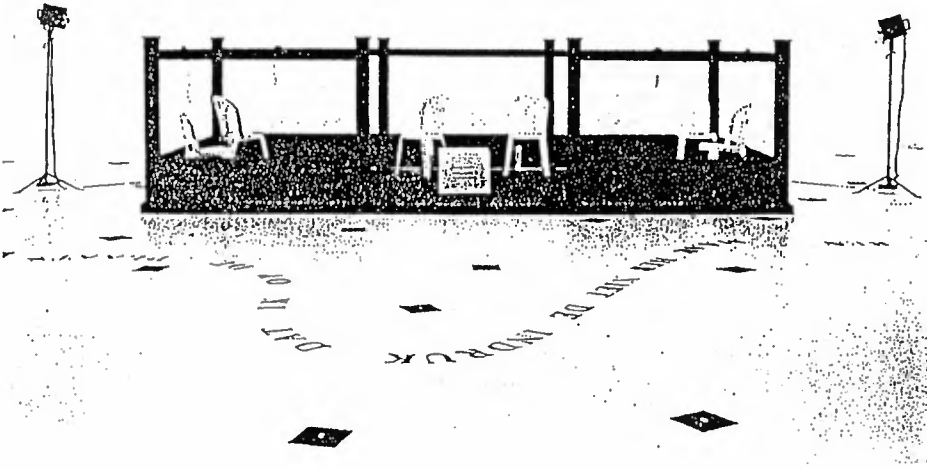
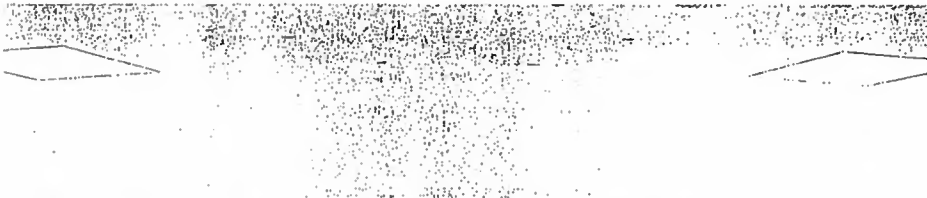
gemeenschappelijkheid benaderd worden vanuit het perspectief van de 'tussengebieden'. Sociale verschillen vloeien nu eenmaal niet automatisch voort uit zogenaamd 'authentieke' tradities; ze ontstaan zodra er sprake is van de 'gemeenschap' als collectief, wat in wezen zowel een droombeeld als een constructie is. De gemeenschap eist dat men aan zijn eigen persoonlijkheid voorbij gaat en zich in de actuele politieke situatie bezighoudt met het herstellen van waarden en tradities.

'Zelfs in dat geval vindt er tussen verschillende groepen binnen etnische groepen nog altijd een machtsstrijd plaats over wat er gezegd moet worden, over wie wat zegt en wie wie vertegenwoordigt. Wat is trouwens een gemeenschap? Wat is een zwarte gemeenschap? Wat is een Spaans-Amerikaanse gemeenschap? Ik heb er moeite mee om al die dingen te zien als onveranderlijke monolithische categorieën', zegt Renee Green.<sup>6</sup> Als de vragen van Renee Green ruimte creëren tussen enerzijds de kwestie van de representatie – wie? wat? waar? – en anderzijds het bestaan van een gemeenschap, laten we dan eens haar eigen creatieve interventie en optiek op het gebruik van de 'tussenruimte' onder de loep nemen.

