

Tracks. Artistieke praktijk in een diverse samenleving

Tracks

ARTISTIEKE PRAKTIJK IN EEN DIVERSE SAMENLEVING

AN VAN. DIENDEREN, JORIS JANSSENS EN KATRIEN SMITS



Eindredactie: Jef Aerts
Verwerking interviews: Diane Bal

Omslagontwerp: EPO
Vormgeving: EPO
Druk: drukkerij EPO

© An van. Dienderen, Joris Janssens, Katrien Smits en uitgeverij EPO vzw, 2007
Lange Pastoorstraat 25-27, 2600 Berchem
Tel: 32 (0)3/239.68.74
Fax: 32 (0)3/218.46.04
E-mail: uitgeverij@epo.be
www.epo.be

Het onderzoek 'Artistieke praktijk in een diverse samenleving' is een gezamenlijk initiatief van Vlaams Theater Instituut, Kunst en Democratie, Initiatief Beeldende Kunst, Initiatief Audiovisuele Kunst, Muziekcentrum Vlaanderen en het Vlaams Architectuur Instituut.



Isbn 978 90 6445 429 5
D 2007/2204/4
Nur 612, 812
Verspreiding voor Nederland
Centraal Boekhuis BV Culemborg

Inhoud

Woord vooraf | 7

Artistieke praktijk in een diverse samenleving | 9

VELD 1. Netwerken

- KVS – *Virussen injecteren in vastgeroeste identiteiten* | 15
- City Mine(d) – *De wispelturigheid van de stad* | 28
- 0090 – *Een kleine, bijzondere wereld* | 47
- Sibo Kanobana (Mobassik) – *Pas de prise de tête en have fun* | 59

VELD 2. Werkgelegenheid | 67

- Ico Maly (Radio Kif Kif) – *Een tip van de sluier* | 67
- HETPALEIS – *Op zoek naar nieuw, gedeeld erfgoed* | 76
- CORDOBA – *Een proefkonijn in lege ruimtes* | 97

VELD 3. Artistieke werving & interacties | 111

- Alain Platel / Les Ballets C de la B – *De cast is de dramaturgie* | 113
- vox – *21st Century vox* | 125
- De Krijtkring / Aywa! – *Molenbeek-Marokko retour* | 141
- De terugkeer van de Zwaluwen – *Creatie als bungee jump* | 152

VELD 4. Aanbod, repertoire & canon | 169

- Union Suspecte – *Grote verhalen in kleine verhalen* | 171
- Charif Benhelima – *De fotograaf gaat door de knieën* | 190
- KUNSTENFESTIVALdesArts – *Liever onhandig dan niet* | 209

Ho Tzu Nyen – *Impotent Fathers and Mystified Masters* | 225

Michael De Cock – *Van nul beginnen* | 231

VELD 5. Publiek | 239

MuHKA – *Tussen ontregeling en comfort* | 240

De Boekenkaravaan – *Boeken zijn geen huiswerk* | 255

Open Doek – *Vice versa met het publiek* | 267

Circo Paradiso / cc Muze – *Van smoutebollen en goed theater* | 279

Pierre Muylle (Wijk up): *CTRL-ALT-DEL* | 289

Kwaliteit van processen | 305

Dankwoord | 329

Foto's: Reinhart Cosaert

pp. 33-40: *Pre-care*, een project van City Mine(d), 3 september 2006

pp. 81-88: HETPALEIS, educatieve workshop ter voorbereiding van de voorstelling *Klovjoe*, in samenwerking met de vrijwilligersorganisatie Meters en Peters, 24 mei 2006

pp. 129-136: vox-vergadering, 31 maart 2006

pp. 177-184: Union Suspecte, repetities voor *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen*, 8 september 2005

pp. 297-304: Wijk up, 7 augustus 2005.

Woord vooraf

Pentimento

Op sommige schilderijen maakt tijd de kleuren zo doorzichtig dat doorheen de afgewerkte tekening het oorspronkelijke ontwerp verschijnt: pentimento. Dan blijkt dat de artiest zijn of haar originele idee heeft vervangen door een andere optie. Onze interpretatie van het kunstwerk wordt rijker. Achter het zichtbare werk verschijnen de contouren van een hele geschiedenis.

Op die manier observeert ook *Tracks. Artistieke praktijk in een diverse samenleving*. Twintig praktijkverhalen uit Vlaanderen en Brussel brengen interculturele processen in kaart. Het valt op dat een fundamentele kwestie – het aftasten van de grenzen ‘tussen het eigene en het andere’ – telkens weer een nieuwe invulling krijgt, aangepast aan een specifieke context. Daarbij blijkt dat schoonheid niet alleen betrekking heeft op het eindproduct maar evengoed op de kwaliteit van processen.

Tracks. Artistieke praktijk in een diverse samenleving is na Erwin Jans' *Interculturele intoxicaties* het tweede boek dat Vlaams Theater Instituut (VTi) en Kunst en Democratie samen laten verschijnen. Beide boeken vullen elkaar aan. Erwin Jans legde het accent op visie- en theorievorming. *Tracks* is praktijkgericht onderzoek. Met deze boeken willen de initiatiefnemers – VTi, Kunst en Democratie en de kunstensteunpunten – in het vizier krijgen hoe het kunstenlandschap omgaat met een veranderende maatschappij.

De interculturele samenleving is een feit. Velen zoeken zich een nieuwe houding maar daarvoor bestaan er geen *instant* recepten. Daarom is het belangrijk

dat waardevolle ervaringen de ronde kunnen doen, daarom dit boek. Het heeft de ambitie op een inspirerende manier interculturele spoorzoekers op weg te zetten.

Ann Olaerts
Vlaams Theater Instituut

Ivo Janssens
Kunst en Democratie

Artistieke praktijk in een diverse samenleving

Hoe gaan kunstenaars en culturele werkers op de werkvloer om met de diversiteit in onze samenleving? Wat is het belang van culturele of etnische achtergrond in het personeelsbeleid? Langs welke kanalen bereiken artistieke projecten en organisaties een divers publiek? Hoe programmeer je 'allochtone' kunstenaars, zonder ze in een apart hoekje te duwen? En wat doe je met je eigen vooroordelen en visie? De groeiende diversiteit in onze samenleving roept heel wat vragen op. Er is nood aan nieuwe manieren van communiceren, nieuwe manieren van onderhandelen, nieuwe manieren van kijken, spreken en maken.

Dit boek is ontstaan vanuit de overtuiging dat er vandaag heel wat ervaring wordt opgebouwd op het vlak van interculturaliseren van de artistieke praktijk. We willen die expertise zichtbaar maken voor iedereen die er inspiratie uit kan putten. Bij de beschrijving van deze praktijken hebben we ons niet geconcentreerd op het eindproduct: een voorstelling, een tentoonstelling of een film is slechts het topje van een hele ijsberg. Diversiteit op het podium en een sociale mix in de zaal bereik je niet zonder het veroveren van een gigantische berg die zich onder het wateroppervlak bevindt. En die blijft meestal onzichtbaar voor het publiek.

Voor dit boek doken we onder. We vonden een inspirerend diepzeelandschap waar het krioelt van innovatieve en inventieve processen. Zij vormen de humus van producties die nadrukkelijk positie kiezen ten opzichte van de feitelijke diversiteit in de samenleving. Deze manier van werken is geïnspireerd door het doctoraatsonderzoek van An van Dienderen (2004). Zij schrijft dat culturele studies zich niet mogen blindstaren op analyses van afgewerkte producten. Ze pleit voor antropologisch veldwerk tijdens *creatieprocessen*, een type van onderzoek dat ze zelf een aantal keer uitvoerde.

Artistieke processen vormen dan ook het hart van dit boek. Rijk gedocumenteerd met verhalen en observaties biedt het een blik achter de schermen van een

twintigtal organisaties in Vlaanderen en Brussel. De tocht heeft ons onder andere meegenomen naar ‘onontgonnen’ gebieden zoals de gevangenis in Merksplas, de les Nederlands voor anderstaligen in Gent, woonkamers in Antwerpen-Noord, de repetities van Union Suspecte en Alain Platel, de opnamestudio van een jonge hiphopcrew of de wijkoverlegmomenten van de kvs.

Voor dit intensieve onderzoek werkten we niet met een vooraf vastgelegde definitie van ‘interculturaliseren’ of ‘diversiteit in de samenleving’. We hanteren een *bottom-up* methode en volgen de sporen die kunstenaars en kunstenuorganisaties hebben achtergelaten op hun traject. Daarbij was de volgende vraag richtinggevend: hoe gaan zij om met de diversiteit van de samenleving, met toenemende verschillen in en tussen individuen en groepen op het vlak van overtuigingen, rollen, belangen, gewoonten en gebruiken, waarden, talen, kansen, achtergronden, perspectieven voor het eigen verleden en toekomst?

Er zijn vandaag vele praktijkvoorbeelden binnen de Vlaams-Brusselse context waaruit we kunnen leren. Maar uiteraard konden we niet alle interessante projecten belichten. Voor de keuze van de praktijkverhalen verzamelden we een lijst met meer dan vijftig organisaties en artiesten die zich uitdrukkelijk in de diverse samenleving plaatsen, gesuggereerd door uiteenlopende sleutelfiguren uit de culturele sector. Hieruit weerhielden we er een beperkt aantal. We zochten voorbeelden uit verschillende kunsttakken, zowel individuele kunstenaars als kunstenuorganisaties, al dan niet gesubsidieerd, van kleine buurtorganisaties tot grote huizen, uit de stad en de provincie. Het kwam erop aan individuen en organisaties vanuit verschillende posities en in verschillende situaties zichtbaar te maken. Praktijken die op een vernieuwende manier omgaan met de verschillende aspecten van een creatieproces: netwerken verbreden, artistieke medewerkers *casten*, een productie voorbereiden, een organisatie uitbouwen, educatieve activiteiten opzetten, discussiëren over de notie van artistieke kwaliteit... Deze verhalen kwamen tot stand in nauwe samenspraak met de kunstenaar of organisatie. Het ‘veldwerk’ bestond uit gesprekken met een honderdtal cultuurmakers, het volgen van voorbereidende repetities, het meemaken van discussies, het inwerken in deze creatieprocessen om op die manier mee in het bad te springen. In een eerste oriënterend gesprek bekeken we met de betrokkenen welk

lopend project we zouden opvolgen en vanuit welke invalshoek. We vroegen ook om een actieve bijdrage aan de redactie, door het neerschrijven van materiaal, verzamelen van teksten van derden, door indrukken en observaties bij te houden. We kregen feedback tijdens het schrijfproces en begin juni 2006 werden een aantal werkhypothesen getoetst tijdens een workshop in Amsterdam, in het Vlaams cultuurhuis de Brakke Grond. Uiteindelijk resulteerden deze sporen in het boek dat voorligt. Voor de praktijkverhalen kregen we de hulp van twee vrijwilligers en een student: Bram Bogaerts, Maaïke Vanderbruggen en Gert Engels. Naast praktijkverhalen maken we in dit boek ook plaats voor interviews en getuigenissen. Enkele kunstenaars en cultuurwerkers werden uitgenodigd hun ervaring zelf neer te schrijven.

Om een en ander te structureren, hebben we de vragen gegroepeerd volgens vijf invalshoeken die we 'velden' noemen: 1) netwerking, 2) werkgelegenheid, 3) artistieke werving en interacties tijdens het creatieproces, 4) aanbod, repertoire en canon, en 5) publiek. Die velden zorgen voor een duidelijke focus, maar leiden geen simplistisch verhaal in. Ze zijn intrinsiek met elkaar verbonden: het gaat om verschillende aspecten van dezelfde creatieprocessen. Ze beïnvloeden elkaar voortdurend. In de praktijk is het dus niet altijd mogelijk om ze van elkaar te onderscheiden. Toch waren de velden voor het onderzoek een interessant werkinstrument. In de opstartfase hebben ze de selectie van de artistieke praktijken mee bepaald. Tijdens het veldwerk vormden ze een zoeklicht dat het mogelijk maakte om gerichte vragen te stellen en in te zoomen op heel concrete ervaringen, tips en suggesties.

Sommige organisaties en kunstenaars hebben al een langere rit achter zich dan andere. Maar ze zijn nog steeds zoekende. Op die manier komen ook fricties bloot te liggen. Die geven aan dat interculturaliseren met vallen en opstaan gebeurt. In de slotreflectie aan het einde van dit boek lijsten we knelpunten op, maar laten we vooral ook mogelijkheden zien. Zo overlopen we een aantal uitdagingen: de valkuilen van stereotypering en eurocentrisme, de spanning tussen de artistieke finaliteit en andere mogelijke doelen van kunst, de complexiteit van een begrip als identiteit, de keuze voor een doelgroepgerichte werking of een andere benadering... Antwoorden op deze vragen leiden niet tot op voorhand

gedrukte recepten of fastfoodprocedés. Interculturaliseren is een langzaam, intensief en weinig voorspelbaar proces dat telkens anders verloopt. Toch hebben geslaagde processen een aantal gemeenschappelijke kenmerken. Ze behoren tot een gedeelde basishouding, die tegelijk iets vertelt over de positie van kunstenaars in een veranderende samenleving.

- Een eerste stap is telkens jezelf in vraag durven te stellen: een hoge dosis *zelfreflectie*, je selectiecriteria onder de loep nemen, je oordeel proberen te expliciteren en de discussie in het bredere team voeren... Het zijn suggesties uit de praktijkverhalen die nadrukkelijk boven komen drijven.
- Interculturaliseren is *maatwerk* en vereist aandacht voor de specificiteit van elke context. Diversifiëren is sterk afhankelijk van factoren die eigen zijn aan elke organisatie en haar omgeving, met aandacht voor historische, demografische, taalkundige aspecten. Sommige projecten weten op creatieve wijze hun werking af te stemmen op deze context, bijvoorbeeld door zichzelf te zien als een leeromgeving.
- Rekening houden met een *langetermijnperspectief* is een andere kwaliteit die in verschillende hoedanigheden een rol speelt. Een aspect daarvan is tijd nemen: de tijd die je investeert in relaties met anderen, de tijd die je neemt om een project te laten groeien, om verschillende talen of communicatievormen op elkaar af te stemmen. Het is de tijd nodig voor *leerprocessen*, waarbij methodes op hun bruikbaarheid getoetst moeten worden, mogelijkheden getest op hun effectiviteit. Dat is *trial and error*, die idealiter leidt tot een niveau waarbij 'diversiteit' geen in de tijd beperkt project is, maar structureel veranderd in de werking.
- Een vierde kwaliteit is *dialogoog* en *wederzijdsheid*: aandacht besteden aan de interacties tussen betrokkenen is cruciaal. Wederzijdsheid betekent dat je de verantwoordelijkheid voor een deel buiten jezelf legt, door ruimte te maken voor initiatief van anderen en reflectiemomenten.
- Tot slot is *innovatie* een terugkerende kracht van elk project. Duurzame interculturaliseringsprocessen doen zich voor binnen organisaties die nieuwe formats ontwikkelen, die het aandurven om te veranderen, die risico's nemen en soms zelfs zover gaan dat ze hun imago, identiteit en kwaliteitsnormen ter discussie stellen.

Diversiteit binnenbrengen in de artistieke praktijk is voor deze cultuurmakers van vitaal belang. Het is vaak de motor van grensverleggende processen van creatie en bemiddeling. Deze waaier aan verhalen bevestigt dat het werken met diversiteit geen marginaal verschijnsel is dat aan de rand van de kunsten opereert, of het monopolie is van een kleine 'deelsector'. Het is materiaal dat een aantal stereotypen over kunst en diversiteit kan loswrikken.

We hopen dan ook dat dit onderzoek een bescheiden bouwsteen mag zijn in het debat over artistieke praktijken en diversiteit. Het zou prachtig zijn mocht dit boek cultuurmakers ertoe aanzetten om zelf de sprong in het bad te wagen. We nodigen je daarom uit mee onder te duiken in dit fascinerende diepzeeland-schap met zijn omwegen, valkuilen en drempels, maar ook met zijn fascinerende methoden, strategieën en vondsten.

Veld 1. Netwerken

Netwerken brengen mensen en organisaties in contact met elkaar. Ze helpen om nieuwe medewerkers te vinden of om een ander publiek te bereiken. Soms verenigen ze professionals uit verschillende landen, zelfs van over heel de wereld. Maar vaak kennen mensen en organisaties die in dezelfde buurt of stad wonen elkaar niet. Hoe kunnen bestaande circuits elkaar ontmoeten? En hoe kan dat vernieuwing en hybridisering stimuleren?

Voor een aantal organisaties is netwerking een doel op zich. Nieuwe ontmoetingen en kruisbestuivingen mogelijk maken, is een belangrijk onderdeel van hun missie. Dat geldt zonder uitzondering voor de projecten die hieronder aan bod komen.

We volgen de *kvs*, het Vlaamse stadstheater in Brussel, dat een platform wil zijn voor verschillende gemeenschappen en daarom op zoek gaat naar strategische allianties met heel uiteenlopende partners. Zo worden er gesprekken aangeknoopt met kunstenaars en bemiddelaars, van Molenbeek of Matongé tot in Kinshasa.

Het interstedelijke netwerk City Mine(d) initieert en ondersteunt projecten in steeds wisselende samenwerkingsverbanden met artiesten, *grass roots* collectieven en andere lokale actoren. Zo wil het een bijdrage leveren aan de ontwikkeling van een meer gedragen urbanistische visie in onze hoofdstad.

We hebben het verder over de werking van het jaarlijkse Kunstenfestival 0090 te Antwerpen. 0090 wil de bemiddelende schakel zijn tussen twee circuits: enerzijds de Vlaamse kunstensector, anderzijds een internationale gemeenschap van kunstenaars die op een of andere manier verbonden zijn met Turkije.

Ten slotte is er een impressie van Mobassik, een jonge hiphopcrew op weg naar erkenning.

KVS

Virussen injecteren in vastgeroeste identiteiten

AN VAN. DIENDEREN

MAYA GALLE (PUBLIEKSWERKING): Netwerken bestaan. Je moet ze dus niet opnieuw uitvinden, maar wel proberen om erin geïntegreerd te raken. Het eerste dat ik geprobeerd heb, is met bepaalde buurtcomités contact op te nemen. Voor sommige mensen is het misschien tijdverspilling. Maar ik weet uit mijn ervaring in Molenbeek dat het zeer belangrijk is dat ik op die vergaderingen aanwezig ben. Om het vertrouwen te winnen en om aan te tonen dat de kvs ook wijkfeesten belangrijk vindt. En wat merk je dan? Het laatste jaar, toen we afscheid genomen hebben van de Bottelarij, wilden we een feest geven. Omdat ik al die jaren in naam van de kvs op die vergaderingen aanwezig was, kon ik heel gemakkelijk zeggen: 'Wij geven een afscheidsfeest, wie doet er mee?' En iedereen stond daar!

Toen de Koninklijke Vlaamse Schouwburg enkele jaren geleden genoodzaakt was om van de centrale plek aan de Lakensestraat in Brussel te verhuizen naar de Bottelarij in Molenbeek, kwam dit stadstheater in een crisis terecht. Het bleek moeilijk om aansluiting te vinden bij de Franstalige en Berberse burens in Molenbeek. Ooit moest de kvs een enclave zijn van 'Vlaamse' cultuur in Brussel, maar een nieuwe ploeg zag het anders. Onder leiding van Jan Goossens en samen met de dramaturgen Ivo Kuyl en Hildegard De Vuyst, wilde de kvs een 'stedelijk platform' worden, met de ambitie om elke Brusselaar minstens één keer per seizoen te ontvangen. De kvs wil zich uitdrukkelijk engageren voor de stad Brussel, die wordt opgevat als een intercultureel experiment waar heel Vlaanderen belang bij heeft. De kvs wil een platform creëren 'waar de muren die het theater van de stad scheiden, zo dun mogelijk zijn'. In het beleidsplan wordt deze ambitie als volgt gemotiveerd:

De realiteit van Brussel is de bril waardoor wij de volgende jaren samen naar het artistieke project van de kvs zullen kijken. Stedelijkheid is voor ons een vorm van verdichting van vele

verschillende mensen die niet tot dezelfde cultuur behoren, niet dezelfde opleiding genoten hebben, maar dicht bij elkaar wonen en dus gedwongen zijn dezelfde publieke ruimtes te delen. De cijfers zijn sprekend: 40% van de Brusselaars woont in achtergestelde wijken; 16% leeft onder de armoedegrens, terwijl maar 8% van de woningen sociale woningen zijn; 30% van de Brusselaars spreekt thuis een andere taal dan het Nederlands of Frans; slechts de helft van de jonge Brusselaars komt uit een homogeen eentalig gezin. We zien bijgevolg een stad die zeer gefragmenteerd is, die wordt gekenmerkt door een spanning tussen de uiteenlopende wijken enerzijds en haar karakter van kosmopolitische grootstad anderzijds, die zeer hybride is qua identiteit, die veelvuldige statussen heeft (hoofdstad van het land, van de Europese Unie, één van de drie gewesten). Maar het gaat ook om een stad die allerlei parallelle sociale, culturele en economische netwerken herbergt. Wie het heeft over dé stad, heeft het noodgedwongen over een aantal van die netwerken, maar nooit over de totaliteit.

Door de versmelting met de Brusselse theatergroep Dito'Dito werd het engagement tegenover de stad nog versterkt. Deze groep maakte al theater met gewone Brusselaars en Franstalige acteurs voor er van sociaal-artistieke of Vlaams-Waalse uitwisseling sprake was. De vier artistieke leden van Dito'Dito (Nedjma Hadj, Mieke Verdin, Guy Dermul en Willy Thomas) stapten vanaf 1 januari 2006 mee in de kvs. Ze hebben een energieke ervaring opgebouwd in het samenwerken met 'andere' gemeenschappen: met de Franstalige gemeenschap, de Berberse, met gemengde groepen. Deze samenwerkingen werden artistiek vertaald in spraakmakende creaties, zoals *S.T.O.E.M.P.*, *Boumkoeur* of *De kok van Cordoba*. Samen met Raven Ruëll, David Strosberg, Ruud Gielens, Hildegard De Vuyst, Ivo Kuyl en Jan Goossens vormen al deze artiesten sinds 2006 de artistieke staf van de kvs. Voor hen is het van cruciaal belang dat de schouwburg niet alleen een rol speelt in het leven van de theaterliefhebbers, maar zich ook inschakelt in andere maatschappelijke netwerken.

De specifieke demarche van de kvs laat zich het best vertalen in een zoektocht naar dialoog en wederkerigheid. Jan Goossens illustreert dit met de uitwerking van het theaterstuk *Het leven en de werken van Leopold II* (1970) van Hugo Claus, die geleid heeft tot een langdurig traject. Centraal daarin is het ontstaan van de werkgroep/denktank Green Light. Die bestaat uit artiesten uit het Brusselse die een link hebben met Afrika.

JAN GOOSSENS: Veel mensen zeggen dat *Het leven en de werken van Leopold II* onspeelbaar is. Daar is wel iets van waar, maar de inhoudelijke zorg – hoe kunnen we het koloniale verleden zichtbaar maken? – heeft ons geholpen om over die theatrale bezwaren heen te stappen. In de loop van de voorbereidingen maakte Peter Sellars een belangrijke opmerking: dit is nog altijd een tekst geschreven vanuit het perspectief van de blanke man die zich schuldig voelt, en dat is niet voldoende. Je kunt niet het engagement aangaan en die tekst op scène zetten, zonder dat je de mensen zelf betreft die vandaag in Brussel en in België aanwezig zijn, en die eigenlijk de directe, menselijke link met dat verleden zijn. Daarom is het voor ons een dubbel engagement geworden. Enerzijds maken we *Leopold II*, anderzijds leggen we actief contacten met artiesten, podiumkunstenaars, acteurs, dansers, zangers van Congolese of Afrikaanse origine die in Brussel aan het werk zijn. We maken er een langetermijnproject van om hen te integreren in onze werking. Wederkerigheid was het idee achter heel de onderneming.

Voor de kvs-ploeg hoeven dergelijke katalyserende projecten niet voortdurend zichtbaar te zijn. Green Light is niet echt een groep. Het is eerder een mentale ruimte waarin kunstenaars elkaar ontmoeten en met elkaar in discussie gaan. Verschillende presentatiemomenten van Green Light werden aan het publiek in de kvs voorgesteld, waaronder een bewerking van *Martino* van Arne Sierens met Raven Ruëll als regisseur. Kunstenaars uit de groep spelen ook mee in kvs-creaties, zoals *Zijden stad*. Anderen werden opgepikt door internationale regisseurs als Peter Brook, of hebben ondertussen hun eigen ensemble gevormd. Voor Jan Goossens moet deze specifieke groep ook weer oplossen, in de zin dat alles wat ze meebrengen op heel organische wijze moet geïntegreerd raken in de reguliere werking. De kvs kiest daarom systematisch minder voor een relatie tussen de kvs en Green Light als groep, dan wel tussen de kvs en een aantal individuele artiesten.

Green Light is maar één van de vele samenwerkingsverbanden van de kvs. Dit stedelijke platform resulteert in tal van interacties, samenwerkingen, onderhandelingen met erg veel kunstenaars, organisaties, buurtverenigingen in het Brusselse en daarbuiten. Dat maakt van de kvs een broeinest waar voortdurend mensen binnen en buiten lopen, verschillende agenda's door en naast elkaar worden geprogrammeerd, waar er voorstellingen naast diverse andere activiteiten in het gebouw plaatsvinden.

Hoe over dit bruisende nest een inzichtelijk verhaal schrijven? Met Hildegard De Vuyst rijpte het plan om een dwarsdoorsnede van de integrale werking te maken gedurende één maand en hier in het bijzonder de *netwerking* uit te lichten. De kvs is een platform dat zichzelf presenteert als een knooppunt in een netwerk. De manier waarop de netwerking van de kvs zich uit, heeft alles te maken met dialogeren.

PAUL KERSTENS (COÖRDINATOR VAN GREEN LIGHT): 'Netwerken' is een managersterm. Maar voor mij gaat het elke keer om een heel direct menselijk, persoonlijk contact. Dat is niets utilitairs. Ik wil niet een bepaald doel bereiken. Ik ga onbevangen naar mensen toe, gewoon om ermee te babbelen. En dan zie ik wat er gebeurt. Dat vind ik zéér belangrijk. Het gaat echt over contact, gesprek, overleg, dialoog. Ik vind dat dit het vertrekpunt van alles moet zijn.

Ik ben tussen half oktober en half november 2005 met verschillende medewerkers van de kvs gaan praten. De oplisting van de activiteiten die in deze maand plaatsvonden, vertelt iets over de verstrengeling van dit theater met zijn stad, van wat netwerking vanuit die opvatting betekent en hoe deze gestalte krijgt in de verschillende niveaus van de werking. Wat gebeurt er vanuit de artistieke staf? Hoe vertalen die diverse contacten zich in nieuwe creaties? Wat doet de publiekswerking die maand? Hoe boort die nieuwe publieken aan? Hoe gaat men om met conflicten, bijvoorbeeld over de spraakmakende affiche van *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* van Union Suspecte? Welke principes zijn hierbij van belang?

Een waslijst van activiteiten

HILDEGARD DE VUYST (DRAMATURGE): Het doel voor ons is om met iedereen in Brussel te spreken. En liefst doorheen de producties. Als het niet vanzelf gaat, dan ga je een aantal mensen actief opzoeken met de productie als aanleiding. De producties zijn de aanleidingen die je voortdurend construeert: hoe gaan we met die hele stad in gesprek?

Een poging om de gigantische swing van activiteiten, afspraken, creaties, repetities, onderhandelingen en samenkomsten op te sommen, is onbegonnen werk.

Het werd me snel duidelijk dat dit een eindeloze lijst zou worden, een chaotisch kluwen waarbij de activiteiten in snel tempo naar alle richtingen trekken. De dynamiek van dit huis ligt bijzonder hoog, temeer omdat het voor vele werknemers ook echt een *thuis* is, waar het professionele en sociale leven door elkaar slingeren. Het werk vergroeit met avondlijke contacten, met het door kruisen van de stad en haar bewoners, met vele brainstormsessies. Zo ontstaat een energetisch, creatief en bijzonder flexibel kluwen, dat geworteld is in een stevig engagement voor de stad. Laat ons even een ruwe greep doen uit het pakket activiteiten uit de periode tussen half oktober en half november 2005:

Frank Van Dessel (coördinator artistiek gezelschap) heeft zich tijdens deze maand moeten toelagen op de commotie rond de affiche van *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen*, een creatie van Union Suspecte die in de kvs in première ging. Daarnaast is hij actief in tal van organisaties zoals de buurtwinkel van de Anneessenswijk, zit in de Raad van Bestuur van de krant *Brussel Deze Week*, werkt samen met het stedelijk collectief City Mine(d), de Brusselse Raad voor het Leefmilieu (BRAL), het Brusselse fietsatelier Cyclo... Dit doet hij allemaal binnen zijn functie als coördinator om op die manier de vinger aan de pols van de stad te kunnen houden. Het is voor hem een manier om in het leven te staan en zijn verantwoordelijkheid op te nemen, ook op plekken die zogezegd niet tot het 'takenpakket' behoren.

Paul Kerstens (onafhankelijk onderzoeker en coördinator van Green Light) is net terug van een reis naar Kinshasa waar hij meewerkt aan een speelfilm. Hij heeft er ook de contacten gelegd voor een reis in januari 2006 van Jan Goossens, Willy Thomas, Cecilia Kankonda uit de Green Light-groep, Dirk Verstockt en Marleen Decabooter van het Mechelse kunstencentrum Nona, choreograaf Wim Vandekeybus en David Bovée van muziekgroep Think of One. Hij deed er prospectie naar de belangrijkste culturele actoren om een structurele samenwerking met deze Vlaamse instellingen op te zetten. Daarnaast organiseert hij lezingen met Green Light.

Anneliese Geerts (externe communicatie) en de communicatieploeg hebben voornamelijk gewerkt rond de productie *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen*. Ze

hebben een actie uitgedokterd met postkaarten en Onze-Lieve-Vrouw-schuimpjes, die verdeeld werden in een zevental cafés en de bibliotheek, en voortdurend moesten worden bijgevuld. Daarnaast gebeurde ook de gebruikelijke communicatie via e-mail, affiches, etc.

Hildegard De Vuyst had een dramaturgische opdracht bij de productie *VSPRS* van Alain Platel; ze bereidde *Oom Toon, waar gebeurd* voor, de productie met Riek Swarte rond *Tijl* (1927) van Anton Van de Velde; werkte voor een productie samen met het Steunpunt Allochtone Meisjes Vlaanderen; bereidde reizen en samenwerking met kunstenaars in Palestina voor; volgde de herneming van *Zijden Stad* op in Antwerpen, Gent, Brussel en Villeneuve d'Ascq; deed de dramaturgie van het Korenproject, dat de opening werd van de nieuwe zaal aan de Lakenestraat; volgde *British Twists* op, een theatertekstenproject in het kader van het Britse voorzitterschap van de Europese Unie samen met La Bellone en Théâtre Varia; was bezig met de redactie van de kvs-krant *Express*...

Nedjma Hadj (artistieke staf) werkte ook samen met het Steunpunt Allochtone Meisjes Vlaanderen; deed mee als actrice aan de voorstellingen van *Zijden stad*; bereidde met Manon De Boer een documentaire voor over vrouwen in Arabische steden met verschillende reizen als gevolg; werkte mee aan de kvs-werkgroepen 'Stedelijkheid' en 'Scild en vriend'...

In deze oplijsting heb ik nog niet de helft van alle geïnterviewden opgenomen. Ik heb een en ander samengevat en heel wat activiteiten weggelaten. Zo heb ik het niet eens gehad over de wekelijkse stafmeetings, de voorstellingen zelf, de ontelbare ontmoetingen en rondleidingen met het publiek, de schoolvoorstellingen, de ondersteuning van de literaire wedstrijd voor allochtonen *Kleur de Kunst* samen met vzw Kif Kif, de voorbereidingen voor een gezamenlijk festival met Théâtre National, de overlegmomenten met de overheid en de andere Vlaamse stadstheaters, de jongerenwerking 'ambassadeurs', etc.

Het is duidelijk dat de kvs permanent in dialoog staat met tal van mensen en netwerken. En dit niet alleen met Vlaanderen en Brussel, maar ook met internationale gemeenschappen, zoals de Palestijnse en de Congoese, die 'aanwezig

en relevant' zijn voor de Brusselse stad. Uit al deze activiteiten kwamen enkele fundamentele houdingen, tips en werkwijzen naar voor die van dit bruisende nest een coherent geheel maken.

Dialogo als praktijk

Er komen telkens twee draden samen: enerzijds een artistieke (idee) en een niet-artistieke (hoe betrekken we daar zoveel mogelijk mensen bij), als schering en inslag. In die zin 'borduren' we verder op het idee van knooppunt. Voor ons is dat de basisopstelling. (Uit het beleidsplan)

De kvs gelooft niet in de smoes dat 'de ander' niet te vinden is, een vaak gehoord argument om het interculturaliseren snel op te geven. De mensen van de kvs gaan zelf de boer op, werken zich in tal van netwerken in, waarbij ze zich rekenschap geven van de centrale positie waarin ze zich bevinden. Dat betekent: rekening houden met verwachtingen van de ander, zich vragen stellen bij wat Hildegard De Vuyst het 'eigen beschavingsideaal' noemt, kritisch zijn ten aanzien van je eigen methoden, canon, repertoire, machtspositie en middelen. Een fragment uit het beleidsplan ter verduidelijking:

De kvs stond, zelfs op de momenten dat het theater artistiek stagneerde, in het centrum (van macht en middelen). Hoe kunnen we de openingen die dat creëert (bijvoorbeeld naar kwetsbare groepen in de samenleving) meepakken in rijkelijk flikkerende gebouwen in het centrum? Hoe zullen we voorkomen dat de blazoenen opgeblonken worden, de prijzen stijgen, de mechanismen van uitsluiting opnieuw in gang schieten? We kunnen alleen maar consequent proberen ons bewustzijn daaromtrent scherp te houden. Verder zal het tijd vragen om al die verschillen een plek te geven binnen een infrastructuur die we vandaag nog niet helemaal kennen.

Ondanks deze centrale positie ziet de kvs zichzelf als een poort, waarbij talenten de weg vinden naar diverse plekken en podia. In samenwerking met anderen probeert de kvs de eigen agenda zo minimaal mogelijk te houden. Het huis wil

geen *format* zoeken waarin de andere past, om dan zoetjesweg dezelfde koers aan te houden, of om een klein plekje naast de reguliere werking te behouden voor een aparte categorie 'culturele diversiteit'. Het uitgangspunt hierbij is: vragen wie die andere is, wat hij of zij doet en wat die bij de kvs eventueel zou willen doen. Dat referentiekaders dan botsen, dat verwachtingen verschillen, dat conflicten opduiken, hoort erbij. Belangrijk is volgens Jan Goossens dat je die niet onder het tapijt wegmoffelt, maar uitspreekt. En blijft praten om een uitweg te vinden.

JAN GOOSSENS: Het is dan dat je jezelf en elkaar tegenkomt, en daar gaat het uiteindelijk toch om. Het is heel belangrijk dat je de tijd neemt wanneer fricties onder elkaar of met de buitenwereld ontstaan, en dat je er heel veel zorg aan besteedt. Daar ben ik vorige week een hele week mee bezig geweest: *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* heeft veel stof doen opwaaien. Door de affiche, maar bij momenten ook omwille van de voorstelling zelf. Ik heb ervoor gezorgd dat ik er na de voorstelling was om er met de mensen over te spreken, als dat nodig bleek te zijn.

Hildegard De Vuyst heeft het hierbij over een 'intuïtieve' benadering: eerst wordt het gedaan, vaak onhandig, vaak met fricties en fouten, daarna wordt er uit geleerd. Niet omgekeerd.

HILDEGARD DE VUYST: Als je vertrekt vanuit een dialoog, dan zijn die fouten ook relatief. Wat is er fout aan een impuls om iemand anders te gaan opzoeken? Dan begint je gesprek toch? Zolang je niet komt met een groot plan, waarin de ander alleen moet figureren, een pion is, dan is er niets fout. Dan kan je niets verkeerd doen bij een intuïtieve benadering, vind ik.

Dit is een langetermijnproject dat nooit afgerond is. Volgens Paul Kerstens maken het hele buurtproject en de Green Light-groep nog geen integraal deel uit van de kvs: 'Dat is geen waardeoordeel, maar ik vind dat je het moet vaststellen, en zeggen: oké, er is nog heel veel te doen.'

Wat valt er dan allemaal te doen? Maya Galle heeft het over het opzoeken van sleutelfiguren en contactpersonen. Toen ze pas begon bij de kvs, die toen nog

in Molenbeek was gehuisvest, stond *Niet alle Marokkanen zijn dieven* van Arne Sierens op het programma. Het eerste wat ze deed, was twee keer honderd zitjes blokkeren voor buurtverenigingen. Omdat ze uit haar ervaring van sociaal-cultureel werk in die buurt wist, dat die vaak later reageren op reservatiemogelijkheden dan het reguliere theaterpubliek. Ze heeft dan de sleutelfiguren van die verenigingen opgezocht en de voorstellingen geïntroduceerd.

Maar ook andere kvs-medewerkers treden vaak als bemiddelaar op. Zo werd Frank Van Dessel door productiehuis Woestijnvis gevraagd hoe de naam van Chokri Ben Chikha werd uitgesproken, wanneer deze voor *De Laatste Show* was uitgenodigd. Frank heeft dan vooral uitgelegd dat dat niet zo belangrijk is: dat Chokri in België is geboren en dat je misschien niet moet proberen om het Arabisch te laten klinken. De boodschap die hij probeerde mee te geven, is dat wanneer je onzeker bent over je contact met 'die andere', je daarover best in gesprek gaat met de betrokkene zelf.

FRANK VAN DESSEL: Je merkt daar een ongerustheid over. Mensen willen politiek correct zijn, of wat dan ook. In die zin treed je dan wel op als een soort bemiddelaar, omdat je voor hen een directe gesprekspartner bent, maar Chokri zelf niet. En het *toffe* is dat je dit soort conflicten, weetjes en kennis voortdurend meeneemt in de artistieke gesprekken. Op een bepaald moment zie je dat ook op de scène opduiken.

Wat Maya Galle daarnaast van fundamenteel belang vindt, is het opbouwen van vertrouwen. Dat je je rekenschap moet geven van de gevoeligheden die er leven in verschillende netwerken. Zo was er in oktober 2005 de voorstelling *Allah Superstar* van Sam Touzani. Ze vermoedde dat die omwille van de kritiek op de islam confronterend zou zijn. De eerste voorstelling van Sam Touzani, *One Human Show*, maakte al enkele jongeren van streek en ze wist dat hij beslist had om in zijn tweede voorstelling nog een stap verder te gaan in het doorbreken van taboes. Daarom is Maya Galle *Allah Superstar* op voorhand gaan bekijken in het Théâtre de Poche, met de jongeren van *S.T.O.E.M.P.* als klankbord. Ze waren inderdaad gechoqueerd en er werd lang met hen gepraat over hoe de kvs die voorstelling kon brengen, zonder een nutteloos effect te veroorzaken. In plaats van zelf uitnodigingen te voorzien voor kansarme jongeren, nodigde Maya Galle

de animatoren uit van initiatieven die werken met maatschappelijk kwetsbare jeugd (afgekort: WMKJ), samen met hun oudste jongeren. Ze zorgde ervoor dat ze na de voorstelling met de regisseur in gesprek gingen. Voor haar was dat nagesprek essentieel om een ontmoeting te creëren, en geen shockeffect waardoor de jongeren in het vervolg zouden wegblijven. Tegelijkertijd leverde dit nagesprek voor de regisseur ook feedback op zijn creatie, die anders wellicht niet was uitgesproken. Het mogelijk maken van dergelijke ontmoetingen is wezenlijk in het verbreden van netwerken rond de kvs.

Toch is dit niet altijd eenvoudig. Jan Goossens spreekt over de scepsis en het wantrouwen die steevast de kop opduiken, omdat de kvs als ‘sterke partner’ de hand uitsteekt. Dat hoort erbij, volgens hem. Je kunt je er best op voorbereiden, maar in geen geval door laten ontmoedigen. Wat de kvs ook vaak over zich krijgt, zijn reacties uit (extreem)rechtse hoek. Volgens Jan Goossens zal dat wellicht zo blijven, en kunnen ze daar beter nuchter en alert op reageren. Zo heeft Frank Van Dessel heel wat energie gestoken in het opvangen van een betoging op de dag van de première van *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen*. Deze betoging was georganiseerd door België en Christenheid. Een honderdtal betogers stond voor de deur. Er was een politiecordon die hen de toegang tot het gebouw ontzegde. Frank Van Dessel probeerde de acteurs af te schermen, maar ook uit te pluizen wie achter deze organisatie zat. Hij ontdekte dat iemand banden had met het Front National. Daarnaast deed hij ook een doorlichting van alle mensen die voor de eerste keer gereserveerd hadden. Zo vond hij een aanvraag van acht mensen uit Lyon, die zich voordeden als mensen van de Kamer van Toerisme. Het bleken echte *sujets suspects* te zijn, aan wie de toegang tot de kvs werd ontzegd.

Confrontatie en negotiatie aangaan over theatertaal

Al deze ontmoetingen vormen bij de kvs de basis voor het uitwerken van een nieuw repertoire, afgestemd op de reële Brusselse bevolking. De ontmoetingen leveren materiaal voor creaties, ze bieden feedback bij de vraagstelling over de westerse canon. De kvs wil, dixit Hildegard De Vuyst, ‘virussen injecteren in

vastgeroeste identitaire profielen'. De kvs wil een stem geven aan minderheden, aan bevolkingsgroepen die zich niet terugvinden in het traditionele theaterrepertoire. Hierbij wil men betrokkenheid stimuleren door verantwoordelijkheid te geven, zoals uit de samenwerking met Green Light blijkt. Daarbij is de opvatting van dramaturgie cruciaal.

HILDEGARD DE VUYST: Traditioneel is de productiedramaturg diegene die een pak documentatie verzamelt en naar de bibliotheek loopt. Ik heb het binnen de kvs altijd anders proberen in te vullen. Wij zoeken mensen op voor wie het verhaal deel is van hun dagelijkse leven. Dat maakt voor mij deel uit van de dramaturgie van een productie.

Paul Kerstens wijst hierbij op het belangrijke onderscheid tussen het artistieke project en publieksbemiddeling.

PAUL KERSTENS: Je kunt werken met kunstenaars, dat is een artistiek project dat je aangaat, maar dat wil nog niet zeggen dat er automatisch een publiek aan gekoppeld is. Ik heb het gevoel dat het verschil niet genoeg aangevoeld wordt. Ik merk dat soms in teksten, als er bijvoorbeeld discussie is over 'multicultureel theater'. Of het betrekken van gemeenschappen van een andere origine bij het theater. Dan moet je heel goed weten wat je wil doen. Wil je kunstenaars aanspreken om een artistiek project uit te bouwen, of wil je een publiek binnenhalen? Je kunt die twee niet altijd zomaar door elkaar halen, want dan ga je problemen op verkeerde niveaus lokaliseren. Ik vind dat je de problemen moet situeren waar ze zijn: als er een artistiek probleem is, dan is het een artistiek probleem.

De kvs antwoordt hier onder meer op door haar interne werking op te bouwen rond consensus. Ze doekte de bestaande gezelschapsformule op en zette de stap naar Dito'Dito, met als uitgangspunt de opheffing van het onderscheid tussen artistieke staf en gezelschap.

HILDEGARD DE VUYST: We werken met de artistieke staf met tien man via consensus: elk project wordt besproken, bediscussieerd en iedereen moet het goedkeuren, willen we het doen. Zolang we geen consensus hebben, gebeurt het niet, omdat iedereen het moet kunnen dragen en ondersteunen. Niemand kan dan zeggen dat hij er niets mee te

maken heeft. Iedereen is betrokken partij, iedereen heeft vuile handen, iedereen is mee verantwoordelijk, iedereen mee het bad in. En het gaat eigenlijk heel goed omdat we een toetssteen hebben, die buiten het individuele artistieke parcours ligt. Namelijk het beleidsdossier dat we samen geschreven hebben, waaruit de zorg om de stad als geheel spreekt. Ik denk dat daar de slag ligt: de mensen die bij ons in de artistieke staf zitten, zijn daar niet om hun eigen artistieke parcours, maar om het hele stedelijk project van de kvs vorm te geven. Daarom is ook heel duidelijk gezegd dat iedereen de mogelijkheid heeft om ook buiten de kvs producties te maken.

Het spreekt voor zich dat deze werking ook impact heeft op de manier waarop de andere afdelingen, zoals externe communicatie, zich organiseren. Er moet flexibel gereageerd worden en de communicatie moet doelgericht, maar gevarieerd zijn. De kvs is er als ploeg van overtuigd dat een sociale mix in het publiek er enkel kan komen, als die mix zich op elk niveau van de werking doortrekt. Dit is wat het kvs-verhaal betreft de *bottom line*: diversiteit binnenhalen is geen kortetermijnproject of een aparte case die je tijdelijk uitwerkt; het is een gegeven dat integraal en organisch wordt opgenomen en verwerkt in de gehele organisatie.

Het mag duidelijk zijn, voor de kvs draait werken met de diversiteit in de samenleving om het je zo goed mogelijk inwerken in de politiek-economische samenlevingscontext. Daarbij zijn begrippen richtinggevend als: participatie, ervaring, generositeit, vervreemding en toe-eigening, ontoegankelijkheid en openbaarheid, uitsluiting en rechtvaardigheid. Dit stadstheaterproject beweegt zich voortdurend op de grens tussen theater en cultuur enerzijds, en samenleving en politiek anderzijds. Met de verhuis terug naar het stadscentrum in 2005-2006, werd dat nog urgenter: de kvs is een plek die velen willen claimen. Volgens Jan Goossens kan je er daarom beter voor zorgen dat je de politieke en samenlevingscontext goed kent. Hildegard De Vuyst vat die houding zo samen: 'Als je kunstenaar bent, dan ga je een verhouding aan. Je spreekt tegen iemand, je spreekt toch niet tegen jezelf? Je verhouding is je gesprek.'

 www.kvs.be

City Mine(d) ***De wispelturigheid van de stad***

KATRIEN SMITS

Begin de jaren negentig werd het Brusselse Hotel Central gekraakt door een nieuwe stedelijke en sociale beweging. De krakers ijverden ervoor dat de renovatie van Hotel Central tot een multicultureel gebouw zou leiden. In hun kielzog ontstonden onafhankelijke initiatieven die het stadsbeleid van Brussel kritisch benaderden en alternatieven lanceerden voor de ongecoördineerde en visieloze aanpak van de overheid. Onder andere in de Beursschouwburg werden allerlei activiteiten rond stadsvernieuwing opgezet. Door een gebrek aan georganiseerde samenwerking en werkingsmiddelen bloeide deze oorspronkelijke beweging al gauw dood. Maar niet zonder een aanzet te geven tot het ontstaan van heel wat kleine organisaties, die in de volgende jaren het oorspronkelijke debat uitwerkten en verstevigden.