Het architecturale 'in situ' werk 'Stamboomplekken', van Green, (Out of Site, The Institute of Contemporary Art, Long Island City, New York) toont en verschuift de logica van een schematische manier van denken die de aard van het verschil baseert op simpel tweedelingen als zwart/blank en ik/de ander. Green maakt, in samenspraak met Donna Harkavy, conservator van het Worcester Museum, een metafoor van het hele museumgebouw, in plaats van alleen maar de tentoonstellingsruimte te gebruiken: '... Ik heb de architectuur geïntegreerd in mijn installatie door de zolder, de c.v.-ruimte en het trappenhuis in verband te brengen met tegengestelde begrippenparen als hoger en lager, hemel en hel. Het trappenhuis werd een sluisruimte, een verbindingroute tussen de hoger en lager gelegen gebieden, die stuk voor stuk werden voorzien van plaquettes die verwezen naar zwartheid en blankheid ...'.<sup>7</sup> Het trappenhuis als sluis – een doorgangsweg tussen die plekken in, waar identiteit in absolute termen wordt aangeduid – staat symbolisch voor een proces van interactie en vormt het verbindende element tussen tegengestelde begrippenparen als hoger/lager en zwart/blank. Het her en der, de tijdelijke beweging en de doorgang die het trappenhuis mogelijk maakt, maakt het de identiteiten aan beide uiteinden – boven en beneden – onmogelijk om zich op te sluiten in absolute tegenstellingen. Deze doorgang *tussen* vastgelegde identificaties maakt culturele mengvormen mogelijk, waarbij 'verschil' gehanteerd wordt op een niet-hiërarchische manier. 'Ik pendelde voortdurend op en



Renée Green, Inventory of class, installatie MUHKA, Antwerpen 1993



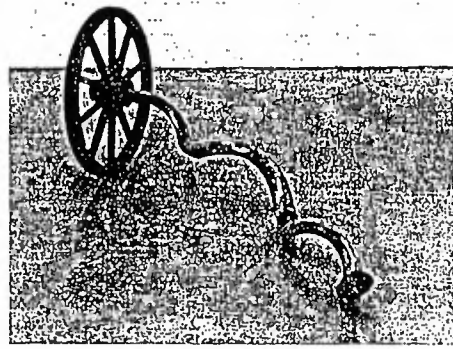
neer tussen raciale, fysieke en andere, meer symbolische aanduidingen. Al die elementen vloeien op een of andere manier in elkaar over. (...) Ik vind het interessant om te ontdekken op welke manier *kleur* en zaken die *geen kleur* hebben functioneren.<sup>8</sup>

Als het jargon van deze tijd – postmodernisme, postkolonialisme, postfeminisme – al enige betekenis heeft, dan zit hem dat niet in het alledaagse gebruik van 'post' om daarmee aan te duiden dat iets *na* iets anders komt (na het feminisme) of om een tegenstelling aan te duiden (*anti*-modernisme). Die termen, die nadrukkelijk verwijzen naar 'grensoverschrijdingen', belichamen slechts dan het rusteloze en het 'veranderende', als ze worden gebruikt om het heden zodanig te transformeren dat het een excentrische plaats en tijd wordt waarop men invloed kan uitoefenen.

Als bijvoorbeeld de belangstelling voor het postmodernisme niet verder gaat dan het koesteren van het feit dat de 'grote idealen' van het rationalisme, uit de periode van na de Verlichting, verbrokken, dan blijft het postmodernisme, ondanks alle intellectuele opwindende, in zijn diepste wezen een eurocentrische zaak. De verder strekkende betekenis van de postmoderne tijd is gelegen in het besef dat door de kennistheoretische 'beperkingen' van zulke etnocentrische ideeën, 'andere' afwijkende en dissidente stemmen en geschiedenissen worden buitengesloten, zoals die van vrouwen, gekoloniseerden, minderheidsgroepen en

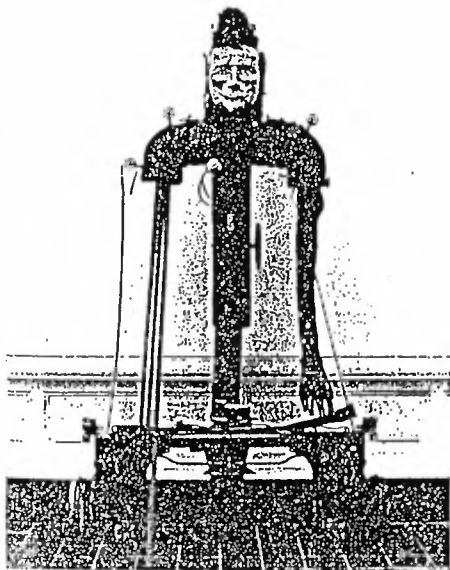
mensen met een zogenaamd 'afwijkende' seksuele voorkeur. Het nieuwe internationalisme heeft namelijk alles te maken met postkoloniale migratiegeschiedenissen, politieke en culturele verhalen in de diaspora, groot-scheepse verplaatsingen van plattelandsbewoners en inheemse volkeren, met ballingschap en met de deprimerende levens van politieke en economische vluchtelingen. Het is in die zin dat de 'grens', aldus Heidegger, het punt is *waar iets ontstaat*, het punt dat door mij aangeduid is als het bewegelijke en ambivalente moment van de 'grensoverschrijding'. 'Een brug helpt steeds opnieuw dralende en haastige mensen heen en weer te gaan, opdat ze andere oevers kunnen bereiken. (...) De brug fungeert als een verbinding tussen twee zijden ...'<sup>9</sup>