Een van die organisaties is City Mine(d), opgericht in 1997 in Brussel. De organisatie voert een actieve politiek van stadsinterventies, waarmee ze met een *trial and error*-proces de uitbouw van een theoretisch kader voor stadsvernieuwing wil ondersteunen. City Mine(d) is een non-profitorganisatie met een staf van zeven mensen en kan rekenen op de medewerking van freelancers, vrijwilligers en andere organisaties. Haar ultieme doel is het realiseren van een internationale stedelijke beweging. City Mine(d) is gevestigd in Brussel, Londen en Barcelona. Medewerker Ludo Moyersoens noemt City Mine(d) een 'non-profit multinational'. Door zowel stedelijk als internationaal te werken, overstijgt City Mine(d) het onvruchtbare idee dat kunst en cultuur verbonden zijn met nationale staten. Cultuur en kunst zijn vandaag nog vaak ingesteld op een samenleving in een wereld van landen. City Mine(d) stelt zich daarbij de vraag: 'En wat dan in een samenleving van stedennetwerken?'

Complexiteit van stedelijkheid

Voor City Mine(d) is ‘stedelijkheid’ even ingewikkeld als de stad zelf. De organisatie spitst zich in haar projecten niet toe op één doelgroep, maar probeert de complexiteit van de stad te vangen. Intuïtie is daarbij een belangrijke leidraad, zonder dat men alles overlaat aan willekeur. De medewerkers van City Mine(d) kennen Brussel goed en laten zich – afhankelijk van de noden van een project – ondersteunen door deskundigen uit diverse sectoren (zoals kunstenaars, stedenbouwkundigen, academici of ervaringsdeskundigen).

City Mine(d) werkt grotendeels in de publieke ruimte, op plaatsen en in buurten waar typisch grootstedelijke thema’s aan de orde zijn: leegstand, gentrificatie of negatieve beeldvorming. De publieke ruimte leent zich bij uitstek tot de mobilisatie van individuele gebruikers van die plek. Netwerken gebeurt hier dus niet enkel via organisaties, maar ook rechtstreeks met individuen. Sociaal-culturele ingrepen in het publieke, collectieve weefsel kunnen een proces van positieve identiteitsvorming op gang trekken. De publieke ingrepen zijn volgens de medewerkers van City Mine(d) niet-bevoogdend, vrijblijvend, activerend en imago-verhogend.

Een mooi voorbeeld is het project *Limite Limite*, dat in 1999 werd opgestart in een buurt in Schaarbeek, tussen het station Brussel-Noord en de hogeschool VLEKHO. Prostituees, studenten, lokale handelaars, plaatselijke bewoners met allerlei nationaliteiten en levensbeschouwelijke overtuigingen kruisen er elkaar voortdurend. Tijdens *Limite Limite* werden verschillende gebruikers van die publieke ruimte betrokken bij de bouw van een grote toren in doorzichtige golfplaat. De *Limite Limite*-toren kon op allerlei manieren benut worden. Voor studenten van Sint-Lucas was hij architecturaal interessant. Ook voor APAJ, een vormingscentrum uit de buurt dat cursussen geeft in lichte renovatie van gebouwen en decoratieve afwerking, kreeg de toren een belangrijke functie: vrouwelijke studenten werkten mee en kwamen zo naar buiten als geëmancipeerde bouwvaksters. Tegelijk droegen ze op die manier bij aan een positiever beeld van hun wijk. Voor sociale organisaties was de toren een vergaderruimte; door de kunststudenten werd hij getransformeerd tot expositieruimte. De bewoners waren trots op die toren. Ze woonden plots in ‘de buurt van de toren’, in plaats van in ‘de vuile buurt’.

Deze vernieuwde openbare plek was een katalysator voor ontmoetingen, initiatieven en allerlei dynamieken in de buurt. Later – in de winter van 2004-2005 – verhuisde de toren naar Belfast. Onder de naam *ReLimite* kreeg hij daar een gelijkaardige functie. Die verhuis ging gepaard met een uitwisseling tussen Ierse en Schaarbeekse vrouwelijke bouwplougen. Op de plek in Brussel waar de toren stond, werden nadien sociale woningen gebouwd.

City Mine(d) steekt haar voelsprietten uit naar frictiezones in de stad. Conflictu-euze zones waar de communicatie moeizaam verloopt. Vaak heeft dit te maken met het fenomeen ‘gentrificatie’: rijkere bevolkingsgroepen die in armere buurten komen wonen en andere rijkere bewoners aantrekken, wat een druk legt op de oorspronkelijke bewoners. City Mine(d) heeft geen scouts die op zoek gaan naar frictiezones in de stad. De communicatieproblemen komen op verschillende manieren tot bij hen, soms via telefoons van lokale organisaties, vaak via de eigen kennis van de omgeving.

SOFIE VAN BRUYSTEGEM (MEDEWERKER): Het plein aan de Arduinkaai was een frictiezone, met enerzijds de lokale handelaars en bewoners die daar al jarenlang wonen, en anderzijds vastgoedontwikkelaars en theaterhuis de *kvs*, dat gerestaureerd werd. Al sinds 1995 bestaan er plannen om het plein opnieuw aan te leggen. De buurtbewoners werden er voortdurend over aangesproken. Er werd enkele jaren geleden een participatieproject opgezet, waarbij kinderen moesten tekenen wat ze graag wilden op dat plein. Door omstandigheden draaiden die projecten stuk voor stuk op niets uit en ging veel energie verloren. Er ontstond veel ongenoegen over het plein. De *overkill* aan participatie zonder concrete gevolgen deed onverschilligheid ontstaan. Enkel de actiegroepen met de juiste connecties konden de eigen wensen doordrukken. De heraanleg van het plein werd uiteindelijk gedirigeerd van bovenaf, met de klassieke stedenbouwkundige procedures. Enkel tijdens het openbaar onderzoek kregen mensen hun zeg over details in het renovatieplan. De buurt was verdeeld, en daarom was het opportuun voor City Mine(d) om er een project te lanceren. Met *Gat in de stad* in de winter van 2004-2005 wilden we proberen het contact tussen de verschillende spelers te herstellen en hen opnieuw op een positieve manier bij hun plein te betrekken.

Het project *Micronomics*, dat van start ging in het najaar van 2006, kadert in een grootschalig actie-onderzoek dat zich afspeelt in publieke ruimtes in Brussel, Londen en Barcelona. In Brussel gaat het specifiek over economie en participatie. City Mine(d) wil economische breuklijnen in kaart brengen, door mensen te bevragen op plekken waar verschillende economische logica's elkaar kruisen.

WEBSITE CITY MINE(D): Brussel is gekenmerkt door contradictorische dynamieken in haar economie. Tegen de achtergrond van die Brusselse economische tegenstellingen, gaan we na hoe bewoners en gebruikers deze dualiteit ervaren en of zij hefboompunten kunnen detecteren tussen deze twee economische realiteiten (micronomics). Dit als eerste scan om basismateriaal te verzamelen voor verdere 'micronomics'-projecten.

Op de frictiezones leven gebruikers en bewoners uit verschillende lagen van de samenleving die niet echt verbonden zijn met elkaar. City Mine(d) wil hen met elkaar in contact brengen, en het debat stimuleren. Hiervoor wordt de term 'eerste-stapstrategie' gebruikt: een stedelijke interventie heeft als doel een vonk te geven, die dan hopelijk verder uitwerking heeft op de buurt en de betrokkenen daarin.

City Mine(d) bedenkt een concept (zoals het idee van de doorzichtige toren bij *Limite Limite*) en stapt daarmee naar de buurtbewoners en iedereen die een belangrijke actor is in de omgeving. Het concept op zich staat niet ter discussie.

SOFIE VAN BRUYSTEGEM: Het is goed dat mensen voor of tegen ons concept kunnen zijn en dat iedereen er iets anders in kan zien. Het is ook niet de bedoeling dat er een consensus over bestaat, want dat zorgt er net voor dat verschillende mensen zich het concept kunnen toe-eigenen en er eigen visies op projecteren. Dit verschil in omgang met het voorgestelde concept kan debat uitlokken, wat de communicatie in de buurt tussen verschillende groepen alleen maar bevordert.

Wanneer er over een bepaalde interventie onenigheid is tussen gebruikers en buurtbewoners, wil City Mine(d) de confrontatie niet uit de weg te gaan. Uit-

eindelijk geeft dit net kansen om de dialoog aan te wakkeren, om andere soorten gesprekken op gang te brengen, die verstarde beelden over elkaar kunnen doorbreken. Kunst (een installatie op een publieke plek) kan op deze manier een nieuwe communicatie stimuleren, waarin een diversiteit aan stemmen ruimte krijgt.

Een instrument dat City Mine(d) vaak gebruikt bij projecten op breukzones is *De bubbel*. Het gaat om een grote, lichtdoorlatende zak, waarin optredens, samenkomsten, presentaties... worden gehouden. Door de wanden kan iedereen zien wat er binnenin gebeurt, zodat mensen niet echt buiten worden gesloten. Anderzijds ben je binnenin ook nooit helemaal afgesloten van de publieke ruimte rondom. *De bubbel* heeft, zoals beschreven op de website van City Mine(d), vele functies: 'Passers-by see a green space they weren't aware of before; for the media it can serve as a lens to focus attention on a local or community activity. *The bubble* is also an asset for those with little means in the struggle for space.' Volgens Van Bruystegem heeft *De bubbel* het in zich om bepaalde delen van de stad een nieuwe betekenis te geven en te revitaliseren. Hij wordt ergens buiten neergezet en heeft aanvankelijk geen betekenis. Dat creëert een zekere openheid. Zo raken groepen met elkaar verbonden via één concreet element. Ze worden niet op een directe manier bij elkaar gebracht, maar omdat ze partner zijn in dat project, wordt wel een onrechtstreekse band gecreëerd. Daardoor kunnen de relaties tussen mensen veranderen. De ene bewonersgroep gaat bijvoorbeeld bepaalde jongeren niet meer bekijken als 'die groep die last veroorzaakt', maar als groep met heel wat mogelijkheden en talenten.

City Mine(d) pint zich nooit te lang vast op één plek. De organisatie wil flexibel werken en tracht in te spelen op de dynamieken in de stad. Doel van de interventies is dat de betrokken organisaties het ontstane netwerk ook onderhouden en voortzetten. City Mine(d) werkt dan ook nooit alleen. 'Soms geef je een input en blijft dat positief werken, maar de stad verandert voortdurend. De eerste input van vijf jaar geleden kan nu zijn impact al wel verloren hebben,' zo vertelt Sofie Van Bruystegem.



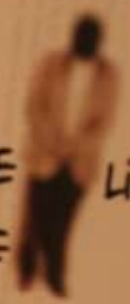






LE TERME,
ROM-NE DÉSA
EST LA SKÉNÉ
S OÙ S'ASST

ENT,
EST LE LIEU
PEUPLE
>>



Denis Guénoun.







Functionele netwerken

Sinds de oprichting heeft City Mine(d) meer dan negentig projecten opgezet, vooral in Brussel, Barcelona en Londen. Bij elk project zorgt de organisatie voor een ondersteunend netwerk, dat tentakels heeft bij actoren van de overheid, economische spelers en bewonersorganisaties, en dit op een lokaal, stedelijk en bovenstedelijk niveau. Het grote aantal initiatieven en de mix van projecten dragen bij tot een zeer verscheiden en flexibel netwerk, in constante evolutie. Door de ontwikkeling van zo'n hecht netwerk, zorgt City Mine(d) er met mondjesmaat voor dat de machtsverdeling in het stadsweeffel opnieuw ter discussie wordt gesteld. Dat maakt een meer inclusieve vorm van stadsbeleid mogelijk.

De publieke ruimte vormt een kruispunt waar diverse groepen met elkaar in contact komen. Zo kunnen lokale netwerken ontstaan. Vaak zijn deze netwerken poreus, onstabiel en gebaseerd op toevallige contacten. De ingrepen van City Mine(d) moeten de duurzaamheid ervan versterken. Netwerkontwikkeling verhoogt volgens hen de communicatie op lange termijn. Dat kan emanciperend en verzelfstandigend werken.

Zwakke buurten of sociaal zwakke bewoners missen contact met stedelijke elites (politiek, economisch, cultureel of sociaal). Door bewoners, promotoren en ondernemers bij elkaar te brengen, wil City Mine(d) nieuwe machtsrelaties ontwikkelen. Zo probeert City Mine(d) de kloof te overbruggen tussen de bewoners en gebruikers aan de ene kant, en de bestuurlijke overheden aan de andere. Vaak komen er dan belangen in conflict: de verlangens van de ene groep botsen met de directieve maatregelen die hen worden opgelegd door de andere. City Mine(d) wil de stad laten functioneren als een gemeenschappelijk instrument voor beide groepen. Doordat bewoners, marktactoren en politieke actoren samenkomen, kunnen buurtbewoners hun persoonlijke netwerk overstijgen. Zo worden gesloten gemeenschappen doorbroken.

Door het creëren van lokale autonomie is het meestal niet nodig om lang op een plek te blijven. Als het project geslaagd is, is het netwerk ook stevig en kan het zichzelf verder ontwikkelen. Mensen vinden andere en nieuwe redenen om met elkaar samen te werken. Of die lokale autonomie ook effectief blijft bestaan na de interventie, kunnen de medewerkers van City Mine(d) niet bevestigen. De

effecten van de projecten zijn bedoeld op middellange termijn. Netwerken vinden in het beste geval nieuwe coöperaties omdat mensen elkaar leren kennen. Netwerken zijn dynamisch, gebaseerd op functionaliteit en gemeenschappelijke agenda's, en dat op heel verschillende niveaus: van lokaal tot interstedelijk. Dankzij *Micronomics* legde een betrokkene bijvoorbeeld voor de eerste keer zijn project uit in het Frans, waardoor hij nu samenwerkt met een nieuwe Franstalige partner (Agence Alter, een studie bureau dat rond lokale economie werkt).

In alle projecten die door City Mine(d) zijn opgestart, staat de lokale autonomie centraal. Bewoners en gebruikers worden aangespoord om controle te verwerven over hun omgeving. Dit kan alleen wanneer ze betrokken worden bij de beslissingsprocedures van instituties en overheden. Daar wordt op stedelijk niveau beslist over de toekomst en de ontwikkeling van hun wijken. De autonomie vraag gaat uiteindelijk over het verwerven van positieve vrijheid: de capaciteit van elk individu om controle uit te oefenen op zijn omgeving. Om deze positieve vrijheid van de burger mogelijk te maken, is een inclusief beleid nodig dat de diverse bevolkingsgroepen betreft bij het stedelijke beslissingsproces.

De stad als laboruimte

City Mine(d) ziet de stad als laboratorium. Het wil bestaande, soms verborgen creativiteit een stem geven, versterken en ondersteunen. Het helpt kleinschalige initiatieven, collectieven of individuen onder andere bij de praktisch-organisatorische aspecten voor het realiseren van een project, bij het schrijven van dossiers of het zoeken naar informatie en contacten. Ook wil het inspelen op stedelijke dynamieken, pijnpunten blootleggen en kansen creëren om de stad op een andere manier te herbekijken. De medewerkers van City Mine(d) kennen Brussel en hebben voeling met dynamieken en spanningen die zich voordoen op stadsniveau. Als een project wordt opgestart, gaat City Mine(d) na of mensen willen meewerken. Meestal blijkt het idee van City Mine(d) al gauw discussie uit te lokken bij lokale actoren.

SOFIE VAN BRUYSTEGEM: Er was een verkiezingsproject tijdens *Gat in de stad*, waarbij kunstenaar Julien Celdran aan allerlei soorten mensen in de buurt vroeg naar hun favoriete

motief op een kledingstuk, op servies of op een juweel. Aan de hand van foto's maakte hij er verkiesbare panelen van. De buurtbewoners konden stemmen welke ze het mooiste vonden. Na die stemmingsronde, ging men de motieven gebruiken om de meubels van het plein te versieren. Het motief met de meeste stemmen kwam het vaakst terug op het plein.

Het uitgangspunt voor City Mine(d) is 'stedelijk werken' en dat lokt heel verschillende gevolgen uit. Culturele ingrepen zijn volgens de organisatie identiteitsversterkend en emanciperend. Ze kunnen sterk mobiliserend werken en een scala van verschillende bewoners aantrekken en/of aanspreken. City Mine(d) wil de vaak negatieve projectie van 'stedelijke cultuur' doorbreken. In het geval van de *Limite Limite*-toren, maakte de architect een ontwerp dat kaderde in het hele verhaal van die buurt. Toch gaat het volgens Moyersoën niet eenvoudigweg om het instrumentaliseren van kunst. Het werk krijgt betekenis in een specifieke stedelijke context, op één bepaalde plek, en dankzij het gebruik en de interpretatie ervan door verschillende betrokkenen/gebruikers. Kunst is dus geen puur instrument, want het 'gebruiken van het werk' levert ook iets op voor haar eigen betekenis. Maar ook het idee dat kunst enkel en alleen autonoom kan zijn, gaat hier niet op.

City Mine(d) tast steeds de mogelijkheden van een artistiek werk af in relatie tot een omgeving. Met het project *Bocas Locas* in mei 2002, werd gekozen voor een duidelijke artistieke discipline: 'vertellen'. De middenberm aan de Ninoofsepoort werd omgetoverd tot een publiek salon, met een vaste programmatie gedurende negen dagen. Het doel was om van publieke plaatsen een 'voorstelingsruimte' te maken, zodat het tijdelijke aantrekkingspolen werden.

De initiatieven van City Mine(d) zijn vaak kleinschalig en moeten met weinig middelen gerealiseerd worden. Daarom probeert de organisatie om de projecten een belangrijker statuut en een breder publiek te geven, door ze op te nemen in het programma van een festival met naambekendheid. Zo werd *Bocas Locas* ingebed in het programma van KunstenFESTIVALdesArts en *Gat in de stad* in dat van het Brusselse kunstenweekend BRXLBRAVO.

Met *Precaire* wil City Mine(d) inspelen op de bestaande creativiteit, door op zoek te gaan naar eigenaars van gebouwen die leeg staan. Hier verschijnt de stad op-

nieuw als laboratorium. De bedoeling is de leegstaande panden te benutten en tijdelijk toegankelijk te maken voor artistiek experiment, gedurende een periode die overeengekomen wordt met de eigenaars ervan. Kunstenaars die een atelier zoeken of collectieven die iets willen oprichten en een plek nodig hebben, kunnen hier tijdelijk onderdak vinden. Meer toelichting vind je via de website www.precare.org.

SOFIE VAN BRUYSTEGEM: *Precare* treedt op als tussenpersoon, niet als conciërge die faciliteiten biedt aan kunstenaars. Kunstenaars die gebruik willen maken van een ruimte in een Precare-gebouw, moeten ook bereid zijn deel te nemen aan het collectieve beheer van het pand. De artiesten moeten er gezamenlijk voor zorgen dat het gebouw onderhouden wordt, dat de verzekeringen afgesloten worden, dat elektriciteitstellers geïnstalleerd worden, dat eventuele huur op tijd betaald wordt. Daarvoor zijn er vergaderingen nodig waarop gezamenlijk beslissingen kunnen worden genomen. Hierdoor is het project tegelijk een experiment waardoor samenwerking tot stand kan komen.

Het *mapRAC*-project illustreert treffend hoe City Mine(d) de participatie van stadsgebruikers bevordert, pijnpunten blootlegt en bijdraagt tot het heroriënteren van stedelijke ruimtes, in dit geval het Brussels Rijksadministratief Centrum (RAC). In de jaren 1950 werd dit logge gebouw ontworpen om er 140.000 ambtenaren van de Belgische federale administratie in onder te brengen. Zevenhonderd families werden uit hun huizen gezet, hele straten werden afgebroken en de omgeving herstelde nooit van de impact van deze site. Het gebouw, gelegen op de grens tussen hoog- en laagstad, had al lang te kampen met groeiende leegstand na het vertrek van de ambtenaren. Het werd verkocht aan privé-initiatieven en het miste elke mogelijke bestemming.

Voor het RAC werd volgens de planningsprocedures pas in 2005 participatie van de bevolking toegelaten. City Mine(d) organiseerde in samenwerking met enkele andere organisaties echter al een debat in november 2003, waarop belanghebbende politici, architecten en geïnteresseerden in stedenbouw kwamen opdagen. Tot dan toe was er over de site alleen nog maar gesproken in financiële termen: hoeveel de verkoop van het RAC had opgeleverd. Nu werd voor het eerst de publieke vraag gesteld naar de plannen met het RAC-gebouw en de potentiële

bestemming ervan. In een tweede fase werd het gesprek ook opengetrokken naar een ruimere groep van niet noodzakelijk gespecialiseerde participanten. Dit resulteerde in een soort 'mapping', een cartografie van stedelijke behoeften, potenties en mogelijke verwezenlijkingen.

Om de verschillende noden in beeld te brengen, hanteerde het *mapRAC*-project een heel eigen methodologie, ontleend aan het Barcelonese *Mapas*-initiatief, waarin de verborgen machtsstrategieën achter het Forum de las Culturas 2004 werden blootgelegd. Ook voor het RAC werd een kaart ontwikkeld, met daarop de verschillende belangen en verlangens van gebruikers en machthebbers. Wat begon als het idee van één globale kaart, groeide uit tot twintig kaarten, en werd uiteindelijk een krantpublicatie vol grafieken, plannen, tekeningen en kaartjes.

Het materiaal werd verzameld tijdens een driedaagse in maart 2004, met workshops voor een zeer divers publiek van architecten, bewoners, stedenbouwkundigen, sociologen, historici, geografen en kunstenaars. Met telkens twee sessies per dag onder leiding van een atelierbegeleider en een graficus, werd er gebrainstormd over architectuur, procedures, mobiliteit, stedenbouw en sociologie. De voorstellen en ideeën werden tijdens de sessies meteen grafisch verwerkt tot tekeningen, droedels, ontwerpen, kaarten en elke dag voorgesteld aan de andere deelnemers.

Aangezien het publiek zowel uit het verenigingsleven als uit academische kringen werd gerekruteerd, ontstond er een creatieve balans tussen praktijk en theorie. Dit zorgde in een tweede fase voor een staalkaart aan mogelijkheden voor de uitbating van het RAC op korte en lange termijn. De resultaten van deze 'mapping' werden vervolgens verwerkt tot een krantenpublicatie, de website www.maprac.org en een mailinglist, die deze verschillende fases in beeld bracht en consulteerbaar maakte voor overheid en geïnteresseerden.

In de derde fase werd de theorie die was ontwikkeld tijdens het debat en het *mapRAC*-project, aan de realiteit getoetst: de mogelijkheden van het gebouw werden ten gronde uitgetest en de site werd volledig opengegooid tijdens het jaarlijkse festival PleinOPENAIR. Er werd een 'open call for projects' georganiseerd, voor alle mogelijke geïnteresseerden. Heel veel collectieven, artiesten en architecten namen de uitdaging aan. Het RAC-gebouw werd bezet door workshops, filmvoorstellingen, installaties... De interesse van het publiek was hierdoor ge-

prikkeld en bovendien had de publicatie de aandacht van de beslissende actoren getrokken. Vanuit die collectieve dynamiek was het probleem zichtbaar en bespreekbaar gemaakt. Er is heel veel *knowhow* verzameld die het project een sterke ruggengraat en een breed actieveld heeft bezorgd. Na *maprac* kreeg de Brusselse Raad voor het Leefmilieu (BRAL) de opdracht van het gewest om een breedschalig participatieproject op te zetten, omdat het toch niet zo eenvoudig bleek om op één weekend zo'n grote zone een bestemming te geven.

Een knelpunt bij *maprac*, volgens Van Bruystegem, is dat het statement van City Mine(d) verloren ging in de grote hoeveelheid stemmen die in één kader werden samengebracht. Ook tegenover de overheid werkte deze methode minder goed. De resultaten van het project werden op een opportunistische manier ingezet of fragmentarisch misbruikt als bewijsmateriaal voor zeer uiteenlopende argumentaties. Met dit gevaar voor toe-eigening van de ideeën van City Mine(d) moet in de toekomst zeker rekening worden gehouden. De resolute keuze om in netwerken te functioneren zonder hiërarchische taakverdeling plaatst de organisatie in een erg kwetsbare positie.

Hoogstwaarschijnlijk zijn er al weer heel wat nieuwe projecten op til bij City Mine(d), wanneer dit boek verschijnt. Internationale netwerken en de kennis daarmee verbonden, worden steeds verder uitgebreid. Nieuwe lokale veranderingen en dynamieken vormen de aanleiding om de stad steeds opnieuw te dromen, samen met haar gebruikers. Experimentele ideeën en vindingrijke projecten blijven ontstaan, geleid door de wispelturigheid van de stad.

Deze bijdrage is deels gebaseerd op 'City Mine(d)', een tekst over het *maprac*-project die Elke Van Campenhout en Johan Moyersoën schreven op vraag van City Mine(d).

 www.citymined.org

0090

Een kleine, bijzondere wereld

BRAM BOGAERTS

Drie jaar geleden droomden enkele jonge ‘Vlaamse’ Turken, actief in de podiumkunsten, ervan komaf te maken met het verstarde idee van folkloristische cultuurbeleving uit een denkbeeldig Allochtonië. In oktober 2004 vond de eerste editie van het Kunstenfestival 0090 plaats, het begin van wat intussen – met een structurele ondersteuning van de Vlaamse Gemeenschap – tot een jaarlijks evenement is uitgroeid. Op verschillende Antwerpse locaties – het Zuiderpershuis, kunstencentrum Monty, het MuHKA en het Arenbergtheater – wordt een actuele staalkaart gepresenteerd van muziek, dans, theater, film en beeldende kunst gelinkt aan Turkije. Zo wil 0090 een tegengewicht bieden voor de onwetendheid van Vlamingen op het vlak van Turkse kunst. Het countert andere, uit stereotypen vertrekkende strategieën om Turkije en de Westerse wereld in contact te brengen. 0090 wil meer bieden dan sociale of exotische vormen van kunstbeleving, zoals hennaworkshops, buikdans of traditionele volkse producties. ‘Turkije heeft meer te bieden dan voetbal en pita’, zegt 0090-oprichter Mesut Arslan. Clichés worden hier niet bevestigd, ze liggen op de dissectietafel.

0090 is de internationale landcode die je moet draaien om naar Turkije te bellen. Dat geeft voor de organisatoren goed aan met wie ze willen werken: iedereen die wat met Turkije te maken heeft. Zowel progressieve kunstenaars uit Istanboel als meer landelijke inwoners, seculieren, islamieten of Koerden, maar ook mensen van Turkse oorsprong die in het Westen wonen. 0090 wil de Turkse artistieke circuits beter op het Vlaamse netwerk doen aansluiten. Hedendaagse Turkse kunst is bij ons maar zelden te zien. Gevestigde podiumgezelschappen of kunstenaars met een Turkse link, vinden niet zo gemakkelijk de weg naar Vlaanderen. 0090 wil die kloof dichten. Het festivalprogramma, met een ‘hedendaagse’ staalkaart van Turkse kunst, is slechts een van de instrumenten. Het begeleiden en promoten van jong hedendaags werk is het andere. Ook het op-

zetten en stimuleren van nieuwe creaties en coproducties vormt een essentieel onderdeel van het 0090-festival, dat uiteindelijk de lijnen kristalliseert waaraan het hele jaar gewerkt is: deskundigheidsbevordering, coaching, coproductie, promotie en het mogelijk maken van ontmoetingen.

Netwerken hier en ginder met elkaar in verbinding brengen, is dus een belangrijke doelstelling voor het Kunstenfestival 0090. Welke circuits boren de organisatoren aan? Welke selectiemethodes en uitgangspunten worden gehanteerd bij de samenstelling van het programma, en bij de begeleiding van jonge kunstenaars? Op welke manier probeert men het Vlaamse publiek, programmatoren in het bijzonder, hiervoor warm te maken?

Een netwerk in Vlaanderen

Een artistieke identiteit versus een exotische blik

Een kleine organisatie als 0090 moet met weinig middelen vechten voor een eigen plek binnen het Vlaamse kunstenlandschap. De concurrentie is messcherp.

MESUT ARSLAN: Een Vlaamse programmator wordt dikwijls opgebeld voor vele interessante dingen. Wil je ergens komen, dan moet je iets heel interessants te bieden hebben. Een louter Turks festival aanbieden is niet voldoende. Als organisatie moet je een specifieke visie of idee hebben dat aanslaat.

Volgens Arslan kun je met een interessant verhaal het verschil maken. 0090 ging op zoek naar een heldere missie om mee naar de buitenwereld te stappen: een bewust hedendaags en artistiek perspectief introduceren in het debat over diversiteit, een schakel zijn tussen circuits die te weinig in contact staan met elkaar.

0090 wordt meer en meer een vaste waarde in podiumland; zijn programmatoren worden evidente schakels in het Vlaamse circuit. Nochtans stonden en staan er enkele structurele drempels in de weg voor een meer vanzelfsprekende uitwisseling tussen kunstenaars uit Turkije en België. Het idee van 'kunst uit Turkije' roept snel exotische verwachtingen op. Hierboven verwees Mesut

Arslan naar pita's, voetbal en folklorisme, maar er zijn enkele gevaarlijkere stereotypen en verwachtingspatronen die Turkse kunstenaars de das omdoen. Ze hebben te maken met het diversiteitsverhaal dat in Vlaanderen wordt verteld. De zorg om meer diversiteit maakt dat steeds meer programmatoren en beleidsmakers interesse vertonen in kunst van Turkse, Marokkaanse of andere origine. In principe zorgt dat uiteraard voor mogelijkheden. Een aantal mensen opent nu de ogen. Maar hun blik is niet onbevangen, stellen de 0090-organisatoren. De verwachtingen die ze koesteren zijn volgens hen vaak contraproductief.

Een eerste stereotype is een sterk veralgemenende term als 'allochtonentheater', waaronder dan zowel Turkije als Marokko vallen. Die twee landen worden dikwijls in één adem genoemd omdat de herkomst van veel Vlaamse migranten daar ligt, terwijl het om verschillende culturen gaat en om twee landen die ook geografisch niet zo dicht bij elkaar liggen. In afstand ligt België trouwens dicht bij Marokko, dan Marokko bij Turkije.

Gevaarlijker, want meer sluipend, zijn de verwachtingen die aan dat 'allochtonentheater' gesteld worden, zegt Mesut Arslan. Van kunst wordt niet alleen verwacht dat ze goede kunst is. Een project kan maar goed zijn, als het ook sociaal verantwoord is. Turkse kunst wordt al te vaak geprogrammeerd om maatschappelijke problemen op te lossen. Een anekdote uit de eerste editie van het festival toont aan hoe sommige cultuurfunctionarissen van cultuurcentra automatisch veronderstellen dat Turkse kunstcreaties voor een Turkse gemeenschap bestemd zijn. Aan de krant *De Standaard* vertelde Mesut Arslan wat hij meemaakte met zijn toneelgroep Onderhetvel.

MESUT ARSLAN: We stapten met onze productie *Gilgamesj* naar de organisatoren, maar die vonden dat er te weinig Turken in de buurt woonden. Men dacht automatisch dat het voor een bepaalde gemeenschap bestemd was. Het probleem was dat we niet bekend waren. We zaten niet in het netwerk.

Volgens Murat Can, dansprogrammator bij 0090, onderschatten nogal wat Vlamingen de investering die nodig is om de Turkse gemeenschap te bereiken; ze veronderstellen verkeerdelijk dat Turkse kunst automatisch doorstroomt naar de Turkse gemeenschap.

MURAT CAN: Als je bekijkt waar de Turkse gemeenschap vandaan komt, welke sociale achtergrond zij heeft, dan blijkt al gauw dat Turkse hedendaagse kunst geen goed middel is om de Turkse gemeenschap in Vlaanderen aan te spreken. We constateren een leemte die we proberen op te vullen met hedendaagse kunst. Er bestaat een kunstminnend Turks publiek, dat we met een andere manier van rekruteren aanspreken. Flyeren of affiches verspreiden onder de Turkse gemeenschap heeft geen zin. Heel veel Turken voelen zich niet aangesproken door onze affiches, hebben waarschijnlijk geen flauw besef waarvoor het 0090-festival staat. Een aantal organisaties uit de Turkse gemeenschap wordt direct aangesproken, maar het merendeel van ons netwerk bestaat uit persoonlijke contacten en relaties. Persoonlijke contacten verbreden en mensen proberen warm te maken voor hedendaagse kunst met een link naar Turkije, betekent een grote tijdsinvestering.

0090 is een artistiek project dat zich niet thuisvoelt onder de noemer 'sociaal-artistiek'. 0090 werd lange tijd doorverwezen naar de potjes voor de sociaal-artistieke projecten. Er werd van hen verwacht dat ze 'artistieke opbouwwerkers' zouden zijn, tussen autochtone en allochtone gemeenschappen.

MURAT CAN: Meermaals hebben we geweigerd subsidies te ontvangen uit de pot van de sociaal-artistieke projecten. We willen in de eerste plaats erkend en ondersteund worden als een 'echt' artistiek festival waarin men gelooft. Soms hoor je mensen fluisteren dat we geld hebben gekregen omdat we allochtoon zijn. Dat veegt al ons werk zomaar van tafel.

Toch heeft 0090 op vrij korte tijd erkenning gekregen voor zijn demarche. Het festival ontvangt sinds 2006 structurele subsidies van de Vlaamse Gemeenschap. Een aantal gerespecteerde Antwerpse cultuurhuizen – Zuiderpershuis, Monty, MuHKA en Arenbergshouwborg – bieden het festival hun locaties aan.

Een belangrijke factor bij die erkenning is wellicht dat de 0090-programmatoren al langer meedraaien in het Vlaamse artistieke circuit. Afhankelijk van hun artistieke deskundigheid vullen ze een ander luik in van het festival. Murat Can is dansprogrammatoren en was tot voor kort zakelijk leider. Hij is ook productie- en zakelijk leider van verschillende dansgezelschappen. Aliye Kurumlu programmeert beeldende kunst en theater. Mesut Arslan, oprichter, artistiek leider en regisseur van Onderhetvel, tekent voor het film- en muziekprogramma.

Hij maakt ook deel uit van het horecateam dat in de Arenbergschouwburg en het Rivierenhof evenementen verzorgt, met recepties, *walking dinners* en dj-acts. Met Michel Price en René van der Pluijm vormde hij in 2006 de jury voor het Vlaamse luik van het Theaterfestival.

Een eigen plek?

0090 heeft nog geen eigen huis met vaste medewerkers. Na een zoektocht vond het 0090-festival een onderkomen in de Arenbergschouwburg. Op dat moment was de Arenbergschouwburg zeker geen evidente plek voor hedendaagse kunst. De zaal stond voornamelijk bekend voor zijn cabaret- en muziekprogrammering, maar vaart nu ook een andere artistieke koers. De programmatoren staan steeds meer open voor andere vormen van kunst, ook hedendaagse dans en theater. De ambities van de Arenbergschouwburg zijn veranderd door nieuwe persoonlijke contacten en netwerken. Hierbij was ook de inbreng van medewerker Gerardo Salinas belangrijk, die verderop in dit boek ter sprake komt in het kader van het CORDOBA-project. ‘Dit huis is geen vastgeroest bastion’, zegt Murat Can. ‘Het leeft, staat open voor verandering, een huis in beweging. De medewerkers staan pretentieloos open voor frisse ideeën en nieuwe samenwerkingsverbanden. Dit levert een interessante synergie op. Arenberg en 0090 hebben een wederzijdse impact op elkaar.’

Een sterk partnerschap opbouwen met verschillende huizen in Antwerpen, heeft een aantal voordelen. 0090 kan gebruik maken van de expertise die werd opgebouwd op het vlak van omkadering en promotie. De 0090'ers vermelden ook knelpunten. 0090 wordt steeds ontvangen als ‘gast’, en na zijn verblijf wordt een gast geacht te vertrekken. Het engagement van deze kunsthuisen stopt samen met het einde van het kunstenfestival.

MESUT ARSLAN: Tijdens de periode van het festival ben je welkom. Wanneer het festival stopt, eindigt de samenwerking. Dan hebben we geen plek meer voor onze jaarwerking. Dat is heel jammer. Ieder cultuurhuis heeft *zijn eigen ding*. Samenwerking met 0090 vzw kost tijd, energie en geld. Een eigen plek zou ons meer ruimte en mogelijkheden bieden om *ons ding* te doen.

Partners hebben vaak ook andere invalshoeken, gaan op andere manieren om met publiekswerking, etc.

MESUT ARSLAN: Dit jaar hebben we niet samengewerkt met cultuurcentra. Die passen gewoonweg moeilijker binnen ons concept dan kunstencentra. De manier van werken binnen cultuurcentra, het ambtenarensysteem, zorgt voor een heel andere invalshoek. Idealerweise valt het publieksbereik samen met het concept van het 0090-festival. Maar vertrekken vanuit publiekswerking en publieksbereik, is iets heel anders dan vertrekken vanuit een specifiek programma dat het publiek al dan niet hoeft te smaken. Cultuurcentra missen soms eigenheid, een 'eigen, specifieke' artistieke visie, gaan minder flexibel om met werken... Kunstencentra, zoals Monty, werken eerder vanuit een bepaald concept, staan meer open voor nieuwe ideeën, gaan flexibeler om met publieksbereik... Een kunstencentrum gaat eerder op zoek naar zijn eigen publiek: hoe kan ik leren wat mijn publiek is?

0090 is geen wereldkunstenfestival met exotisch en traditioneel werk, zoals je dat wel terugvindt in de programmering van het Zuiderpershuis. Als gastinstelling met een eerder traditionele invalshoek, zou het Zuiderpershuis dan ook verwarring kunnen scheppen over de demarche van 0090, dat zich vooral op hedendaagse kunst wil richten.

MURAT CAN: Het Zuiderpershuis is enkel gekend om zijn niet-westerse programmering, de wereldkunst. Mijn probleem bij het Zuiderpershuis gaat niet om de opdeling tussen westerse en niet-westerse kunsten, maar om de grote aandacht voor populaire, folkloristische en exotische programmatie en de marginale plaats die meer hedendaagse 'niet-westerse' kunstvormen innemen. Dat maakt het juist zo interessant om in een provinciaal huis, de Arenbergschouwburg, gehuisvest te zijn en zodoende niet automatisch met wereldkunst geassocieerd te worden, louter omdat we van Turkse afkomst zijn. Het zou pas echt een statement zijn als 0090 in het Toneelhuis een stekje zou krijgen. Qua programma zou 0090 nog het best zijn gading vinden in de Monty. Maar de Arenbergschouwburg... dat is een uitdaging!

Het Zuiderpershuis en 0090 werken complementair, zegt Arslan, en dat kan elkaar goed aanvullen.

MESUT ARSLAN: Het zou een interessante synergie opleveren als 0090 vzw een samenwerkingsverband zou aangaan met het Zuiderpershuis. De werking van het Zuiderpershuis en 0090 zijn complementair. Wat in het Zuiderpershuis ontbreekt, zou 0090 vzw kunnen opvullen – en omgekeerd. Bijvoorbeeld een meer hedendaagse programmatie binnen het Zuiderpershuis.

Moelijke doorstroming

0090 slaagde erin om krediet op te bouwen, maar Turks werk laten doorstromen naar andere Vlaamse podia blijft nog moeilijk. Het festival moet een meer vanzelfsprekende prospectieplek worden voor programmatoren van kunsten en cultuurcentra, vinden de 0090'ers. Een voorbeeld daarvan is de wrevel die er bij Mesut Arslan bestaat ten aanzien van een meeting in Istanboel van Informal European Theater Meeting (IETM), een gereputeerd Europees podiumkunsten-netwerk. In het kader van die bijeenkomst organiseerde 0090 ter plekke een showcase van hedendaagse Turkse dans. Daarvoor putten ze uit hun netwerk in Turkije en maakten ze de aanwezige Europese organisatoren hier met het nodige vuur op attent. De weerklank die het initiatief vond, zorgde bij Mesut Arslan meteen ook voor een lichte wrevel.

MESUT ARSLAN: Het verbaast mij dat cultuurprogrammatoren afwezig blijven gedurende ons festival in Antwerpen, terwijl ze vanuit heel Europa naar de IETM-meeting in Istanboel afreisden om daar theater en dans te bekijken. Tijdens die IETM-meeting hoorde ik stemmen van Vlaamse cultuurprogrammatoren om samen met 0090 interessante Turkse dans, muziek of theatergezelschappen, die ze in Istanboel gezien hadden, uit te nodigen in Antwerpen. Die groepen hebben we al in Antwerpen gebracht in 2004, tijdens onze eerste editie van het 0090-festival. Eigenaardig toch? Ze beseffen niet waarmee 0090 vzw bezig is. Ik begrijp dat niet.

Af en toe contacteren Vlaamse of Nederlandse organisatoren het team van 0090 om Turkse gezelschappen te strikken. Maar programmatoren hebben dikwijls een verkeerd beeld van de prijzenpolitiek onder Turkse gezelschappen. Ze vermoeden dat Turkse kunstenaars goedkoper werken dan hun Vlaamse of Nederlandse collega-kunstenaars.

MURAT CAN: Het kan niet dat organisaties een artistieke programmering met Turkse gezelschappen op poten willen zetten met een budget van 1.000 euro. Daar komt een Turks gezelschap niet ver mee. De prijzenpolitiek voor hedendaagse gezelschappen in Turkije is vergelijkbaar met die in Vlaanderen. Vermits de meeste gezelschappen in Turkije geen subsidies kunnen bekomen voor hun creaties, willen ze hun kosten recupereren door hun uitkoopsommen te vergroten. Dit is een vicieuze cirkel. Doordat deze gezelschappen geen scherpe prijzenpolitiek kunnen hanteren, worden ze minder gevraagd om te spelen.

0090 als link met Turkije

Selecteren op basis van buikgevoel

De culturele scène in Turkije of Vlaanderen bestaat uit een select clubje mensen. Eenmaal je toegang krijgt tot dat circuit, gaat de bal aan het rollen, loopt het makkelijker om nieuwe contacten te maken. Persoonlijke contacten met kunstenaars of gezelschappen vormen de motor van 0090.

MURAT CAN: 90 procent van de hedendaagse dans uit Turkije is me bekend. Het gaat om een niet al te grote scène, waarbij iedereen elkaar kent. Heel wat choreografen en dansers uit Istanboel ken ik persoonlijk. Het begint allemaal bij één contactpersoon uit de danswereld, die je doorverwijst naar andere choreografen en dansers. Na een flinke telefoonrekening en heel wat ontmoetingen met mensen uit de Turkse danswereld, ken je na een aantal jaar het hele veld. Zo werkt dat ook met theater en muziek. Het is een kleine wereld. Dat maakt het ook zo bijzonder. Je wordt als het ware een van hen.

De artistieke selectiemethode bij de programmering van het 0090-festival is uiteraard sterk verbonden met het concept van 0090: in Vlaanderen een podium aanbieden aan kunstenaars met een Turkse link. De keuzes die de programmatoren daarbinnen maken, zijn naar eigen zeggen niet altijd rationeel te duiden. Ze staan in het teken van de affectie, van affiniteit. Goede voorstellingen zijn voorstellingen die de programmator ook emotioneel raken. Daarnaast is ook een

goede relatie met de kunstenaar in kwestie heel belangrijk. Het moet 'klikken' tussen de kunstenaar en programmator.

De basis voor die keuze is een degelijke prospectie. Zolang de middelen het toelaten, reizen de programmatoren door België en omliggende landen, zoals Duitsland, Nederland, Oostenrijk. Er moet een bepaalde affectie zijn met het werk, een liefdesverhouding met het artistieke product.

Uiteindelijk moet het gekozen artistiek werk passen binnen het gehele programma van het festival en het concept van 0090. Er is overleg tussen de programmatoren om een coherent en boeiend programma uit te werken. Hierbij wordt vooral op niet-gevestigde namen ingezet, maar ook grotere namen kunnen een plek krijgen. Interessant werk is niet gelijk aan 'toegankelijk'. Hier wringt soms het schoentje. Het gevaar bestaat om kunst uit Turkije te kiezen in functie van de normen die in het Vlaamse podiumlandschap van kracht zijn. De organisatoren worstelen met de vraag welke bril ze moeten opzetten om naar hedendaagse kunst met een Turkse link te kijken.

MURAT CAN: We moeten ook zelf die bril – wat past binnen de normen van de hedendaagse kunst in Vlaanderen of de Europese scène – kunnen afleggen. We betrappen ons er steeds op dat we teveel vergelijken. Dat is heel gevaarlijk en kan nooit de bedoeling zijn. Het druipt in tegen alles waar 0090 voor staat, namelijk het openbreken van grenzen en doorbreken van verstarde westerse beeldvorming op niet-westerse kunst.

Een netwerk is informeel en groeit organisch

De kracht van netwerken zit dus in het ontmoeten van mensen die op hun beurt een interessant persoonlijk netwerk achter de hand hebben. 'Netwerken' is een werkwoord, dat zowel mentale aandacht en voorbereiding, als voortdurende opvolging vraagt. Het opzetten van netwerken houdt een leerproces in voor de eigen organisatie. Mesut Arslan: 'Een netwerk van lokale en internationale contacten opbouwen 'uit het niets' is niet evident. We hebben dat moeten leren.' Aan een netwerk moet je hard werken, maar het kan niet anders dan organisch groeien. Het ontmoetingsplatform en ondersteunende netwerk dat 0090 tracht op te bouwen, heeft een informeel karakter. Dat zorgt ervoor dat

‘netwerken’ geen geforceerde aangelegenheid wordt. ‘Netwerken is als liefde’, vertelt Arslan: ‘Iedereen doet eraan en praat erover, maar niemand weet wat de ander nu precies bedoelt en dat leidt af en toe tot spraakverwarring en misverstanden.’

Het informele karakter zorgt er tegelijk voor dat een netwerk minder stuurbaar is. Can: ‘Informeel contact kan je als organisatie niet *pushen*. Maar je kunt eraan werken.’ Tijdens de tweede editie van het 0090-festival (2006) werd bewust gekozen om tussen de voorstellingen maaltijden te voorzien voor artiesten, cultuurprogrammeurs, mensen uit het culturele veld, journalisten en publiek, om hen de kans te bieden elkaar op een heel informele manier te ontmoeten.

Belangrijk was ook de organisatie – samen met het Vlaams Theater Instituut (VTi) – van een debat over ‘artistieke selecties in een diverse samenleving’, een thema gericht op programmeurs en dus nadrukkelijk verbonden met de wens van 0090 om de doorstroming van kunst uit Turkije naar Vlaanderen te bevorderen.