Het begrip homogene nationale cultuur, het doorgeven van tradities en het idee van 'natuurlijke' etnische gemeenschappen – *als basis om culturen te vergelijken* – al deze zaken zijn onderhevig aan een veranderingsproces waarin ze opnieuw gedefinieerd zullen worden. Een hedendaagse theatergroep uit Sri Lanka verbeeldt de dodelijke strijd tussen Tamils en Singalezen via allegorische verwijzingen naar wreedheden van staten als Zuid-Afrika en Latijns-Amerika. De Anglo-Keltische canon van de Australische literatuur en film wordt herschreven vanuit het perspectief van de Aboriginals die strijd leveren voor politieke en culturele rechten. De Zuidafrikaanse romans van Richard Rive, Bessie Head, Nadine Gordimer en John Coetzee zijn getuigenissen uit een, als gevolg van de Apartheid, verdeelde samenleving, die de internationale intellectuele gemeenschap dwingen na te denken over ongelijke en asymmetrische werelden elders. Salman Rushdie beschrijft in zijn boeken 'Midnight's Children' en 'Shame', het India en Pakistan van na de onafhankelijkheid, alleen om ons er in 'The Satanic Verses' aan te herinneren dat het meest waarachtige oog momenteel misschien wel toebehoort aan de migrant met het 'dubbele' perspectief. Toni Morrisons 'Beloved' laat het verleden van de slavernij en de moorddadige rituelen van bezeten slavenbezitters herleven tegen de achtergrond van een eigentijdse feminisistische fabel over het leven van een vrouw en het fenomeen van het ontstaan van een 'gemeenschap' van vrouwen. Opvallend aan het 'nieuwe' internationalisme is dat de beweging van het bijzondere naar het algemene, van het concrete naar het metaforische, geen proces is van geleidelijke verandering en transcendentie. De 'tussenfase' van de hedendaagse cultuur gaat, net als dat bij de slavernij het geval was, gepaard met een proces van verplaatsing en ontkoppeling dat verwarrende gevoelens oproept. In toenemende mate worden 'nationale' culturen gedefinieerd vanuit het perspectief van rechteloos gemaakte minderheden. Het meest veelzeggende gevolg van dit proces is niet de snelle toename van 'alternatieve geschiedenissen van



Joseph Semah, An Introduction to the principle of relative expression, 1985, 50 cm, 180 cm lang, wiel, in brons gegoten ramshoorn

de buitengeslotenen', die, zoals sommigen beweren, een pluralistische anarchie veroorzaken. Mijn voorbeelden laten zien dat de basis voor het maken van internationale, postkoloniale contacten is veranderd. Het kritisch vergelijken of het vellen van oordelen over esthetiek zijn niet langer zaken waarop de natie of de nationale cultuur het monopolie bezit; waarbij 'natie' door Benedict Anderson wordt voorgesteld als een 'denkbeeldige gemeenschap' die wortelt in een 'homogeen lege tijd' van moderniteit en vooruitgang. Het verhaal dat kapitalisme en klasse met elkaar verbindt is de motor van de sociale reproductie, maar verschaft geen structureel kader voor culturele identificatie met en politieke betrokkenheid bij onderwerpen als sexualiteit, ras, feminisme, het leven van vluchtelingen of migranten, of het dodelijke effect van Aids. Mijn voorbeelden zijn als het ware getuigenissen van het feit dat het begrip 'een gemeenschap van mensen' verandert. Wat die geopolitieke ruimte als lokale en transnationale realiteit voorstelt, wordt onderzocht en