Daarnaast verleende 0090 Turkse gezelschappen en kunstenaars tien à vijftien dagen onderdak, om hen gedurende hun verblijf onder te dompelen in de Vlaamse cultuurwereld en hen de mogelijkheid te bieden hun persoonlijk netwerk in Vlaanderen uit te breiden. Zo heeft Ilyas Odman, een Turks dansperformer, via 0090 het VTi gecontacteerd. Hij werd in contact gebracht met het Gentse muziektheatergezelschap LOD, waar hij deelnam aan een workshop en een auditie. Dat is een goed voorbeeld van wat 0090 wenst te bereiken.

MURAT CAN: Volgend jaar willen we nog meer aandacht besteden aan dit informeel ontmoetingsplatform, door kunstenaars met een Turkse link gedurende een maand uit te nodigen in Vlaanderen en hen onder te dompelen in de Vlaamse cultuurwereld. Door met hen op stap te gaan, workshops te organiseren, te prospecteren, te laten zien wat er leeft aan cultuur in Vlaanderen, zonder daarbij op een schoolse manier te werk te gaan. Dit ontmoetingsplatform moet informeel blijven en de mogelijkheid bieden dat mensen elkaar over de grenzen heen leren kennen.

Een platform voor jong talent, maar geen managementbureau

In Turkije hebben lokale, onafhankelijke gezelschappen en theaters het bijzonder moeilijk om overheidssteun te krijgen. Turkse cultuursubsidies gaan hoofdzakelijk naar grote staatstheaters of grootstedelijke gezelschappen. Het onafhankelijke, alternatieve culturele circuit overleeft enkel door creatief om te gaan met speelmogelijkheden en sponsoring van holdings of bedrijven. In Istanboel gebeurt er heel wat in plaatselijke cafés, bars, kleine theaters, etc. Het komt er voor de programmatoren van 0090 opaan die undergroundcultuur uit Turkije op te snorren. Westerse gezelschappen komen nauwelijks aan bod in Turkije, waardoor Turkse kunstenaars verstoken blijven van wat er zoal leeft en omgaat binnen de hedendaagse westerse culturele scène. Om westerse hedendaagse kunstvormen te bestuderen, dienen jonge Turkse kunstenaars naar het buitenland te trekken.

0090 plaatst het werk van jonge Turkse artiesten in een andere, internationale context, waardoor er een leerrijke en waardevolle kruisbestuiving kan ontstaan. Na de performance krijgen de kunstenaars de kans om informele gesprekken te houden met Vlaamse en Nederlandse programmatoren, kunstenaars en managementbureaus. Zo kunnen ze zich kenbaar maken en hun persoonlijke netwerk uitbreiden.

Steeds meer wordt 0090 vzw gevraagd om een managementrol op zich te nemen. Daarvoor ontbreken echter de middelen.

MURAT CAN: Het is bijzonder moeilijk voor ons om hierop 'ja' of 'neen' te antwoorden. Het managen van gezelschappen is geen doelstelling op zich, maar heeft onrechtstreeks wel te maken met onze opdracht. In heel beperkte mate en op vrijwillige basis proberen we deze vraag naar management op te nemen. We hebben nu amper genoeg middelen om een Turks festival op poten te zetten.

De organisatie van het festival slurpt zodanig veel energie op dat er maar weinig tijd overblijft om een managementrol waar te maken. Bij 0090 verzorgen drie vrijwilligers de artistieke invulling van het festival. Alle middelen worden in het programma gestopt. Wil 0090 vzw een managementbureau worden, dan zal dat slechts op commerciële basis kunnen.

Via lokale en internationale netwerking tracht 0090 min of meer een antwoord te bieden op die managementrol. Anderzijds zou een apart centrum voor Turkse kunst alles in hokjes opdelen. Een betere manier is, volgens Murat Can, de bestaande internationale en lokale verkoopbureaus aan te spreken om kunstenaars met een Turkse link op te nemen in hun databank of aanbod. Maar onbekend is onbemand, zo blijkt nog vaak: tijdens de editie 2006 bleven alle uitgenodigde managementbureaus afwezig.

Bram Bogaerts is licentiaat in de sociale en culturele agogiek aan de VUB. Hij werkte als vrijwilliger mee aan dit boek.

 www.0090.be

MOBASSIK

Pas de prise de tête en have fun

SIBO KANOBANA EN MAAIKE VANDERBRUGGEN

Mobassik in 2005

Wat is Mobassik?

SIBO KANOBANA: In september 2003 draaide ik voor het Je M'en Fish collectief een electro/drum&bass-set in het KultuurKaffee van de VUB. Binara was daar met een vriend. Hij kwam vragen of hij even met de mic op de muziek mocht freestylen. Uiteindelijk begonnen we samen te improviseren. De reacties waren zeer positief. We wisselden elkaars telefoonnummers uit en spraken af eens samen te jammen. Een week later kwam Binara bij mij op bezoek. Ik maakte al jaren beats op mijn computer. Binara vond de beats heel sterk en werkte onmiddellijk een paar songs uit. We begonnen tweemaal per week te repeteren in 72soul's homestudio. Daar kwamen al onze songs tot stand. Zo ontstond Mobassik. Deze naam verwijst naar de samentrekking van een aantal letters uit de namen van de twee mc's: MO BinA-ra en SIbo Kanobana. Maar Mobassik staat ook voor 'more basic', wat verwijst naar het maken van muziek met de 'basic elements', namelijk 'basic beats'. Onze teksten gaan van socio-politieke kritiek tot pure ambiance en persoonlijke mijmeringen.

Tijdens de optredens werken wij heel vaak samen met dj Fella Large. Die is actief bij verschillende soundsystems waaronder Frass International. Hij draaide al vaak als voorprogramma van Jamaicaanse artiesten (Mr Vegas, Ward21, C'Cil, Luciano, Capleton, Lady Saw en de Senegalese groep WA BMG 44). Hij draait soms in de Chocolat in Gent. Zijn platencollectie gaat van dancehall, R&B en hiphop tot pop, electro, drum&bass en grime/dubstep.

Zonder 72soul en zijn homestudio was Mobassik nooit een feit geworden. 72soul werkte op verschillende nummers van Mobassik mee. Hij heeft ver-

schillende projecten. Na een kortstondige samenwerking met Arsenal en de hit 'Mr. Doorman', besliste 72soul om meer met live muzikanten te spelen. Zo ontstond het project Troubled Soulz, een Belgische groep uit Brussel die ska, rock, reggae en hiphop tot een nieuw geheel laat komen. Hij treedt ook op met Antwerpse muzikanten van K-Bonus (funk), Starline69 en The Worm (samen met MC Dizel Washington). Al deze projecten hebben een portal op 72soul's website.

Ik blijf actief binnen het Je M'en Fish collectief. Een vzw die electronicaprojecten in België een duw in de rug wil geven. Onder de naam Frame313 produceert ik samen met Jelle Desmet verschillende electro/drum&bass-tracks die hun weg vonden op twee Je M'en Fish compilaties (2003 en 2004). Verder ben ik ook als MC actief samen met het electronica-duo Eega-X. Optredens worden over heel België georganiseerd.

Binara werkt sinds begin 2005 in zijn professionele opnamestudio in Overijse (www.4music.be). Hij neemt er dagelijks (vooral rock) groepen op, voor demo's en EP's. Zo verfijnt hij elke dag zijn mixing en mastering skills. Alle nieuwe Mobassik-nummers werden door mij en Binara opgenomen en gemixt in Binara's 4music-studio. In de nabije toekomst wil Mobassik met andere zangers en muzikanten werken. Zo staan verschillende projecten in het vooruitzicht met onder anderen Ivoriaanse percussionisten en twee Kongolese zangeressen.

Mobassik zingt en rhyme op zowel rumba, merengue en salsa, als op electro, techno en drum&bass. We houden van reggae, dancehall en hiphop maar verwerken op een spontane manier alle stijlen. Op zich is dit niet met voorbedachten rade. We proberen niet dit en dat samen te brengen en te mengen. We doen wat we niet laten kunnen, drukken ons uit in de enige universele taal die we machtig zijn: de taal van de muziek. Achteraf, wanneer je je afvraagt wat Mobassik doet en waarom, komt de analyse en de uiteenrafeling van alle invloeden. Maar Mobassik is een meervoudig, hybride geheel dat zich als één geheel uitdrukt. We staan niet stil bij de Afrikaanse en/of Europese elementen die erin verwerkt worden. Het is een natuurlijk dynamisch proces. Mobassik is simpelweg een Belgisch/Vlaams/Brussels ding.

Hoe vinden we optredens?

Het belangrijkste en moeilijkste aspect van muziek maken, zijn de concerten. Met de technologische mogelijkheden van vandaag is de opname van muziek en het inblikken van een plaat kinderspel geworden. Maar de reden waarom we dit doen is niet om in studio's nummers af te mixen en cd's te verkopen. De echte passie voor de muziek komt tot uiting via het optreden. We willen onze muziek levend maken door ons volledig te geven aan het publiek. Optreden is ook de beste promotie. Als muzikant is het op een podium dat je bewijst wat je in petto hebt. Spijtig genoeg is het concertencircuit vrij hermetisch. Het is bijzonder moeilijk om voor jezelf reclame te maken en anderen te overtuigen om je uit te nodigen voor een optreden. Soms is het interessanter om al een officiële release te hebben om de organisator te overtuigen om te boeken.

Daarbij komt nog het probleem van de categorisering. Mobassik is niet genoeg hiphop voor het hiphoppubliek en te hiphop voor 'wereldmuziek'. We merken dat we het gemakkelijkst gecategoriseerd worden onder de label 'wereldmuziek'. Misschien net omdat deze term helemaal niets en alles tegelijk betekent. Het feit dat twee jongens met een kleurtje in exotische talen zingen, is voor veel mensen genoeg om te zeggen dat we wereldmuziek maken. Niet authentieke, maar moderne wereldmuziek. Wij weten dat wat we doen eigenlijk autochtoon Belgisch is. In Afrika hadden we nooit gemaakt wat we nu doen. Daar heerst een andere context en een ander netwerk van muzikale invloeden. Wat wij tonen is dat Afrika aanwezig is in België en zijn eigen weg vindt, zijn eigen stem.

Wereldmuziek dus, op die manier hebben we in 2004 kunnen deelnemen aan het Sfinx Rally festival, dat was een fantastische ervaring en ons eerste echte optreden. We hadden naar de organisatie een cd gestuurd met bio en we kregen een optreden. We werden zelfs goed betaald. Natuurlijk brachten we zoveel mogelijk volk mee. MC 72soul, Sumi en dj Fella waren samen met ons van de partij.

We hebben veel cd's en bio's opgestuurd maar we kregen weinig reactie. De meeste optredens hebben we via vrienden vast kunnen krijgen of hebben we zelf georganiseerd. Zo hebben we in Leuven tweemaal een Afro-Urban party georganiseerd samen met Tausi, een Tanzaniaanse vriendin uit Leuven. Verder hebben we ook vaak gratis opgetreden op events georganiseerd door vrienden. Maar via een

vriendin die voor de dienst cultuur van Schaarbeek werkt, konden we al tweemaal betaald optreden in het Josaphatpark. Op elk van onze optredens verkopen we cd's. Aanvankelijk de demo, nu het hele album. De verkoop ervan loopt vrij goed en is ook een goede vorm van promotie. We hebben nu ook een newsletter gelanceerd en sturen die elke maand naar al onze kennissen en andere key people. We zoeken naar e-mailadressen via de websites van concertzalen, labels en festivals. De opvolging daarvan loopt niet altijd even goed. We merken op dat een strikte opvolging van gestuurde mails en cd's een voltijdse job is, die moeilijk te combineren is met onze dagelijkse activiteiten. Maar momenteel doen we alles zelf.

Uiteindelijk gebeurt het bijna altijd via via, vaak vrienden-van-vrienden die dan over Mobassik spreken met vrienden-van-vrienden. Hier en daar worden we gecontacteerd door een organisatie, meestal in de context van 'wereldmuziek'. We hebben geen echte voorkeur, we zijn bereid overal op te treden. In een bejaardentehuis? In een school? Waarom niet. Op Reggae Geel? Graag! Het maakt niet zo erg uit. We hebben ondertussen al opgemerkt dat een zeer gevarieerd publiek onze muziek wel kan smaken. En het belangrijkste is dat je zoveel mogelijk mensen bereikt. Zelfs op privéfeestjes nemen we de micro en zingen we onze liedjes. We treden vaak gratis op, maar officieel hebben we altijd een prijs. Natuurlijk passen we in de praktijk onze prijs aan aan de vraag. Het kan gehalveerd worden, of zelfs helemaal gratis worden. Het hangt ook af van de aard van de event. We hebben in 2003 een benefietoptreden gedaan voor Vredeseilanden. Natuurlijk hebben we daar geen geld voor gevraagd. Optreden is gewoon heel leuk. We willen alleen uit de kosten geraken. De essentie van Mobassik is: *pas de prise de tête en have fun*.

De formule van Mobassik is ook heel simpel. We hoeven maar met drie te zijn: twee mc's en één dj of iemand die de laptop met de instrumentale versies bedient. We hebben ook al tweemaal samen met Troubled Soulz opgetreden. Maar als er live muzikanten bij zijn en indien we al het materiaal moeten meesleuren en terugbrengen, is er natuurlijk een hoger prijskaartje. Toch houden we de simpele twee mc's/één dj formule, zodat we overal en altijd kunnen optreden. Mobassik geeft tijdens concerten veel energie en wil eerst en vooral het publiek doen dansen. Positieve *vibes all over!*

Optredens versieren blijft een bijzonder moeilijke en energie opslopende bezigheid. We zouden liever alleen met het creatieve aspect bezig zijn. Maar het

is noodzakelijk. Omdat we ook zo veel andere groepjes en muzikanten kennen, profiteren we ervan om elkaar uit te nodigen op elkaars concerten om samen op te treden. Toen Troubled Souls dankzij poppunt.be op BoomTown (Gentse Feesten) kon optreden, is Mobassik meegekomen en hebben we samen nummers gespeeld. Zo groeien ook nieuwe dingen voor de toekomst.

Mobassik in maart 2006

Zijn er intussen belangrijke veranderingen bij Mobassik?

SIBO KANOBANA: Ik was tot hiertoe weinig bewust bezig met netwerking. Ik leg wel veel contacten, maar die zijn bijna nooit zakelijk. Daarom heeft Mobassik nu een manager, Kristof. Eigenlijk heeft elke band zo iemand nodig. Dat moet niet de zanger zijn, maar iemand die zich honderd procent ontfermt over de band. Het is een fulltime job. Netwerking, contacten leggen, over het project praten met mensen, optredens proberen te versieren. Dat is even belangrijk als de muziek zelf. Dankzij Kristof, die we via Kif Kif zijn tegengekomen, hebben we ook iemand die achter ons staat en ons structuur biedt.

Jullie willen sinds kort ook een brug slaan tussen Nederlandstalig en Franstalig?

SIBO KANOBANA: Ja, ik ga in de volgende nummers ook in het Nederlands zingen. Het heeft weinig te maken met een politieke agenda. Ik wil mensen aanspreken uit verschillende milieus. Mijn tweetaligheid zorgt er onvermijdelijk voor dat ik voortdurend zowel met Nederlandstaligen als Franstaligen in aanraking kom. Met het Engels is dat hetzelfde. Het opent mogelijkheden. Ik voel mij een beetje een brug en ik vind dat tof om die mensen samen te brengen.

Ik vind het fantastisch om Belg te zijn. Ik ben heel chauvinistisch op dat vlak. Maar dan wel België, niet Vlaanderen of Wallonië of Brussel, maar gewoon België, alles samen. En dat wil ik uitdrukken in mijn muziek. Ik heb dat vroeger vaak gedaan. Ik heb vaak tweetalige nummers gemaakt: Nederlands en Frans door elkaar, maar dat werkte blijkbaar niet. Niemand haakte in. Het was te

vreemd voor mensen en dat vond ik heel spijtig. In die nieuwe nummers zal Nederlands, Frans, Engels en Swahili zitten. Dus het zal nog meer een bouillabaisse van talen zijn, maar dan één waarin die Belgische identiteit toch duidelijk aanwezig is. Ook zou ik graag met dialecten werken, met een aantal mc's die in het dialect rappen. Tja, diversiteit is meer dan alleen black and white.

Is jullie stijl ondertussen geëvolueerd?

SIBO KANOBANA: Wel, we vinden het nog steeds erg belangrijk om onze eigen stijl naar buiten te kunnen brengen. Kristof heeft ons wel gestimuleerd om in het Nederlands te rappen. Maar dat was omdat we voor onszelf al een aantal nummers opgenomen hadden in het Nederlands en hij vond die erg goed.

Tijdens onze groei hebben we een stijl ontwikkeld waarbij we ons goed voelen. Ik ken bijvoorbeeld wel andere artiesten die in het Nederlands mc'en, maar ik voel mij niet erg geïnspireerd door wat zij doen. Vooral omdat ik geen echte hiphop-mc ben. De meeste *guys* die echt met Nederlandstalige hiphop bezig zijn, zijn meestal enkel en alleen daarmee bezig. Ik beluister en apprecieer heel veel genres. En dat gaat van harde drum&bass, echt 'vuile' muziek, tot merengue en zelfs pathetische Franse muziek... Er zijn dingen die ik slecht vind en dingen die ik goed vind, en als iets goed is dan maakt dat niet uit of dat *mellow* is. Ik bezit eigenlijk een schizofrene cd-collectie. Ik wil al die invloeden mengen. Ik wil me niet vastpinnen.

Heeft Mobassik ondertussen al meer bekendheid verworven?

SIBO KANOBANA: Ja, een voorbeeld daarvan is de betrokkenheid bij een project van Belgian Pop Line: een reeks condooms ontworpen door popartiesten. Ali Tcheelab, Paco, Sweet Coffee, Leki, Merdan Taplak, Brahim, Hadise en Mobassik – acht artiesten met allochtone roots – wilden hiermee naast het idee van 'safe sex' ook de 'all different all equal' boodschap doorgeven aan hun fans. De organisatoren van Belgian Pop Line waren op zoek naar artiesten met allochtone roots en contacteerden daarvoor Kif Kif. Zij schoven Merdan Taplak en Mobassik naar voor. Elke groep moest een doosje en een bijhorende slogan ontwerpen.

Het hoesje werd uiteindelijk de cover van onze eerste cd en de slogan luidde ‘save your juice for the one you choose!’ Op de startdag van de campagne was de pers uitgenodigd – zoals vtm, vrt, tmf en Jimtv – wat natuurlijk in het voordeel is voor een minder bekende groep zoals Mobassik. Voor ons als mc’s was het een hele ervaring om te zien hoe het eraan toe gaat in de teams van andere artiesten die het al gemaakt hebben. Ook was het een eerste ervaring om met journalisten te leren omgaan. Dat zijn skills die men al doende moet leren op de weg naar bekendheid. Voor Kristof was het dé gelegenheid om zich als manager uit te leven door met iedereen contacten te leggen.

Vind je het niet erg dat je dan aangesproken wordt enkel en alleen omdat je een artiest met allochtone roots bent?

SIBO KANOBANA: Het zit me wel dwars dat het dikwijls beperkt blijft tot allochtonen. Ik heb maten die supergoede muziek maken en niet dezelfde kansen krijgen omdat ze blank zijn. Dat klopt eigenlijk niet. Ze hebben dezelfde attitude als ik, gaan ook meervoudig om met cultuur. Uiteindelijk gaat het toch om datgene wat in ons hoofd omgaat, of we nu blank, zwart of mulat zijn. Als je dezelfde ervaringen deelt, dan ben je een deel van deze nieuwe cultuur, van het nieuwe Vlaanderen. Ik wil niet dat mensen een opinie over mij vormen op basis van mijn herkomst of op basis van hoe ik eruit zie. Langs de andere kant wil ik me wel engageren als mensen mij vragen omwille van mijn muziek en het daarenboven kadert in een actie rond diversiteit.

‘Mobassik in 2005’ werd geschreven door Sibó Kanobana, mc bij Mobassik; ‘Mobassik in 2006’ is een interview afgenomen door Maaïke Vanderbruggen. Zij is projectontwikkelaar Refugeetalent bij Vluchtelingenwerk Vlaanderen.

 www.mobassik.com

 www.72movements.org

 www.jemenfish.be

Veld 2. Werkgelegenheid

Ook in personeelszaken putten organisaties nog te veel uit de gekende netwerken en maken ze gebruik van kanalen met een beperkt bereik. De wil om een gediversifieerd personeelsbeleid te voeren is vaak wel aanwezig, maar er blijven drempels.

De goede bedoelingen staan onder druk van een optie voor efficiëntie op korte termijn. En er zijn een aantal ‘smoezen’. Soms hoor je dat er een gebrek aan kandidaten zou zijn met de juiste competenties. Bij allochtonen zou er ook weinig interesse zijn voor een carrière in de kunstwereld. Bovendien is het na aanwerving niet vanzelfsprekend dat de nieuwe werknemers ruimte krijgen voor initiatief of kunnen doorgroeien naar meer verantwoordelijke functies. En het binnenbrengen van verschil kan leiden tot spanningen op de werkvloer, want verandering roept binnen een organisatie weerstanden op...

Als we kijken naar diversiteit en werkgelegenheid vinden we op verschillende niveaus knelpunten terug. Toch zijn er ook praktijkervaringen en overheidsinstrumenten die aanknopingspunten bieden. Welke strategieën dragen bij tot een succesvol intercultureel personeelsbeleid?

Om te beginnen brengen we twee beleidsmatige instrumenten in kaart. Zo is er de mogelijkheid om bij het Vlaams Ministerie van Werk en Sociale Economie een diversiteitsplan in te dienen. Organisaties die willen interculturaliseren kunnen niet alleen beschikken over een klein subsidiebedrag, maar vooral ook over begeleiding en expertise. We laten zien op welke manier HETPALEIS, het Antwerpse stadstheater voor kinderen en jongeren, van die mogelijkheid gebruik heeft gemaakt.

CORDOBA mikt nadrukkelijk op etnisch-culturele diversiteit: het wil door de introductie van allochtone stafmedewerkers andere knowhow, netwerken en ervaringen binnenbrengen achter de coulissen van de cultuurcentra. En dit van-

uit de diagnose dat die – net als het leeuwendeel van de cultuurinstellingen in Vlaanderen – ‘witte organisaties zijn’. In dit veld brengen we het verhaal van Gerardo Salinas, die in het kader van CORDOBA aan de slag ging in de Antwerpse Arenbergschouwburg.

We laten ook Ico Maly van Kif Kif aan het woord. Kif Kif is een uitstekend voorbeeld van hoe belangrijk de herkenbaarheid van medewerkers, doorgaans vrijwilligers, is voor de interculturele uitstraling van een organisatie.