Jimmie Durham, *Cortez*, 1991-92, gemengde technieken, 225 x 145 x 52 cm, collectie V.M.M.K., Gent

opnieuw gedefinieerd. Het feminisme ontmoet in de jaren negentig niet alleen solidariteit in de bevrijdingsverhalen van de 'vrouwenbeweging', maar ook in de in ethisch opzicht zo pijnlijke positie van een slavin die tot kindermoord wordt gedreven (Morrison's *Sethe* uit 'Beloved'). De politiek kan de gezondheid van de natie niet langer eenvoudig als een burgerlijke deugd beschouwen, zij dient de kwestie van de rechten van de hele nationale en internationale gemeenschap te overdenken vanuit het Aids-perspectief. De Westerse metropool moet zijn postkoloniale geschiedenis en de instroom van migranten en vluchtelingen gaan zien als een autochtoon en inheems verhaal dat onlosmakelijk verbonden is met de nationale culturele identiteit. Het waarom blijkt duidelijk uit de gestamelde dronkemans-taal van Mr. 'Whisky' Sisodia uit 'The Satanic Verses': 'De ellende met de Engelsen is dat hun gss gss geschiedenis overzee plaatsvond, zodat ze nientie niet weten wat die eigenlijk inhoudt.'<sup>10</sup>

Op zich is postkolonialiteit een nuttige herinnering aan de hardnekkige 'neokoloniale' betrekkingen binnen de 'nieuwe' wereldorde en de multinationale verdeling van arbeid. Een dergelijk perspectief geeft zowel zicht op de ware geschiedenis van uitbuiting als op de ontwikkeling van het verzet. Bovendien neemt de postkoloniale kritiek het op voor die landen en gemeenschappen – in het Noorden en het Zuiden, stedelijk en landelijk – die zogenaamd buiten de 'moderniteit' vallen. Zulke culturen met een postkoloniaal contra-modern karakter kunnen afhankelijk zijn van de moderniteit en er tegelijkertijd mee in strijd zijn, omdat ze zich verzetten tegen onderdrukkende vormen van technologie die assimilatie in de hand werken. Ze kunnen echter ook de culturele hybriditeit van het 'grensgebied' in de strijd werpen om het gedachten-goed van de metropool en de moderniteit te 'interpreteren' en opnieuw te definiëren. Luister naar Guillermo Gomez-Peña:

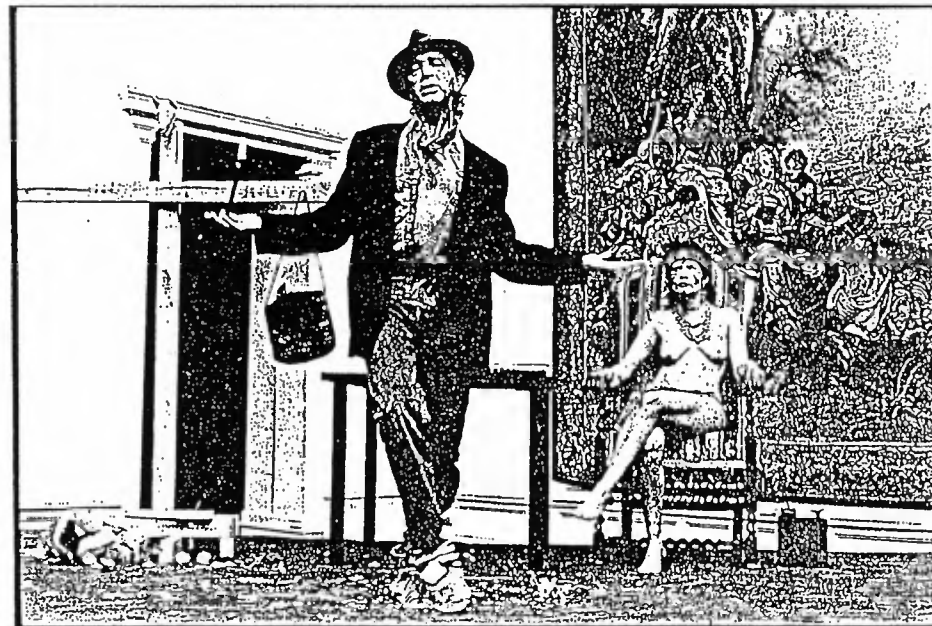
hallo, Amerika  
dit is de omroep *Gran Vato Charollero*  
vanuit de hete woestijn van Nogales, Arizona  
zona de libre cogercio  
2000 megahertz en todas direcciones

u viert Labor Day in Seattle  
terwijl de Klan demonstreert  
tegen Mexicanen in Georgia  
ironie, 100% ironie!<sup>11</sup>