Radio Kif Kif ***Een tip van de sluier***

KATRIEN SMITS IN GESPREK MET ICO MALY (KIF KIF)

Ongeveer anderhalf miljoen Belgen zijn actief als vrijwilliger. In heel wat organisaties vormen vrijwilligers de ruggengraat van de werking. Werken met vrijwilligers kan heel wat nieuwe knowhow opleveren, kan de netwerken rondom je organisatie verbreden, kan een andere uitstraling aan je organisatie geven, ontmoetingskansen creëren... Het biedt allerlei mogelijkheden aan mensen om bij te leren en ervaring op te doen. Voor organisaties zijn er mogelijkheden om diversiteit binnen te halen. Er duiken echter nogal wat weerstanden op die individuen, organisaties of projecten ervan kunnen weerhouden om als/met vrijwilliger(s) aan de slag te gaan. In een samenleving waar steeds meer regels gelden, ontwikkelen zich ook tendensen tot meer professionalisering en verzakelijking. Dat zorgt voor onduidelijkheid over het statuut van vrijwilligers. Zo is er de officiële regelgeving die zegt dat enkel mensen met de Belgische nationaliteit vrijwilliger kunnen zijn en voor een verzekering in aanmerking komen. Ook de mate van erkenning die een maatschappij besteedt aan vrijwilligerswerk – vergeleken met bijvoorbeeld de bezigheden van een beroepskracht – kan mensen ervan weerhouden om als/met vrijwilliger(s) aan de slag te gaan. Verder vraagt een vrijwilligerswerking een investering op het vlak van tijd, omkadering, begeleiding... Een organisatie moet ook oog hebben voor de kosten.

Sommigen beweren wel eens dat er weinig mensen van allochtone afkomst vrijwilliger zijn. Althans, dat is de beeldvorming die daarover bestaat. Of er ook effectief weinig allochtonen als vrijwilliger aan de slag gaan, laat ik liever aan een grondig wetenschappelijk onderzoek over. Het verhaal van Kif Kif roept een ander soort vragen op. Hier is er wel sprake van een gemengde groep vrijwilligers en medewerkers. En ook de Raad van Bestuur en het publiek zijn divers samengesteld. Bijzonder aan Kif Kif is dat ze als organisatie sterk gedragen

wordt door vrijwilligers uit Brussel en Vlaanderen. Ze worden ondersteund door twee halftijdse beroepskrachten, gefinancierd met middelen voor experimentele jeugdprojecten van de Vlaamse overheid.

De vzw Kif Kif is opgericht in 2001, met als doel diversiteit in de samenleving te bevorderen. Kif Kif wil een interculturele kruisbestuiving tot stand brengen tussen mensen en organisaties met verschillende achtergronden. Daartoe organiseert de vzw activiteiten op vier terreinen: informatie, opinie, vorming en ontspanning, bedoeld voor een breed publiek. De uitgangspunten zijn: progressief, pluralistisch, democratisch, antiracistisch en solidair. (Kif Kif betekent 'hetzelfde' of 'gelijk'.) Vele mensen kennen ondertussen de interactieve website. Een van de jongste projecten is de webradio Kif Kif, gelanceerd in mei 2005.

Vanwaar kwam het idee om Radio Kif Kif op te richten?

ICO MALY: In 2004 rijpte binnen Kif Kif het idee om een eigen radio op te starten, om jong talent ruimte te geven en klaar te stomen voor doorstroming naar andere media. Onder de vrijwilligers van Kif Kif heerste behoorlijk wat onvrede over de inhoud van de bestaande radio's. Kif Kif wou de koe bij de horens vatten, begon contacten te leggen en zich te informeren over radio. Het radioproject past zeer goed binnen de opdrachten die Kif Kif zichzelf stelt: negatieve beeldvorming ontkrachten, een diversiteit aan stemmen aan bod laten komen... We hoopten op die manier een *pool* van competente jongeren op te bouwen, die later konden doorstromen naar de reguliere media. Daar is het nog altijd zoeken naar 'allochtone' stemmen. Ook de inhoud van de berichtgeving over allochtonen laat te wensen over.

Kwaliteitsvolle, correcte berichtgeving over de interculturele samenleving was vanaf de start de doelstelling. Het concept leek bij de start zeer simpel: we zetten een opleiding op om jongeren te leren hoe ze radio kunnen maken. We zoeken middelen om een kleine, technisch geëquipeerde studio te bouwen. We zenden uit via de website: www.kifkif.be.

Waarom kozen jullie voor webradio?

ICO MALY: We hadden behoorlijk wat ervaring met het web. Ook moesten we niet wachten op de zeer moeilijk te bemachtigen FM-licenties. Webradio heeft dus voordelen, maar ook nadelen. Niet iedereen heeft toegang tot het net, en de *stream* raakt vaak niet door de *firewalls* van bedrijven. Het bereik van internet-radio, is vandaag de dag nog relatief klein in vergelijking met FM-stations. Wij zetten in op de toekomst.

Radio maken vereist de nodige competenties. Hoe werden de vrijwilligers klaargestoomd?

ICO MALY: In 2004 startten we zonder financiële middelen een eerste vormings sessie met Tjhoi Ng Sauw, journalist bij Radio 1. Tjhoi staat al lang bekend als een goede journalist. Daarenboven is hij een open persoon die het gewoon is om radiovormingen te geven aan weinig ervaren jongeren. Samen met Tjhoi werkten we de tiendelige vormingreeks uit.

Via een aankondiging op onze site en de activering van onze netwerken gingen we op zoek naar vrijwilligers voor de toekomstige interculturele radio. Een tiental jongeren met verschillende achtergronden stapte vol enthousiasme in de vormingsreeks. Sommigen wilden een muziekprogramma maken, anderen reportages. Nog anderen droomden van een praatprogramma. Alle jongeren kregen lespakketten over research, interviewtechnieken, montage... Na deze eerder theoretische lessen werd al snel ruimte gemaakt voor de praktijk.

Deze eerste lichter was een sterke en enthousiaste groep die er direct wou invliegen. De vorming had dit enthousiasme enkel verder aangewakkerd. Maar het was wachten op het materiaal om effectief te kunnen starten met de opbouw van onze radio.

Wordt de radiowerking enkel door vrijwilligers gedragen ?

ICO MALY: Nee. De volgende stap was middelen zoeken om de radio echt van de grond te krijgen. De subsidies lieten langer op zich wachten dan gepland, waardoor sommige jongeren van de eerste groep afhaakten, nog voordat het project

echt kon starten. Begin 2005 kwam dan het verlossende nieuws. Twee mensen konden halftijds aan de slag: de aankoop van opnamesetjes, de vrijwilligerswerking structureren, nieuwe medewerkers werven, het bouwen van een kleine studio, met de nodige technische en digitale software voor onlineradio. Pionierswerk dus. Niet vanwege de inhoud (daar hadden we al langer ervaring mee), maar het uitbouwen van een digitaal netwerk, uitzendsoftware, een radiostudio en een aangepaste vrijwilligerswerking voor dit project. Een internetradio uit de grond stampen is niet evident.

Hoe rekruteerden jullie nieuwe medewerkers?

ICO MALY: Er werd een tweede radiotraining opgezet. Hiervoor deden we opnieuw een beroep op Tjhoi Ng Sauw om de lessen te verzorgen. Hij bleek een gedreven en competente journalist. Hij trok mensen aan en gaf hen een zeer gedegen opleiding. Tegelijk bleek dat reportages maken zeer intensief, moeilijk en tijdrovend is. Niet meteen de meest laagdrempelige kennismaking met radio als medium. Toch kon de training een succes genoemd worden. Er deden vijftien gemotiveerde mensen mee. Ongeveer iedereen van die groep is nog steeds verbonden met de radio, samen met vijf mensen van de eerste groep. Maar niet iedereen heeft er nadien voor gekozen reportages te maken.

Hoe bliken jullie terug op de beginperiode van de radio?

ICO MALY: Op 4 mei 2005 ging een feestelijke lancering van Radio Kif Kif gepaard met uitgebreide media-aandacht en publieke belangstelling. Met die straffe start waren niet alle moeilijkheden voorbij. Het bleef zwaar voor de vrijwilligers. Ook werkte de techniek niet optimaal. Opmerkelijk was wel dat de pers focuste op andere mogelijke problemen: de diversiteit van onze groep. Journalist na journalist polste naar problemen tussen de vrijwilligers, omwille van hun achtergrond. Het leek wel alsof jongeren per definitie, omdat zij zelf of hun familie afkomstig zijn uit Marokko, Turkije, België, Indonesië en Kongo net daardoor niet zouden overeenkomen.

Wat maakte het project zo zwaar voor de vrijwilligers?

ICO MALY: Het concept 'allround reporter' bleek zeer veeleisend. De reportages waren in het begin teveel gericht op de actualiteit zoals gedictieerd door de *mainstreamers*. Daardoor legden we een enorme druk op onze vrijwilligers. Reportages maken mag niet onderschat worden. Het vraagt tijd en bekwaamheid. Een reportagemaker moet behoorlijk wat bagage hebben op verschillende domeinen: 1. het technisch aspect (monteren van interviews), 2. inhoudelijke kennis over het onderwerp, 3. interviewtechnieken en 4. researchtechnieken. Iedere deelnemer kreeg hiervan de basis in de lessen, maar niet iedereen was altijd even snel mee. Ook vroeg het werk veel tijd en energie. Die intensiteit zorgde ervoor dat sommige vrijwilligers, die ook werken of studeren, afhaakten. Kif Kif is niet zomaar een vriendenclubje, maar ook een echte vrijwilligersorganisatie. Jong, dynamisch en wervend, maar ook veeleisend. Kif Kif is altijd veeleisend geweest op kwaliteit, niet op deadlines. Het radio maken met *stream* dwingt de vrijwilligerswerking om met deadlines te werken, wat natuurlijk gevolgen had op de vrijwilligerswerking. Het was belangrijk om hieruit te leren, door enerzijds ons radioconcept kritisch te bekijken en anderzijds de structuren te creëren om vrijwilligers inhoudelijk en technisch te ondersteunen.

Hoe ziet het nieuwe vrijwilligersbeleid en het nieuwe concept eruit?

ICO MALY: Het nieuwe vrijwilligersbeleid legt sterk de focus op verantwoordelijkheid. De bedoeling is dat de mate van verantwoordelijkheid geleidelijk aan groeit. Mensen die net meedoen worden eerst ondersteund en draaien gewoon mee. Mensen waar we potentieel in zien, krijgen meer verantwoordelijkheden. Zo kun je mensen binden aan de organisatie. Als je mensen meer verantwoordelijkheid geeft, geef je hen ook meer vertrouwen en respect.

In 2006 zijn we gestart met de voorbereidingen van een heel nieuwe radioconcept. Samen met de vrijwilligers zochten we een nieuw *format*. Al snel rijpte het idee om te streven naar één uur kwalitatieve radio (eerst per maand, later eventueel per week) die het imago van Kif Kif uitstraalt. Bedoeling van

dit nieuwe uur radio is dat het uitgezonden wordt via onze site, maar later ook een plaatsje veroverd in de programmering van andere FM-radio's.

Werden de vrijwilligers betrokken in deze vernieuwing?

ICO MALY: We vroegen onze toenmalige vrijwilligers wie wilde meewerken aan het nieuwe concept. Tien vrijwilligers tekenden in. Sommigen behielden hun DJ-sets, reportages of programma's, anderen kozen exclusief voor het nieuwe concept. Met deze groep organiseerden we een brainstormsessie onder leiding van Kathy Lindekens (VRT). Op basis van vrije associatie gingen we op zoek naar mogelijke rubrieken en een waterdicht en haalbaar *format*. We hadden immers geleerd dat een concept op lange termijn haalbaar moet zijn. We zouden van nu af aan met Radio Kif Kif kijken naar onze eigen agenda, die minder kort op de bal moet spelen en relatief onafhankelijk is van wat andere media brengen. Ook aan de taakverdeling werd getimmerd. Elk programma moest haalbaar zijn voor een vijfkoppig team: twee presentatoren, een muzieksamensteller, een technicus en een reporter.

Ondertussen kregen we nieuwe middelen om het project verder uit te werken. Nu zijn we druk bezig met proefuitzendingen en bereiden we de lancering van het nieuwe concept voor.

Wat drijft de vrijwilligers om te blijven werken voor Radio Kif Kif?

ICO MALY: De groepssfeer. We amuseren ons en dat is belangrijk. In de toekomst willen we nog meer aandacht besteden aan de informele kant van de vrijwilligerswerking. We plannen om de twee maanden een groepsactiviteit: naar de film gaan, een concert bijwonen... Ook kleine dingen als verjaardagen krijgen meer aandacht. Zo kwamen er op regelmatige momenten feestjes, barbecues, recepties, een Kif Kif Story (met weetjes en roddels over het reilen en zeilen in de organisatie). Er is ook een ombudspersoon. Die bemiddelt bij conflictsituaties.

Hoe ziet de toekomst van Radio Kif Kif eruit?

ICO MALY: Radio Kif Kif blijft op verschillende sporen werken. Radiomakers krijgen de ruimte om hun ding te doen: mixes, reportages en interviews of hun eigen programma maken... Daarnaast is er het nieuwe concept: één uur radio. Daarmee zullen we niet alleen meer luisteraars bereiken, het zal ook haalbaar zijn voor de vrijwilligers. Kortom, jullie horen nog van ons. Alvast een kleine tip van de sluier: het zal Raki Deluxe heten.

Ico Maly is medewerker van het interculturele platform Kif Kif.

 www.kifkif.be

HETPALEIS

Op zoek naar nieuw, gedeeld erfgoed

JORIS JANSSENS

HETPALEIS is een Antwerps stadstheatergezelschap met een duidelijk omschreven doelgroep: kinderen, jongeren en kunstenaars. Al enkele jaren neemt HETPALEIS nadrukkelijk positie in ten aanzien van de diversiteit van de stad waarin en waarvoor wordt gewerkt, een stad met 480.000 inwoners van 175 verschillende nationaliteiten (als je ook illegalen meetelt). HETPALEIS wil bewust omgaan met die diversiteit. Sinds de ervaringen met de productie *Niet alle Marokkanen zijn dieven* (2001) bouwt men hierover een boeiend traject uit. Dat is nog niet afgelopen, maar het zorgt al voor effecten die vijf jaar geleden niet te voorzien waren.

De diversiteitswerking van HETPALEIS steunt op verschillende pijlers: podiumkunst, publiek, bestuur en personeel. Deze bijdrage toont aan hoe die integrale werking geleidelijk vorm heeft gekregen. Daarbij zoomen we specifiek in op de acties rond *human resources*. HETPALEIS heeft sinds 2003 twee 'diversiteitsplannen' ingediend bij wat vandaag het Departement voor Werk en Sociale Economie van de Vlaamse Gemeenschap heet. Een diversiteitsplan bundelt acties om drempels weg te nemen, waarmee kansengroepen geconfronteerd worden. Het is een flexibel instrument, organisaties kunnen er een invulling op maat aan geven. Daarbij worden ze gecoacht, zodat ze hun voordeel kunnen doen met de ervaring van anderen.

Hieronder gaan we na hoe HETPALEIS dit diversiteitplan heeft opgevat en welke plek het heeft binnen de werking. Welke aandachtspunten worden belicht? Werd het personeel hierbij betrokken? Hoe wordt dit plan uitgevoerd? Wat waren de knelpunten en waar lagen de mogelijkheden?

Het parcours van HETPALEIS

Impulsen uit een samenleving die verandert

Volgens HETPALEIS hebben drie ijkpunten tot de behoefte aan meer diversiteit in de werking geleid. Een eerste katalysator was *Niet alle Marokkanen zijn dieven* (februari 2001), geschreven en geregisseerd door Arne Sierens VOOR HETPALEIS en DASTheater (nu Cie Cecilia). Men koos ervoor het stuk niet in het gekende rode pluche van de schouwburg aan het Theaterplein te spelen, maar op locatie in Borgerhout. Dat de overgang van het theater naar dat stadsgedeelte niet vanzelf zou verlopen, was te voorzien. Daarom werd een jonge projectmedewerker aangeworven om het gesprek tussen de buurt en het theater in goede banen te leiden. Dat verliep niet van een leien dakje, maar was het begin van een meer gestructureerde poging om diversiteit in de werking van het huis te verankeren.

Een tweede ijkpunt was *Roodkapje* (september 2001), een samenwerking met het figurentheater Froe Froe. 'We werkten met een variatie op een zeer bekend verhaal en dachten dus dat we de educatieve dienst hiermee niet teveel werk zouden bezorgen', zegt directeur Barbara Wyckmans. Maar dat draaide even anders uit.

BARBARA WYCKMANS: Leerkrachten wezen erop dat iets waarvan wij veronderstelden dat het gemeenschappelijk cultureel erfgoed was, niet meer door iedereen gedeeld werd. Rond die tijd vernamen we dat 58 procent van de basisschoolkinderen in het centrum van Antwerpen thuis geen Nederlands spreekt. Zo groeide het besef dat een universeel gedeeld 'repertoire' wellicht niet meer bestaat. Voor een stadstheater ligt daar een grote uitdaging. We stelden ons tot taak om opnieuw aan een gemeenschappelijk referentiekader te werken.

Een derde ijkpunt was *Wortel van Glas* (december 2002). Die productie kreeg soms het verwijt al te 'hermetisch' te zijn, maar – anders dan je volgens een stereotiepe beeldvorming zou kunnen verwachten – stonden juist migrantenkinderen bijzonder open voor deze erg tekstuele theatervoorstelling. Volgens Barbara Wyckmans stelt dat het probleem aan de orde van een toenemende cul-

tuurarmoede in ‘onze’ cultuur. Het relativeert het belang van etnisch-culturele verschillen in het participatiedebat.

BARBARA WYCKMANS: Er bestaan verschillende soorten drempels voor het publiek. Dat valt niet te reduceren tot je afkomst. Hoe kun je kinderen aanspreken die alleen maar worden gevoed door een eenzijdige vorm van entertainment, die nooit verder zijn geraakt dan snoepgoed?

De drie ijkpunten in het verhaal van HETPALEIS vertrokken vanuit concrete theaterprojecten. Drie keer gingen de theatermakers en bemiddelaars met goede bedoelingen aan de slag, maar telkens kwamen er signalen dat de wereld buiten het theater verandert. Ze werden geconfronteerd met culturele referentiekaders die niet de hunne zijn. Of beter: met het feit dat hun eigen referentiekader niet gedeeld werd door het beoogde publiek, want ten slotte werkt men voor de hele stad.

ANJA GEUNS (STAFMEDEWERKER PUBLIEKSBEGELEIDING): Binnen het kindertheater ben je extra gedwongen om na te denken over diversiteit. Binnen ons schoolpubliek is die diversiteit gewoonweg de realiteit, eerder dan een verre droom of ideaal. Via de scholen zitten die kinderen elke dag in de zaal. Dat levert confrontaties op met wat er op het podium getoond wordt, met wat we willen maken. Je gaat vervolgens in gesprek met de theatermakers over vrijheid en grenzen. Houden we er bijvoorbeeld rekening mee dat je een rel hebt in de zaal als op het podium twee jongens elkaar zoenen? Knip je die scène eruit of laat je ze erin? We zeggen niet wat kunstenaars moeten doen, maar maken hen bewust van andere referentiekaders. Noem het moeilijk of niet moeilijk, maar we zitten in dat water en we hebben maar te zwemmen.

HETPALEIS ging de uitdaging aan en zocht naar antwoorden. Zo werd dit huis geleidelijk een ander huis dat zich nu meer dan ooit tot doel stelt om een dialoog op gang te houden tussen de stad en zijn kunstenaars.

BARBARA WYCKMANS: Zeven à acht jaar geleden zochten we kunstenaars aan om een productie te komen maken. Nu is er een veel grotere dialoog. We proberen er meer dan ooit voor te zorgen dat het publiek kan genieten van wat de kunstenaar in zijn hoofd heeft. We vatten samen die zoektocht aan naar dat nieuwe gedeelde erfgoed.

Recente pogingen daartoe zijn de muziekproductie *Water, lucht, aarde en vuur* (2004), een concert voor kleuters, *CLUBAH!MED*, een sociaal-artistiek jongerenproject in samenwerking met het collectief Union Suspecte en *W@=D@*, een grootschalig crossmediaal project (met theaterproducties, een tv-programma, een website (www.watisdat.be) en een maandblad) waarbij de culturele tradities van India, Mali, Mexico en China centraal stonden.

‘Daarbij hoort ook een grote zorg voor de dialoog met ons personeel’, geeft Wyckmans aan: ‘We werken met een heel groot team en proberen iedereen deel te laten uitmaken van dit diversiteitsbeleid.’ Welke instrumenten kun je ontwikkelen om die bemiddelende rol tussen een kunstenaar en een stedelijk publiek waar te maken? Hoe kun je ervoor zorgen dat beleidsacties een verhaal van de gehele organisatie worden? Hoe kun je een team begeleiden bij veranderingsprocessen?

De diversiteitswerker als bemiddelaar

Ten tijde van *Niet alle Marokkanen zijn dieven* werd Rachid Atia medewerker van HETPALEIS. Hij zorgde voor de publieksomkadering van de productie, onder meer door het organiseren van workshops (over Bruce Lee en Mohammed Ali, want de voorstelling ging over een bokscub). Nadien kon hij met een beurs van de Koning Boudewijnstichting bij HETPALEIS aan de slag als diversiteitsmedewerker. Zijn opdracht was om diversiteit vanzelfsprekend te maken in HETPALEIS.

Meteen startte Rachid Atia een zogenoemde ‘gebruikersgroep’, om na te gaan welk beeld buitenstaanders hadden van HETPALEIS. De groep was via uiteenlopende kanalen samengesteld, onder meer door een beroep te doen op de VDAB. De meeste leden van de groep hadden met elkaar gemeen dat ze geen reguliere bezoekers van HETPALEIS waren. Sommigen waren nog nooit in het theater geweest. De ‘gebruikers’ – grotendeels dus niet-gebruikers – werden uitgenodigd voor verschillende voorstellingen, telkens met voor- of nagesprek. Ze leerden verschillende facetten van het huis kennen. Dat leverde zinvolle informatie op, bijvoorbeeld over de manier waarop buitenstaanders kijken naar de affiches van HETPALEIS. Vroeger werd de titel van een voorstelling abstract voorgesteld, als een logo. Het bleek een abstracte esthetiserende vormgeving te zijn, die veel mensen niet aansprak. Nu legt men de

esthetiek van de affiches niet lager, maar probeert men door het integreren van beelden op veel meer verschillende lagen tegelijk te communiceren.

Ook het netwerk leverde heel wat op. Een aantal 'gebruikers' kreeg de smaak te pakken en komt nog steeds naar HETPALEIS. Rachid Atia zelf werkt vandaag ergens anders, bij de Dienst Cultuur van de Stad Antwerpen, maar zijn netwerk komt HETPALEIS nog steeds van pas (laatst nog, toen men een bemiddelaar zocht voor CLUBAH!MED). Als er vandaag nieuwe namen bij HETPALEIS terechtkomen, is dat soms via hem. En sommige van zijn ideeën slijten niet. Net als de gebruikersgroep toen, zijn de 'ambassadeurs' van HETPALEIS vandaag een groep jongeren met diverse achtergronden, die geregeld uitgenodigd worden voor voorstellingen, feesten of een praatje. Toch verliep destijds niet alles van een leien dakje.

RACHID ATIA: Mijn opdracht bestond eruit diversiteit tot een evidentie te maken. Maar dat was geen evidente opdracht. Er was geen probleem als mijn rol zich beperkte tot die van publieksbemiddelaar, als ik met andere woorden mijn familie en vrienden meenam naar HETPALEIS. Maar ik was jong en onrustig en wilde veel tegelijk veranderen. Ik deed voorstellen om in te breken in de organisatie, zelfs in de programmering. Dat stuitte op veel weerstand.

De diversiteitsmedewerker stond meer open voor prikkels en veranderde sneller dan de grote organisatie. Hij was zelf op zoek en bracht veel meer ideeën aan dan er onmiddellijk in de praktijk te brengen waren.

ANJA GEUNS: Rachid is op barrières gestoten. Sommige mensen hier in huis vroegen zich af of we dat allemaal wel moesten doen, of dat wel onze opdracht was. Dat is niet onlogisch. Je raakt aan de grondvesten van een organisatie, aan de identiteit van een huis. Toen Rachid hier begon in 2001, bestond HETPALEIS pas drie à vier jaar en stond alles pas op de sporen na een opstart. Als je op dat moment terug aan de grondvesten rammelt, kan dat bedreigend zijn. Ik snap dat het voor Rachid moeilijk was. Maar hij heeft wel veel in gang gezet!

Een aantal ideeën van Rachid Atia schoot inderdaad pas later wortel. 'Stilaan groeit het besef en veranderen er dingen', zegt hij. 'Ik pleitte er jaren geleden al voor om feesten te organiseren. Zo zorg je er bij een bredere groep van mensen voor dat de schouwburg geen blok beton is, maar een gebouw met een verhaal.'

















Vandaag organiseren het Toneelhuis, de Arenbergsschouwburg en HETPALEIS samen het zogenoemde Theaterfestival [sic], een combinatie van muziekoptredens, theatervoorstellingen en fuiven.

Precies door de spanningen die de positie van Rachid Atia met zich meebracht, drong zich in het traject van HETPALEIS na verloop van tijd een meer structurele aanpak op. De wil groeide om diversiteit weerspiegeld te zien in de verschillende facetten van de werking: het aanbod op de podia, het publiek, de raad van bestuur en ook in het personeel. Toen ontdekte men de mogelijkheid een diversiteitsplan in te dienen bij de Vlaamse Gemeenschap.

BARBARA WYCKMANS: Het ging niet in de eerste plaats om subsidies. Het is goed om je te engageren voor een meerjarig traject. Dat dwingt je om je plannen en doelstellingen op papier te zetten en na verloop van tijd te evalueren. Soms moet je eerlijk bekennen dat je idee interessant en nobel was, maar dat je iets niet hebt kunnen realiseren, bijvoorbeeld door tijdsdruk. Dat mag allemaal, maar het is goed om jezelf objectief vragen te stellen. Dat houdt het onderwerp op de agenda.

Een diversiteitsplan als instrument

Een diversiteitsplan is een instrument dat de Vlaamse overheid heeft ontwikkeld om ondernemingen, instellingen en lokale besturen te helpen een divers en kleurrijk personeelsbeleid in praktijk te brengen. Het gaat om een subsidie-regeling, gecombineerd met steun door een netwerk van consultants. Werkgevers die zich bereid tonen een diversiteitsbeleid uit te tekenen, kunnen meedoen. Ze engageren zich dan om zoveel mogelijk mensen uit kansengroepen aan boord te krijgen, zonder dat de relevante functievereisten moeten herzien worden. Ze proberen op een systematische manier discriminerende drempels weg te nemen, doorgroeimogelijkheden te creëren en voortijdige uitstroom te vermijden. Verschillende organisaties kunnen samen een clusterdiversiteitsplan indienen. Een instapplan is kleiner van opzet en helpt ter voorbereiding van een diversiteitsplan. Een groeiplan kan het vervolg zijn op een diversiteits-

plan en is erop gericht blijvende effecten en verankering binnen de organisatie te bevorderen.

Mogelijke ingrediënten van een diversiteitsbeleid

Een diversiteitsplan geeft zelf heel wat acties aan, die deel kunnen uitmaken van een divers personeelsbeleid. Het kan bijvoorbeeld gaan om initiatieven op het vlak van de *wervings- en selectieprocedures*: door een analyse van de bestaande procedures, het verbreden van rekruteringskanalen, het opmaken van een non-discriminatieclausule, aanpassingen aan het arbeidsreglement in functie van kansengroepen, het creëren van stageplaatsen (inclusief meeloop- of kijkstages), het organiseren van bedrijfsbezoeken voor kansengroepen en andere sensibiliseringsacties...

Een andere reeks van maatregelen betreft *opleidingsmogelijkheden*, zowel voor mensen uit de kansengroepen als voor werknemers die al aan de slag zijn. Dat zijn bijvoorbeeld: Nederlandse taallessen of andere taalinitiatieven, specifieke voortrajecten voor kansengroepen (inclusief attitude- en assertiviteitstrainingen, en technische opleidingen zoals rijbewijzen en computercursussen), een opleiding leidinggeven aan gemengde teams...

Er zijn ook mogelijkheden om het onthaalbeleid te verbeteren, bijvoorbeeld door een goede onthaalbrochure te voorzien voor nieuwe medewerkers, een 'handboek onthaal' voor de *anciens*, te werken met pictogrammen en vertalingen, de interne communicatie te verbeteren, aandacht voor loopbaanbegeleiding, het aanstellen van persoonlijke coaches en mentoren voor nieuwe werknemers of een aandachtspersoon discriminatie, een herziening van functies in het organogram...

Men reikt ook pistes aan voor de *doorstroming van kansengroepen* met onder meer: aangepaste evaluatie- en functioneringsgesprekken, een aanpassing van de taken en functieomschrijvingen, specifieke begeleiding en opleidingsmogelijkheden, het ontwikkelen van competentieprofielen...

Ten slotte is er een reeks van mogelijkheden om het *draagvlak voor diversiteit* in de organisatie te *vergroten*. Dit kan door het oprichten van een werkgroep diversiteit, door netwerken uit te bouwen, ervaringen uit te wisselen met andere

organisaties, interne studiedagen te voorzien, het zichtbaar maken van het diversiteitsbeleid, het afnemen van een diversiteitsaudit, documentatie aan te kopen, groepsactiviteiten (zoals het bezoeken van een moskee), het organiseren van training over vooroordelen en discriminatie, initiatieven rond conflicthantering...

Een aanpak op maat, of 'learning by doing'

Welke acties zijn voor een organisatie het interessantst? Volgens Michiel Van De Voorde, coördinator evenredige arbeidsdeelname en diversiteit bij het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, kun je die vraag niet generiek beantwoorden. Een diversiteitsbeleid vraagt altijd om een aanpak op maat.

MICHEL VAN DE VOORDE: Ons uitgangspunt is het volgende: we zeggen niet wat diversiteit moet zijn voor jullie, we hebben geen model, we komen niet af met een heel ingewikkelde filosofische of sociologische onderbouw: 'Dat is het model, zo moet diversiteit eruit zien.' Iedere organisatie is anders. Laat mensen maar doen.

Om die reden is een doorlichting van de organisatie zodanig, dat met behulp van een projectontwikkelaar van de RESOC/SERR¹ van de betreffende regio kan nagegaan worden welke van de mogelijke acties mogelijk en zinvol zijn. Het gaat om een zoektocht waaraan een organisatie zelf een eigen invulling geeft. De uitkomst daarvan is op voorhand niet te voorspellen. Dat verhoogt de onzekerheid, maar volgens Van De Voorde is het daardoor eens zo gemakkelijk om met een diversiteitsplan van wal te steken.

MICHEL VAN DE VOORDE: Doen! Gewoon beginnen. Er zijn altijd argumenten om nog wat te wachten... een diversiteitsplan blijft echter altijd een beetje experimenteren, blijft altijd iets nieuws, stelt altijd uitdagingen, en is nooit helemaal voorspelbaar. Een diversi-

1 RESOC EN SERR zijn regionale sociaal-economische adviesraden en overlegcomités. De Sociaal-Economische Raad van de Regio (SERR) organiseert het socio-economisch overleg en advies van de sociale partners van de streek. Het Regionaal Economisch en Sociaal OverlegComité (RESOC) is een overlegtafel voor sociaaleconomische streekontwikkeling tussen vertegenwoordigers van de werkgevers, de werknemers en de gemeentebesturen en het provinciebestuur.

teitsplan is een 'work in progress', het is nooit helemaal af en – misschien het allerbelangrijkste – het is een proces van 'learning by doing'. (Van de Voorde 2004)

Hoe je een selectie moet maken uit de aangereikte mogelijkheden, en hoe je dat allemaal in de praktijk brengt, hoef je niet alleen uit te klaren. De regionale projectontwikkelaars van RESOC/SERR, het Sociaal Fonds voor Podiumkunsten en het Vlaams ministerie voor Werk en Sociale Economie helpen vanuit hun ervaring met andere organisaties. Ze stellen een realistisch stappenplan op, na een analyse van de situatie. In wat volgt laten we zien wat die denkoefening voor HETPALEIS heeft opgeleverd.

Diversiteitsplannen in HETPALEIS

HETPALEIS heeft intussen een diversiteitsplan en een groeidiversiteitsplan achter de rug. In het eerste diversiteitsplan lagen de klemtonen op een doorlichting van de eigen werking en op een poging om 'andere' logica's, referentiekaders en netwerken beter te leren kennen, en daarvoor ook een breder draagvlak te creëren in HETPALEIS. Het groeidiversiteitsplan maakte het mogelijk om op basis van een evaluatie van het eerste beleidsplan een aantal concrete pistes verder uit te diepen.

Doorlichting van de eigen blik en selectieprocedures

VOOR HETPALEIS was een van de eerste acties de doorlichting van de eigen blik en manier van selecteren. Alertheid of *goodwill* voor diversiteit volstaan niet voor een divers personeelsbeleid.

DIRK VANHAUTE (ZAKELIJK LEIDER) **EN ANJA GEUNS:** Er zijn veel onderliggende remmingen of hindernissen waarvan je jezelf niet altijd bewust bent. Hoe selecteer je? Sommige criteria lijken natuurlijk, maar zijn cultureel bepaald: bijvoorbeeld of een kandidaat je in de ogen kijkt. Door die criteria te expliciteren, ontdeed je ze van hun vanzelfsprekendheid. Waarom selecteer je op die manier? Via welke kanalen werf je? Welke eisen stel je aan

kandidaten? Hoe formuleer je die eisen? Binnen welke setting verloopt een sollicitatiegesprek? Kies je voor een informeel gesprek of een schriftelijk examen?

HETPALEIS voerde een zelfbevraging uit, met de hulp van de Karel de Grote-Hogeschool. Die zal leiden tot een checklist van aandachtspunten wanneer er nog eens een vacature is.

ANJA GEUNS: Op zulke momenten moet het allemaal erg snel gaan en kun je geneigd zijn om efficiëntie op kortetermijn te laten primeren op het diversiteitsbeleid. Net die efficiëntie haalt soms de diversiteit onderuit. Je wilt recht naar je doel toe en de moeilijkere wegen sluit je uit. Daarvoor dient die checklist, om dat een beetje open te breken.

Draagvlak in de organisatie

Toen in 2003 het eerste diversiteitsplan van start ging, was het de bedoeling om enkel op het niveau van de stafmedewerkers in een training te voorzien. Binnen de staf werd er specifiek nagedacht over leidinggeven en selectieprocedures, maar er werd ook beslist een discussiedag te organiseren voor het hele team (55 mensen). Daarbij was iedereen betrokken, ook de mensen van het onthaal en de kassa, de portiers, de technici... Er werd in kleine groepen onderhandeld over de vraag wat iedereen juist verstaat onder diversiteit, over hoe HETPALEIS eruit moet zien. Wat moet er zeker gebeuren, en waarover is er discussie? Hoe communiceer je met elkaar, waar loopt de communicatie soms spaak?

Het ging ook over beeldvormingsprocessen en vooroordelen ten opzichte van 'andere' culturen. Maar dit was toch opvallend: de debatten leidden niet alleen tot een gesprek over de relatie van HETPALEIS tot buitenstaanders, maar ook over de manier waarop al die verschillende mensen in het huis met elkaar omgaan. Het gesprek verschoof van de 'andere', naar HETPALEIS zelf. En dat was niet altijd even gemakkelijk.

ANJA GEUNS: Als je organisatie bestaat uit drie vrienden, dan kom je snel tot een akkoord. Aan de andere kant draagt een grote ploeg ook al meteen een grote diversiteit in

zich. Dat is het voordeel, dat je eigenlijk al wel hebt leren omgaan met een grote diversiteit binnen die ploeg.

Het proces leidde tot de redactie van een gemeenschappelijk gedragen manifest, met specifieke aandacht voor werkdruk, communicatie en betrokkenheid.

Sensibilisering van kansengroepen: een educatieve invalshoek

Een van de vaak aangehaalde knelpunten voor een divers personeelsbeleid, is dat er in de kansengroepen te weinig kandidaten zijn met de juiste competenties. De gebrekkige instroom op de arbeidsmarkt ziet men soms als een neveneffect van de gebrekkige instroom in de scholen en opleidingen. Kunstenorganisaties hoeven echter niet af te wachten tot het onderwijs verkleurd is. Als de kunstensector meer herkenbaar wordt voor mensen met andere achtergronden, dan zullen meer mensen zich aangesproken voelen om voor een artistieke opleiding te kiezen. Het diversiteitsplan van HETPALEIS bevat daarom nogal wat initiatieven die niet rechtstreeks een band hebben met *human resources*. Er werden acties ontwikkeld op maat van het door kunsthuisen vaak genegeerde technische en beroepsonderwijs. Stefan Perceval maakte de productie *Geest*. Door de kleine schaal was deze voorstelling geschikt om ze in de school zelf op te voeren. Dramadocente Paula Stulemeijer bereidde deze voorstelling grondig voor met de betrokken scholen en leerkrachten.

Er is ook de samenwerking met de vrijwilligersorganisatie Meters & Peters: maandelijks organiseert HETPALEIS een theaternamiddag voor een zestigtal anderstalige nieuwkomers. Die bezoeken theatervoorstellingen en nemen deel aan educatieve workshops. Tijdens het tweede seizoen werden deze middagen ook afgesloten met een intensiever contact met de ouders van de betreffende kinderen.

Ten slotte is er het werk aan *CLUBAH!MED*, waarbij Union Suspecte een aantal jongeren laat meelopen in een professionele theaterproductie. Niet toevallig mikte deze productie op jongeren die klaargestoomd worden voor een beroepskeuze.

BARBARA WYCKMANS: Zelfs in onze westerse cultuur spreekt een beroepskeuze als acteur niet voor zich. Daarom hebben we het initiatief genomen om een productie te ma-

ken met onder anderen allochtonen van zestien tot achttien, de groep die klaargestoomd wordt voor een beroepskeuze. We willen het talent van die gasten aanscherpen en hen steunen als ze de keuze voor een artistieke opleiding willen maken. We willen hen voeling geven met de podiumkunsten, het ritme laten aanvoelen, en hen daarbij ook wel een zekere inspanning laten leveren om een productie af te werken tegen de deadline van een première. Zo kun je de jongeren steunen bij hun keuze. Je kan een signaal geven naar hun gemeenschap. Bijvoorbeeld dat het goed zou zijn als Rachida een toegangsexamen bij het conservatorium gaat doen, want ze heeft laten zien dat ze talent heeft.

Hoofddramaturge Hanneke Reiziger zoekt medewerkers voor *CLUBAH!MED*.

HANNEKE REIZIGER: Je kunt heel veel brieven sturen, maar bij een heel aantal mensen en organisaties werkt een schriftelijke communicatie niet. Het is ten eerste de persoonlijke aanpak die loont: je moet op mensen toestappen. Dat is ook het idee achter de 'Ambassadeurs'. Je moet in nieuwe netwerken een aantal ankerpunten krijgen die bemiddelen. Dat is een netwerk dat je langzaam maar zeker opbouwt.

Uiteindelijk bleek die doelstelling bij de *casting* van medewerkers voor *CLUBAH!MED* niet gerealiseerd te zijn. De meeste artiesten waren jonge twintigers, iets ouder dan initieel voorzien. Maar dat betekent allerm minst dat dit werk zinloos was. Het zet extra scherp in de verf dat het ontwikkelen van een divers personeelsbeleid langetermijnwerk is. Het komt in feite neer op een accumulatie van verschillende ervaringen en trajecten, er worden verschillende paden tegelijk geëffend. Je kunt zien hoe het werk met Rachid Atia en zijn 'gebruikersgroep' doorwerkt in andere projecten, of hoe het werk aan *Niet alle Marokkanen...* uiteindelijk resulteert in het sociaal-artistieke project met Union Suspecte. Net zo moet je erop vertrouwen dat lopende gesprekken met de koepelorganisaties, met Kif Kif, uiteindelijk wel hun vruchten zullen afwerpen. Nu al tekenen enkele constanten zich af.

ANJA GEUNS: Het is belangrijk om met mensen langdurig te gaan samenwerken, in plaats van kortetermijnwerk. Zeker als partners die elkaar omwille van cultuur minder goed kennen. Onderhuids zitten er heel veel verschillen. Dan moet je elkaar de tijd gunnen: om bij

te sturen, om over die verschillen te praten. Ik geloof niet zo in eendagsvliegen. Die slokken heel veel energie op. Losse projecten brengen voor beide partijen weinig bevrediging. Soms is het eerder een soort van *clash*. Maar als je voorbij die *clash* gaat, dan kan het verrijkend worden. Het heeft met tijd en vertrouwen te maken. En met de wil om samen een weg af te leggen. We hebben de afgelopen jaren gemerkt hoe belangrijk persoonlijke contacten en wederzijdse dialoog zijn. Dat je niet naar een organisatie kunt toestappen en zeggen: 'We hebben een vacature en willen dat er een diversere ploeg solliciteert.' Het werkt enkel als je een langdurige relatie aangaat. Zo krijg je een breder draagvlak, geen momentopname.

 www.hetpaleis.be

 www.vlaanderen.be/werk

CORDOBA

Een proefkonijn in lege ruimtes

KATRIEN SMITS

Ons leven is een aaneenschakeling van migraties. Een tijd geleden zag ik een publiciteitscampagne waarin een zaadcel op het punt stond een eicel te bevruchten. Dit beeld werd in de reclameboodschap gebruikt als metafoor voor migratie: een eerste stap naar verandering en creatie van het leven zelf.

(Gerardo Salinas, *CORDOBA. Allochtonen in de cultuurcentra*, eindverhandeling)

Dit verhaal gaat over Gerardo Salinas, Antwerpenaar en Argentijn in hart en nieren, gedreven om grenzen te verleggen, en de Arenbergschouwburg, een respectabel theaterhuis op zoek naar mogelijke migraties buiten de oude vertrouwde werking. Beiden vonden elkaar in *CORDOBA*, een pilootproject gefinancierd door de Vlaamse Gemeenschap. Het project wordt sinds 2003 gecoördineerd door Cultuur Lokaal, steunpunt voor het lokale cultuurbeleid en is een samenwerking tussen zes culturele centra en twee hogescholen. *CORDOBA* vertrekt vanuit de vaststelling dat het aantal stafmedewerkers van allochtone herkomst in de culturele sector nauwelijks op één hand te tellen is. Als innovatief en experimenteel project geeft het een eerste aanzet om dit glazen plafond te doorbreken. *CORDOBA* biedt aan zes deelnemers een ervaringsgericht traject, bestaande uit een deeltijdse opleiding en deeltijds werk op stafniveau in de culturele sector. Dit traject wordt in goede banen geleid door een stimulerende procesbegeleider en door een stuurgroep met alle betrokkenen. Onderstaand verhaal moet duidelijk maken welke voorwaarden, criteria en factoren belangrijk zijn voor de slaagkansen van een project als *CORDOBA*. Enerzijds gaat het hier slechts om de ervaringen van één van de deelnemers en één van de deelnemende organisaties. Aan de andere kant biedt het ons een zeer concreet beeld van de verschillende aspecten die bij het project komen kijken.

Waarom nam de Arenbergschouwburg deel aan het project en hoe kadert dat in de gehele werking en visie van het theaterhuis? Hoe verliep de aanwerving

van Gerardo Salinas? Welke opdrachten kreeg hij en hoe werd hij daarbij begeleid? Waarom nam hij deel aan CORDOBA? Stel dat een project als CORDOBA niet bestond, was Salinas dan ooit in de Arenbergschouwburg terechtgekomen? Welke gevolgen hebben deze aanwerving en het hele project voor de verdere werking en programmering van de Arenbergschouwburg?

Matching

CORDOBA is een leerproces voor beide partijen: zowel voor de deelnemende stafmedewerker, als voor de betrokken organisatie. Hier komen we al bij een eerste belangrijke voorwaarde voor het goede verloop van het project. CORDOBA-pioniers diversifiëren een organisatie van binnenuit. Bovendien kunnen ze de aantrekkelijkheid of de herkenbaarheid van de sector voor culturele minderheden vergroten. Toch bestaat ook het gevaar dat de organisatie hen beschouwt als een gemakkelijke cosmetische ingreep. Het beleid mist in dat geval fundering en het blijft bij een PR-strategie die intern niet door alle betrokkenen wordt ondersteund. Om duurzame effecten te bereiken binnen het CORDOBA-project, is het dan ook belangrijk dat de organisaties willen bijleren en erkennen dat diversiteit een integraal onderdeel vormt van hun ontwikkeling. Uit dit praktijkverhaal blijkt dat CORDOBA zowel een leerproces bij Salinas, als bij de Arenbergschouwburg teweegbrengt. Het gaat om een voortdurend aftasten van elkaars grenzen, om stap voor stap tot vernieuwing te komen.

De provinciale overheid heeft aan de Arenbergschouwburg de opdracht gegeven om de allochtone gemeenschappen in Antwerpen te bereiken. Via een stafmedewerker van Open Culturele Centra kreeg de organisatie het voorstel om een CORDOBA-medewerker in te schakelen. Het theaterhuis wilde in eerste instantie aan diversiteit werken en beschouwde CORDOBA als een welgekomen 'vehikel'. De aanwerving van Salinas betekende voor de Arenbergschouwburg een sterke meerwaarde. Met hem kon de organisatie werken aan een uitbreiding van haar netwerk, een diversificatie van de programmering en ook een verrijking van de interne ploeg achter de schouwburg. Maar bovenal bleek Salinas goed te passen bij de Arenbergschouwburg en omgekeerd. De indiensttreding van

Salinas gebeurde op basis van een wederzijds aftasten. De stafmedewerkers van de Arenbergschouwborg vinden het uiterst belangrijk de eigen verwachtingen duidelijk te omschrijven en goed af te toetsen welke er leven bij de toekomstige medewerker. Salinas werd volgens zakelijk leider Yvette Deploige zoals elke andere stafmedewerker aangeworven.

YVETTE DEPLOIGE: Wij hebben met hem een gesprek gehad, de directeur en ikzelf, waarin we hem gevraagd hebben naar zijn visie, de plek die hij wilde invullen in de schouwborg en welk soort initiatieven en projecten hij binnen onze setting zou willen en kunnen uitwerken. Binnen de week was hij klaar met zijn programmavoorstel.

Het matchen van organisatie en medewerker uit zich in dit verhaal sterk in de ruimte voor eigen initiatief. Dat geldt echter specifiek voor de situatie van Salinas: 'Ik heb gemerkt dat ik het best functioneer in een open, horizontale structuur. In de Arenbergschouwborg krijg ik de ruimte om *mijn eigen ding* te doen en die kans heb ik vol overtuiging gegrepen.' Uit andere CORDOBA-verhalen bleek dat sommige Cordobezen juist meer nood hadden aan afbakening en duidelijkheid. Maatwerk is cruciaal. Het profiel van de deelnemers aan CORDOBA is heel verschillend, onder andere op vlak van opleiding en interesses. Ieder moet voor zichzelf de eigen capaciteiten en leerpunten ontdekken. Daarover kan best zo open mogelijk gecommuniceerd worden met de instelling. Bij de Arenbergschouwborg leeft het gevoel dat zij echt gekozen hebben voor Salinas en de projecten die hij er wilde doen. Volgens Deploige is het erg belangrijk dat een medewerker past binnen de cultuur van de organisatie.