Als men een 'grens overschrijdt' bevindt men zich in feite in een 'tussengebied', zoals elk woordenboek je kan vertellen. Maar het verblijven 'in het grensgebied' betekent ook, zoals ik probeer te laten zien, deel uit-

maken van een tijd waarin zaken worden 'herzien', een terugkeer naar het heden om onze eigentijdse cultuur te herschrijven en ons historische gemeengoed opnieuw te beschrijven, om op die manier greep te krijgen op de nabije toekomst. In die zin wordt de *tussenruimte* in 'het grensgebied' een *ruimte voor interventies* in het hier en nu. Je bezig houden met het soort 'uitvindingen' en interventies, zoals Green en Gomez-Peña dat doen in hun artistieke werk, vereist dat je besef hebt van het 'vernieuwende' dat doorklinkt in de Mexicaans-Amerikaanse esthetica van het *rasquachismo* zoals die is beschreven door Tomas Ybarra-Frausto: '... het toepassen van alle mogelijke middelen om syncretisme, juxtapositie en integratie te bereiken'. *Rasquachismo* is: een goed gevoel hebben voor mengvormen en versmeltingen (...) belangstelling hebben voor weefsels en structuren (...) het bewust manipuleren van materialen en beelden (...) het combineren van gevonden voorwerpen met vormen van satire en humor (...) het manipuleren van *rasquache* voorwerpen, codes en gevoeligheden afkomstig van beide zijden van de grens ...'<sup>12</sup>

Het kunstwerk van de 'grens' vereist een confrontatie met een bepaalde vorm van 'vernieuwing' die geen deel uitmaakt van het continuüm van verleden en heden; evenmin is het een vorm van 'vernieuwing' die kan worden begrepen binnen een kader waarin slechts criteria met betrekking tot de mate van originaliteit of imitatiezucht, een rol spelen. Bij dit soort redeneringen definieert men het 'vernieuwende' vooral op basis van het beeld en niet op basis van het verhaal dat erachter zit. In beide redeneringen wordt het culturele 'anders zijn' weergegeven als kennistheoretisch verschil (epistemologisch) of als afwijkend van de in de kunst gangbare manieren om de realiteit uit te beelden (mimetisch). Wat ontbreekt is het 'grensgevoel' voor het 'vernieuwende', dat beschouwd kan worden als een opstandige daad die poogt de cultuur opnieuw te definiëren en te omschrijven. Dergelijke kunst duidt het verleden niet slechts aan via sociale kwesties of esthetische precedentes; deze vormen van kunst vernieuwen het verleden door dat te modelleren als 'tussenruimte', waarin de verschijningsvorm van het heden op losse schroeven wordt gezet en vernieuwd. Het 'verleden-

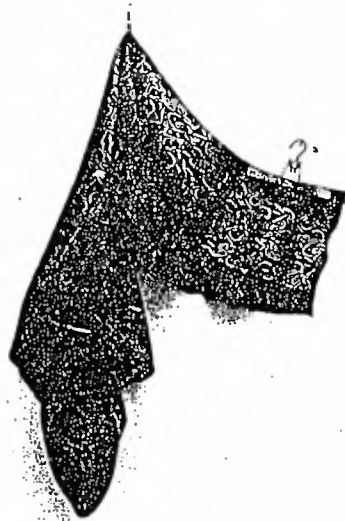


Jimmie Durham, 'Savage', Performance vrijdag 24 mei 1991, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

heden' maakt deel uit van de noodzaak tot leven, niet van de nostalgie.

Pepon Osorio's *objets trouvés* uit de Puertoricaans-Nieuw Yorkse (Nuyorican) gemeenschap – de statistieken over kindersterfte, of de stille (en verzwegen) verspreiding van Aids in de Spaans- en Portugeestalige gemeenschap – worden verwerkt in barokke beelden die maatschappelijke vervreemding tonen. Maar Osorio's spectaculaire verbeelding wordt niet geprikkeld door de grote drama's van geboorte en dood. Hij koestert als het ware de overlevingsstrijd van de migrant en gebruikt zijn mixed media werken om een hybride culturele ruimte te scheppen, waarin hij op een niet voor de hand liggende manier beelden uit herinneringen en politieke contexten gebruikt. In 'La Cama' (Het bed) wordt het rijk gedecoreerde hemelbed getransformeerd tot een verloren en weer teruggevonden jeugdherinnering, tot een gedenkteken voor het gestorven kindermisje Juana, tot een inscenering van de erotiek van de dagelijkse realiteit van emigranten. Overleven is voor Osorio werken in de tussenruimten van een diversiteit aan gegevens: de ruimte als onderdeel van de installatie, het drama van de sociale statistiek, de vergankelijkheid van het lichaam tijdens de performance.

Want het 'vernieuwende' van kunst die zich beweegt op het vlak van culturele interpretaties, is verwant aan het proces van betekenisgeving dat Walter Benjamin omschrijft als de 'vreemdheid van talen'. Waar Benjamin naar verwijst is het representatieprobleem dat 'eigen' is aan het voortbrengen van het teken zelf. De tekstuele verwijzing, de verhouding van het woord tot het begrip, of van het beeld tot de taal, is een gevolg van het herhalen en verspreiden van 'verschil' (tussen de betekenaar en het betekende; *énoncé en énonciation*), in het tussengebied van het logisch berekende teken en het sociale symbool. Cary Hills beschrijving van het elektronische medium als betekenis gevend element, heeft een verstrekkende relevantie voor de figuurlijke constructie van de betekenis zelf: 'Mijn werk (...) heeft meer te maken met de relatie tussen taal en beeld. Men heeft de neiging vraagtekens te zetten bij de ander. (...) Het gaat niet zozeer over dualiteiten, maar over wat er in de tussenruimte gebeurt. Dat is mogelijk met het elektronische medium. Dat medium biedt werkelijk die ruimte voor reflectie waarin zowel het fictieve als het reële plaats heeft.'<sup>13</sup> Via het begrip interpretatie is 'vreemdheid' ingebed in de syntaxis en tijdelijkheid van culturele betekenissen en communicatie. Het is niet meer toereikend om 'cultureel verschil' simpelweg te zien als een artistieke of kritische daad, bepaald door externe historische gebeurtenissen zoals migratie of diaspora. Sub- en minderheidsculturen integreren hun opvattingen over en



David Hammons, Zonder titel, 1988, rubber, hout, metaal, particuliere collectie

hun interpretaties van het 'anders zijn' in artistieke processen waarin fundamentele sociale veranderingen worden weergegeven door het gebruik van begrippen die 'verschil' aanduiden: binnen/buiten, verleden/heden, verschil/overeenkomst, bijzonder/algemeen. Sociale verschillen vallen niet op een homogene manier onder te brengen in categorieën die andere categorieën domineren, zoals dat gebeurt als men ras onderbrengt bij klasse, geslacht bij arbeid en seksualiteit bij de ethiek van het goede leven. De levenssfeer van culturele ontworteling en politieke discriminatie – waarbij politieke slachtoffers de beste historische getuigen zijn – vormt voor Franz Fanon, psychoanalyticus uit Martinique en deelnemer aan de Algerijnse revolutie, de basis voor het sireven naar invloed: 'Zodra ik iets *verlang*, vraag ik dat er rekening met mij wordt gehouden. Ik ben niet alleen in het hier en nu opgesloten als object. Ik wens voor een andere plek te staan en ik wens voor iets anders te staan. Ik eis dat er notitie wordt genomen van mijn vermogen om bepaalde invloeden teniet te doen, op momenten dat ik behalve een leven van passiviteit ook nog iets anders nastreef; op momenten waarop ik vecht voor een menselijker wereld, een wereld waarin plaats is voor wederzijdse erkenning. (...) Ik moet mezelf er voortdurend



Ricardo Brey, Zonder titel, installatie Documenta IX, 1992

aan herinneren dat de werkelijke *sprong* in het leven bestaat uit inventief zijn. In de wereld waarin ik rondreis, ben ik onophoudelijk bezig met een proces van zelfcreatie. (...) En door uit te stijgen boven de verwachtingen die men op grond van mijn geschiedenis van mij heeft, zal ik mijn eigen vrijheid in gang zetten.' Je ziet hier opnieuw het verlangen naar een vorm van erkenning, 'naar een andere plek, naar een andere positie', die de manier waarop de geschiedenis wordt beleefd, doet uitstijgen boven de gangbare verwachtingen. Nogmaals, de ruimte voor interventie in de culturele 'tussengebieden' die creatieve ontdekkingen tot leven wekt. En, voor het laatst, een terugkeer naar de opnieuw gedefinieerde identiteit, het herscheppen van het 'ik' in de wereld van het reizen, de geëmigreerde gemeenschap die 'grenzen overschrijdt' en opnieuw een thuis vindt.

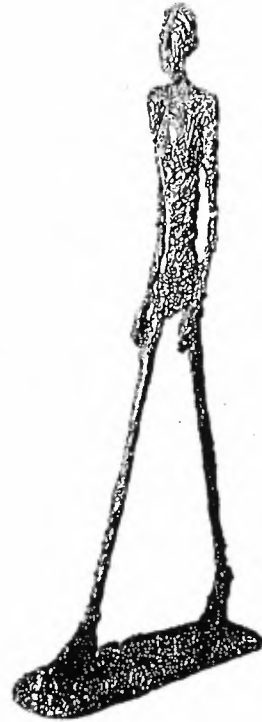
Fanon erkent dat het voor verdrukte volkeren van vitaal belang is inheemse culturele tradities te verdedigen en onderdrukkende geschiedenissen in herinnering te houden. Maar hij is zich te zeer bewust van de gevaren die kleven aan het koesteren van verstarde identiteiten binnen verkalkte koloniale culturen om mensen aan te raden hun 'wortels' te gaan zoeken in een geromantiseerd verleden of om de geschiedenis

van het heden als een homogeen fenomeen te beschouwen. Het vermogen om 'teniet te doen' is inderdaad een interventie van de 'grensoverschrijding', een daad die een grens trekt en een brug slaat, waardoor iets nieuws ontstaat.

Erkenning van mijn vermogen 'teniet te doen' is waardering voor mijn macht zelf verschil te 'maken' in plaats van het alleen te weerspiegelen; dat betekent ook dat ik geaccepteerd word vanwege mijn tegenstrijdige, tegendraadse medewerking, in plaats van om mijn bescheiden, voorspelbare leven. Ik wil erkend worden om de kracht waarmee ik de grenzen van mijn identiteit en mijn gewoontes kan verkennen. Ik wil gewaardeerd worden om het geheugenverlies waaraan mijn geschiedenis lijdt, de onzekerheid waarin mijn cultuur verkeert, de stilte van mijn talen, de grenzen van mijn lichaam, en om mijn verpste herinneringen. In die poging om 'grenzen te overschrijden' wil ik jullie geschiedenissen en stiltes voelen, onze culturele verwarring vormgeven, me herinneren wat niet valt te begrijpen, maar dat daarom nog niet minder veelzeggend is.

Ooit sloeg ik als jongen in Bombay, ik was tien, twaalf





Alberto Giacometti, Walking Man I, 1960, brons, 107,5 x 15,75 x 57 cm, 3/6, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

jaar oud, een museumcatalogus open en ontdekte een late Giacometti. De dunne, ranke figuur, verstild in het versteende woud van zijn lichaam, het strakke vlees naar binnen gekeerd: wie was die man? En plotseling ontsloot het museum duizend dorpspleintjes en stadscentra, zoals je die ziet in allerlei delen van India, waar de hoofdstraat of een doorgangsweg naar een vertrouwd standbeeld leidt van een fragiele figuur.

Een pezige man, naakt tot op het bot, met benen als uitgeholde bamboestelen en billen als uitgedroogde borsten, het idool van Onafhankelijk India: Mahatma Gandhi.

Vanaf dat moment leefde de vader van de natie voor mij voort in de schaduw van Giacometti's 'Wandelende man I' (1960). En toen ik las over de protestmars van de Mahatma naar het strand van Dandi waar hij een handvol zout uit het water nam om op die manier te protesteren tegen de onrechtvaardige Britse zoutbelas-

ting, zag ik die andere figuur ook lopen: de wandelende, gebogen man die zich met zijn opdracht behoedzaam maar lichtvochtig voortbeweegt. In die wandeling, dat her en der dat zout transformeert tot symbool van vrijheid, dat brons tot een menselijke figuur maakt, voelde ik de noodzaak om te interpreteren, om iets anders te scheppen, iets tussen kunst en geschiedenis in; voelde ik het verlangen om iets te maken dat 'grenzen overschrijdt' ...

1 Ik wil David Joselit en Elisabeth Sussman bedanken voor hun buitengewoon zinvolle commentaar en David Ross omdat hij mijn taak moeilijker maakte en het resultaat, naar ik hoop, beter.

2 Voor een interessant vertoog over sekssegrenzen in de *fin de siècle*, zie: Elaine Showalter, 'Sexual Anarchy: Gender and Culture in the Fin de Siècle', Londen 1990, met name 'Borderlines', p. 1-18.

3 Ik hoop dat het duidelijk is dat mijn bespreking van de problemen van het overschrijden van grenzen met betrekking tot het museum zich richt op een conceptuele thematiek die optreedt wanneer men zich bezighoudt met 'beelden' en het verbeelden van instituties. Zonder enige twijfel probeert de kunsthandel van de tentoonstelling een commerciële ruimte te maken en probeert die reputaties op te bouwen, stijlen en modes verkoopbaar te maken. Maar dat is niet het thema waar ik het hier over heb.

4 James Boon, 'Why Museums make me Sad', in Ivan Karp & Steven D. Lavine (ed.), 'Exhibiting Cultures', Washington 1991, p. 260. We staan allemaal in het krijt bij Karp en Lavine voor het initiëren van het debat over presentatie en culturele 'ontworteling', dat van cruciaal belang is voor ieder discours over het streven naar representatie.

5 Renee Green in een interview door Elisabeth Brown, uit een catalogus van het Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio.

6 *ibid.*, p. 6.

7 Renee Green in gesprek met Donna Harkavy, conservator hedendaagse kunst van het Worcester Museum.

8 *ibid.*

9 Martin Heidegger, 'Building, Dwelling, Thinking', in 'Poetry, Language, Thought', New York 1971, p. 152-153.

10 Salman Rushdie, 'The Satanic Verses', Londen 1988, p. 343.

11 Guillermo Gomez-Peña, 'American Theatre', jg. 8, nr. 7, oktober 1991.

12 Tomas Ybarra-Frausto, 'Chicano Movement/Chicano Art' in Karp en Lavine, *op.cit.*, p. 133-134.

13 Uit een interview van Gianni Romano met Cary Hill, 'Inasmuch as it is always already taking place', p. 39.

\* Nooi van de vertaler:

Het woord 'beyond' wordt door Homi Bhabha zowel gebruikt als metafoor voor een manier van grensoverschrijdend denken en handelen die uistijgt boven het clichématige en schematische als voor het letterlijk en fysiek overschrijden van grenzen.

## Colofon

De conferentie *Kans op verrijking: Podiumkunsten in Multicultureel Perspectief* wordt georganiseerd door het Theater Instituut Nederland.

Het Theater Instituut Nederland verstrekt informatie, verricht onderzoek, initieert het debat en reflectie en bevordert de deskundigheid, aansluitend bij de behoefte van het professionele theater, nationaal en internationaal. Tevens bevordert het de kennis van en het inzicht in het theater in al zijn verschijningsvormen bij het publiek van vandaag en morgen.

Om deze doelen te bereiken beheert het Theater Instituut Nederland een grote museale collectie; verzorgt het actuele informatie; organiseert het evenementen zoals discussies, conferenties, workshops, tentoonstellingen en internationale presentaties; publiceert het boeken, cd's en andere uitgaven; maakt het deel uit van een groot aantal internationale netwerken.

Samenstelling: Ria Lavrijsen

Uitgave: Theater Instituut Nederland, 1995

Druk: Multicopy, Amsterdam

De uitgevers van deze reader danken uitgevers en particulieren voor hun toestemming tot het reproduceren van hun teksten. Ondanks onze inspanning om alle rechthebbenden te achterhalen, is dat in enkele gevallen niet gelukt. Wie meent rechten te kunnen laten gelden, wordt vriendelijk verzocht contact op te nemen met het Theater Instituut Nederland, Herengracht 168, 1016 BP Amsterdam, tel 020 623 51 04, fax 020 620 00 51.