Lege ruimtes

Voor de CORDOBA-deelnemers is het niet altijd vanzelfsprekend om een duidelijke positie binnen de werkplaats op te bouwen. Salinas is bewust bezig om ruimte voor zichzelf en voor zijn projecten vrij te maken. Het vinden van deze eigen weg vraagt om een stevige dosis maturiteit en levenservaring.

GERARDO SALINAS: Mijn vertrekpositie is zwak, dus moet ik een goede positie als medewerker opbouwen. Je moet dat wel doen, anders maakt niemand ruimte voor jou. Dat is ook logisch, omdat de organisatie al bezig is, ze heeft haar eigen werkwijzen en methodieken. Als je iets vernieuwends wil doen, moet je als nieuwe medewerker rekening houden met wat er al is, anders kom je tegen een muur van weerstand terecht. Je moet dus de machtsposities (h)erkennen. En als je dan iets vernieuwends wil doen, moet je dat rustig opbouwen. Ik probeer daarom in eerste instantie dingen op te bouwen in de lege ruimtes van de organisatie. In de Arenbergschouwburg doe ik bijvoorbeeld dingen die niemand doet. Zo ben ik onder andere 'diversiteitsmedewerker', want sinds de stafmedewerker van Open Culturele Centra de Arenbergschouwburg verlaten heeft, werkt er niemand meer rond diversiteit en ontstaat daar een lege ruimte. Ik wil niet enkel en alleen projecten doen die te maken hebben met diversiteit, maar zie daar wel een ruimte om mijn positie te versterken. Als mensen iets rond diversiteit willen doen, moeten ze met mij komen praten. Op de duur ben je nodig.

Vernieuwing is volgens Salinas soms moeilijker te bereiken in een grote organisatie die succesvol is en daarom weinig behoefte voelt om te veranderen. Vanuit een overlevingsdrang proberen zulke organisaties vooral veel publiek te bereiken en staan ze minder open voor veranderingen. Omdat zij bedrijfsmatig goed werken, kan de drang naar innovatie belemmerd worden. Bij de Arenbergschouwburg is dat volgens Salinas anders.

Openheid voor vernieuwing is een cruciale factor om op een duurzame manier te reflecteren over diversiteit in de samenleving. De Arenbergschouwburg wil kwaliteitsvolle voorstellingen aanbieden aan een zo divers mogelijk publiek. Ook wil het huis kansen geven aan nieuwe en jonge kunstenaars. Diversiteit betekent voor de Arenbergschouwburg enerzijds een divers publiek, anderzijds een diverse programmatie. Beide staan immers niet los van elkaar, volgens Yvette Deploige. Sinds enkele jaren werkt de schouwburg ook samen met Moussemfestival (met een focus op Marokkaanse cultuur) en Kunstenfestival 0090 (met een focus op hedendaagse kunst die *links* heeft met Turkije). Daarnaast was tot voor kort het project Open Culturele Centra in de Arenbergschouwburg gehuisvest (een initiatief van de provincie Antwerpen), waardoor nieuwe knowhow over diversiteit in de schouwburg werd binnengebracht.

YVETTE DEPLOIGE: Wij vragen van onze medewerkers de nodige inzet en flexibiliteit als we met migrantenorganisaties samenwerken, want dat is niet zo vanzelfsprekend. Binnen die organisaties wordt een bepaalde gedragscode gehanteerd, terwijl wij meestal onbewust uitgaan van onze eigen codes. De communicatie met één vereniging verliep minder goed, maar dat mag geen reden zijn om een andere mogelijke samenwerking in de toekomst af te blokken. Integendeel, we hebben veel geleerd uit wat misliep, onder andere dat we moesten werken aan de houding van alle medewerkers van de Arenbergschouwburg.

Een opsomming van uitzonderingen

GERARDO SALINAS: Na een denkmoment met de coach, Angelo De Simone, begon ik meer te voelen en te beseffen dat ik een deel van een groter project was. Daarvoor wist ik dat ook wel, maar 'voelde' ik dat niet. Ik kwam nooit in contact met de andere deelnemers en er was bijna geen duidelijk herkenbare structuur. CORDOBA was voorheen een opsomming van uitzonderingen.

Groepsbijeenkomsten in het kader van het project blijken heel belangrijk te zijn. Dankzij zulke samenkomsten krijgen de deelnemers het gevoel dat de problemen waarmee ze te maken krijgen, niet zozeer individueel zijn, maar vaak voortvloeien uit hun positie als Cordobees. Na een gezamenlijke driedaagse begonnen de Cordobezes een gemeenschappelijke agenda te hebben, met gemeenschappelijke problemen en bedenkingen. Ook de begeleiders kregen op deze manier meer zicht op de doelen en principes achter het project.

YVETTE DEPLOIGE: Ik denk dat de driedaagse heel nuttig is geweest, omdat je dan de uitwisseling hebt met de andere initiatieven en dat je als begeleider het gevoel hebt dat je in een netwerk zit. Daarbij werd ook het theoretische kader van heel het initiatief nog eens duidelijk gesteld. Op die manier werd ik aangezet om over mijn eigen functie te reflecteren en het project ook vanuit het langetermijnperspectief te bekijken. Ik heb er zelf als begeleider ook dingen uit geleerd. Ik besef nu heel goed dat het voor de allochtone medewerkers niet altijd gemakkelijk is. Zij moeten werken combineren met studeren. Ook financieel hebben ze het niet altijd even gemakkelijk. En ze komen in een nieuwe omgeving

terecht, waar weerstanden kunnen bestaan. Dat is een heel moeilijke positie. Daar moet je als begeleider aandacht voor hebben.

Angelo De Simone is procesbegeleider en contactpersoon voor de deelnemers. Daarnaast vervult hij een noodzakelijke brugfunctie tussen de deelnemers en de cultuurcentra. Ook binnen de Arenbergschouwburg worden af en toe denk-momenten voorzien samen met De Simone. Hij kan vanuit zijn achtergrond bepaalde zaken opentrekken die vastzitten. Alle verschillende aspecten van het project kunnen dan besproken worden en hij kan daarover adviezen geven. Voor de begeleiding van Salinas werd er in de Arenbergschouwburg een opvolgings-groep opgezet: de stafmedewerker van Open Culturele Centra, Yvette Deploige en de directeur. Deze groep houdt een tweewekelijks gesprek. Salinas nam zelf van bij het begin initiatief om die coaching af te dwingen. Hij zorgt telkens voor een soort briefing van het werk dat hem bezighoudt en op basis daarvan kan de groep hem evalueren en bijsturen.

CORDOBA maakt verschil

Volgens Krist Biebaw, stafmedewerker van Cultuur Lokaal en coördinator van het CORDOBA-project, zijn de cultuurcentra overwegend eensgezind over het feit dat dit soort projecten zinvol is. Maar het lukt zeker niet overal om diversiteit in te bouwen in de strategieën van de centra. Uit een aantal CORDOBA-verhalen is ge-bleken dat het meeste effect bereikt wordt wanneer een allochtone medewerker als een strategisch voordeel wordt gezien. Zo vertelt Yvette Deploige: ‘Als Gerardo er niet meer zou zijn, zouden heel veel zaken wegvallen, zoals de netwerking, de samenwerking en communicatie met andere organisaties, de andere ideeën die hij binnenbrengt... We hebben Gerardo nodig in de Arenbergschouwburg’.

De introductie van stafmedewerkers van allochtone herkomst brengt in de meeste deelnemende cultuurcentra op verschillende niveaus meer diversiteit binnen. Een cultureel divers personeelsbeleid erkent volgens Salinas dat de culturele achtergrond van een medewerker niet mag worden uitgebuit om verbanden te leggen met cultureel diverse gemeenschappen (de allochtoon in

huis voor allochtone projecten): 'Ik heb het gevoel dat ik niet in de Arenbergschouwborg ben omdat ik er enkel en alleen als 'allochtoon' nuttig ben. Ik voel dat ik daar moet zijn en ik voel dat zij weten dat ik voor sommige dingen nuttig ben.'

Maar een divers personeelsbeleid erkent evenzeer dat, welke positie men ook heeft binnen een organisatie, de persoonlijke ervaring en achtergrond de interne agenda beïnvloeden. Nu al wordt het volgens Krist Biebouw duidelijk dat de aanwerving van een medewerker van andere afkomst onder andere invloed heeft op de samenstelling van het programma-aanbod en de methodieken waarmee andere verenigingen en bevolkingsgroepen bereikt worden. Voor Salinas zelf is het nog te vroeg om conclusies te trekken: 'Ik durf nog niet zeggen of mijn werk bij de Arenbergschouwborg ook andere aspecten van de werking heeft kunnen veranderen, buiten de personeelssamenstelling op zich. Anderzijds zijn er al zes projecten van mij gerealiseerd en dat is niet weinig.'

Salinas heeft onder meer als opdracht het bestaande aanbod van de Arenbergschouwborg meer open te stellen voor andere en bredere bevolkingsgroepen, verenigingen, migrantenorganisaties... Zo kan hij de infrastructuur van de Arenbergschouwborg ter beschikking stellen van culturele verenigingen en zelforganisaties.

GERARDO SALINAS: Ik bouw voortdurend netwerken op, ik heb ook het gevoel dat ik dat goed kan. Eén van mijn belangrijkste taken doorheen de verscheidene projecten is 'als vertaler werken', in twee richtingen, ook voor de mensen van de Arenbergschouwborg. Dat wil zeggen: communiceren over eigen manieren van werken en manieren van buitenaf. Misschien kunnen ze op die manier ook iets leren van elkaar.

Salinas brengt ook netwerken binnen vanuit zijn eigen achtergrond. Hij is bijvoorbeeld actief in het verenigingsleven, onder meer als voorzitter van de Latijns-Amerikaanse federatie. In zijn vrije tijd richtte hij mee Fiebre op, een cultureel platform met Vlamingen en Latijns-Amerikanen, dat rond de Latijns-Amerikaanse cultuur werkt en artistieke kwaliteit als een prioriteit beschouwt.

Volgens Deploige is Salinas zeker geslaagd in zijn opzet. Als hij hier niet geweest was, zou de programmatie er heel anders uitgezien hebben. Salinas zet

ook zelf activiteiten binnen de schouwburg op, zoals het tangofestival Nave-tango. Daarbij moet hij als programmator een project van a tot z organiseren.

GERARDO SALINAS: De inwoners van Buenos Aires hebben weinig met elkaar te maken, ze komen van overal: Duitsers, Italianen, Spanjaarden, Indianen, Joden, Arabieren, Turken, Polen... Ze zien er allemaal verschillend uit, maar toch zijn het Argentijnen. Zij kwamen samen in een 'leeg' land met weinig regels, maar ze hebben samen – zonder dat bewust te doen – iets ontwikkeld. Dat was de tango. Tango is iets van alle Argentijnen. Die kunstvorm is een vorm van sociale cohesie voor ons. Deelnemen aan cultuur maakt dat wij ons deelnemer voelen van een maatschappij. Daarom dacht ik ook aan tango als evenement; tango is een succesvolle dialoog tussen verschillende culturen. De muziek is een mengeling van accordeon, Oost-Europese muziek, zwarte Afrikaanse muziek... Een mix die zo perfect is dat je de ingrediënten nooit meer ziet.

Verder kreeg Salinas de opdracht een eigen artistieke productie te ontwikkelen rond het thema identiteit. Salinas is daarbij vanuit zijn persoonlijk verhaal betrokken. *Mis padres, mi historia* was een productie met mensen die Latijns-Amerikaanse roots hebben en in België geboren zijn. Een filmmaker, een fotograaf en een muzikant ondernamen samen een zoektocht naar hun origine.

Uit een verslag van CORDOBA bleek dat succesprojecten ontzettend belangrijk zijn. De deelnemers hebben nood aan een eigen project dat positief geëvalueerd wordt. Vaak blijkt dat het groeiproces sterk te stimuleren. Het doet hun zelfvertrouwen toenemen en zorgt voor erkenning door de collega's.

Volgens Yvette Deploije beschouwen de medewerkers van de Arenberg-schouwburg diversiteit als een meerwaarde. Niet alleen omwille van de netwerken die de nieuwe medewerker met zich brengt en de ideeën en projecten die anders nooit geprogrammeerd zouden worden. Maar ook op menselijk vlak gaat het om een verrijking. Het zorgt voor een andere sfeer in huis. En dat iemand met een andere origine als contactpersoon functioneert, geeft een positieve uitstraling voor mensen die met de Arenberg-schouwburg in aanraking komen. Een belangrijke conclusie van CORDOBA is dat een actief cultureel divers personeelsbeleid de aantrekkingskracht van de organisatie verhoogt, zowel intern als extern.

Correctie op het maatschappelijke systeem

Dat allochtonen systematisch over het hoofd worden gezien in de culturele sector, heeft te maken met de hele bedrijfsvoering van een organisatie. Alles is volgens Krist Biebaw afgestemd op autochtonen: 'de organisatie, de aanwervingsprocedure, de manier waarop de organisatie zich presenteert. Allochtonen herkennen zich slechts in geringe mate in kunstinstellingen en organisaties, waardoor de stap naar tewerkstelling binnen de sector niet evident is.' Bij een traditioneel (sterk op taal gericht) aanwervingsexamen van een openbaar bestuur, maakt een allochtone kandidaat vaak minder kans. Daar gebeurt de eerste schifting immers niet op basis van bekwaamheden, maar op basis van (vaak voor de functie niet relevante) algemene basiskennis. De norm is hier veelal het ASO, terwijl veel allochtonen in het secundair onderwijs in het TSO of BSO terechtkomen, zelfs al hebben ze andere capaciteiten.

Voor Salinas is het erg belangrijk dat dit project maatschappelijke gevolgen heeft:

GERARDO SALINAS: Mijn deelname aan CORDOBA vertrekt ook vanuit een persoonlijke behoefte. Ik wil me graag sociaal en politiek engageren. Ik ben een progressieve Latijns-Amerikaan en dat moet ik 'voelen'. Als dat er niet bij zou horen, zou CORDOBA voor mij minder interessant zijn. Daarom ben ik zo overtuigd van het project, ik geloof erin.

CORDOBA is een tijdelijk en bijzonder project. Het objectief is dat het project in de toekomst niet meer nodig zal zijn, dat allochtonen binnen staffuncties in de culturele sector een normaal gegeven worden en dat zij mee het cultuurbeleid bepalen. Maar zo ver zijn we nog niet. Salinas zou waarschijnlijk niet bij de Arenbergschouwburg terecht zijn gekomen indien CORDOBA niet bestond. De aanpak van CORDOBA contrasteert sterk met het diplomagerichte wervingsbeleid van (lokale) overheden, dat tal van interessante kandidaten bij voorbaat uitsluit. Dat wil echter niet zeggen dat de kandidaten enkel en alleen gekozen werden omwille van hun allochtone afkomst. Er was een strenge selectie bij de eerste sollicitatieronde. CORDOBA werd daardoor gezien als een ernstig project waarvoor niet zomaar de eerste de beste in aanmerking kwam. Dankzij die strikte selectie

stelden sommigen zich kandidaat, juist omdat ze voor één keer niet het gevoel hadden *doelgroepenwild* te zijn, maar echt gescreend te worden op hun competenties.

GERARDO SALINAS: Ik vind dat het woord ‘allochtoon’ op zich al een belemmering is voor een diverse samenleving. Ik weet dat er vroeger nog slechtere woorden waren, maar als je veel aandacht geeft aan de afkomst van een andere persoon, dan stop je daar en blijf je daar plakken. Allochtoon is niet alleen een woord, maar ook een concept en dat is wat ik probeer te bestrijden. Soms word ik in dezelfde groep gegooid met mensen die niets met mij te maken hebben. Ik voel mij echter niet alleen Argentijn, maar ook Vlaming en Antwerpenaar, dat is niet zo vanzelfsprekend voor iedereen (...)

Sommige mensen vinden dat wij als deelnemers van CORDOBA dankbaar moeten zijn dat zo’n initiatief speciaal voor ons werd opgericht. Maar zo zie ik dat helemaal niet. De Vlaamse overheid schrijft beleidsplannen om diversiteit te bevorderen en wij, de Cordobezen, zijn een schakel om dat ‘theoretische plan’ in de werkelijkheid uit te voeren. Wij zijn een essentieel onderdeel van een poging van het beleid. Wij werden aangenomen als proefkonijn om te testen wat er gebeurt wanneer je een allochtone stafmedewerker aanwerft in een cultuurcentrum. Komt er dan een ander programma? Bereik je dan andere gemeenschappen? Verandert een organisatie in haar manier van werken en van communiceren? Zo’n experiment kan je niet doen met een autochtoon. Wij zijn proefkonijnen die de samenleving helpen om een probleem op te lossen, zo kijk ik naar CORDOBA.

Een van de doelstellingen van CORDOBA is het bevorderen van meer diversiteit in het personeelsbestand van de cultuurcentra. De ervaringen in deze cultuurcentra moeten ook in andere cultuurinstellingen de ogen openen voor de mogelijkheden die personeelsdiversiteit op stafniveau met zich brengt. Het project wil hier tijdens en ook nog na het beëindigen van CORDOBA, een gedegen communicatie over opzetten.

GERARDO SALINAS: Ik vind zeker dat het beleid de situatie op een bepaald moment moet bijsturen. Ik weet niet of dat moment nu al aangebroken is. Ik weet niet of er genoeg informatie is om nu al ernstig bij te sturen, maar ik denk dat er zeker aandacht moet zijn voor onze ervaringen. Als wij ook betrokken worden bij dit bijsturingproces, zou dat een ander niveau

van diversiteit teweegbrengen. Het zou erg zijn, eerst in een experiment als CORDOBA mee te draaien, om daarna te zien dat de cruciale beslissingen boven onze hoofden worden genomen, zonder erkenning van onze praktijkervaringen. Maar ik weet niet of wij, de Cordobezen, al klaar zijn voor deze fase van het project. In ieder geval hebben we ervaringen die erg relevant zijn en kunnen we daarover praten. Ik denk dat je op dit vlak risico's moet nemen.

Een werkelijke correctie of verandering van ons maatschappelijk systeem is het vruchtbaarst als er op verschillende domeinen inspanningen worden gedaan. CORDOBA is een voorbeeld van hoe opleiding en werkervaring gecombineerd kunnen worden. Deze koppeling zorgt ervoor dat meer mensen meer kansen krijgen, maar doet tevens de complexiteit van het geheel sterk toenemen. Dat vergt heel wat extra inspanningen en aandacht.

CORDOBA is niet alleen een succesverhaal. Het verhaal van Salinas en de Arenbergschouwburg kan zeker zo gelezen worden, maar CORDOBA is vooral ook een experiment waarbij met vallen en opstaan een paar resultaten behaald werden. En een experiment kent natuurlijk ook veel tekortkomingen. Heel wat factoren spelen daarbij een rol. Zo was een van de doelstellingen om de deelnemers een diploma te bezorgen waarmee ze aan de slag konden op stafniveau. Sinds de bamahervorming is de ondergrens een bachelordiploma. Salinas had met succes de opleiding Sociale Readaptatiewetenschappen aan het HIRL voltooid. Bij de bamahervormingen werden echter alleen graduaatsdiploma's van het voltijdse dagonderwijs omgezet tot een bachelordiploma. Daardoor moet Salinas opnieuw van start gaan met een opleiding sociaal-cultureel werk aan de Katholieke Hogeschool Leuven om in aanmerking te komen voor een bachelordiploma.

GERARDO SALINAS: Ik heb drie jaar een opleiding gevolgd en een diploma gehaald, en daarna kwam ik te weten dat mijn diploma eigenlijk geen waarde had. Dat is niet gemakkelijk, omdat je zoveel inspanningen gedaan hebt. Ik wil niet op hetzelfde probleem stuiten met CORDOBA. Ik hoop dat wat ik aan het doen ben ook een gevolg heeft, dat is voor mij als deelnemer erg belangrijk.

Een project als CORDOBA vergt een zo soepel mogelijk opleidingssysteem. Er moet gezocht worden naar voldoende aanknopingspunten tussen het schoolcurri-

culum en de verwachtingen van de werkplaatsen. Vertrekkend vanuit de behoeften van de deelnemers zou het curriculum gestuurd moeten worden. En de werkplaatsen moeten zich bewust zijn van de deadlines van de opleidingen en daar in hun (jaar)planning voldoende rekening mee houden.

Ook de subsidiekanalen zelf zorgen ongewild voor een aantal tekortkomingen. De verloning is in ieder geval beperkt in verhouding tot een voltijds engagement gedurende een lange periode (minimum drie, maximum vijf jaar, afhankelijk van het al afgelegde traject). Heel wat waardevolle kandidaten haakten op basis daarvan af. Vaak was het inkomen immers niet in overeenstemming met de gezinssituatie of de (nabije) toekomstperspectieven (huwelijk, kindwens...). Dit heeft onder meer te maken met de leeftijd van de kandidaten, die jonger moesten zijn dan 27 om in aanmerking te komen voor subsidiëring door de administratie Jeugd. Uitgerekend deze mensen bevinden zich in een periode in hun leven waar heel wat plannen werkelijkheid worden. Over de successen en beperkingen van het CORDOBA-project zal Cultuur Lokaal een praktijkboek publiceren, zodat toekomstige projecten en organisaties die willen interculturaliseren uit de opgedane ervaringen kunnen leren.

GERARDO SALINAS: Ik ben me bewust van mijn eigen situatie: ik heb een bepaalde achtergrond, heb in Argentinië aan de universiteit gestudeerd, en ben zeer bewust naar hier gekomen, samen met mijn Belgische vriendin. Dat helpt me om hier sterker in mijn schoenen te staan. Er zijn natuurlijk wel problemen, maar ik geloof dat die meer te maken hebben met sociaal-economische aspecten. Die link wordt volgens mij te weinig gelegd; het is veel gemakkelijker en eenduidiger om een etnische groep te bestrijden. Dat gebeurt onder andere in sommige interim-kantoren, die de opdracht van bedrijven krijgen om geen allochtonen aan te nemen. Dat is geweld. We proberen allemaal onze eigen verantwoordelijkheid te ontlopen, door ervan uit te gaan dat het probleem dat van de allochtonen is en niet dat van de maatschappij.

Ik heb op verschillende plekken gewoond en kies sommige dingen van Italië, sommige van Spanje, van Argentinië, van Vlaanderen. Ik probeer de positieve dingen van elk van de landen te kiezen. Het is leuk dat je meer antwoorden kent, het gedrag van de mensen en de maatschappijen zijn gewoon antwoorden op één probleem: 'Hoe overleef je?' En er zijn verschillende antwoorden in verschillende landen, maar dat is de enige vraag. Het is zoals

je verschillende talen gebruikt: je kent vier manieren om 'liefde' te zeggen, iedere manier met een andere kleur, met andere muziek. Hetzelfde geldt voor culturen, hoe meer culturen je 'binnen' hebt, hoe beter.

 www.arenbergschouwburg.be

 www.cultuurlokaal.be

Veld 3. Artistieke werving & interacties

Hier bundelen we een reeks verhalen over *casting* en interacties op de werkvloer. We duiken helemaal onder in het artistieke creatieproces. Hoe kies je voor diversiteit in de manier waarop je artistieke medewerkers voor je project werft? En welke effecten heeft dat op het creatieproces? Zeker in de podiumkunsten werd er tot voor enkele decennia doorgaans met vaste gezelschappen, met ensembles gewerkt. Daarnaast is de laatste jaren een belangrijke freelancemarkt ontstaan. We zien steeds meer wisselende samenwerkingsverbanden in de podiumkunsten, inclusief de muzieksector. Op zich opent dat de mogelijkheid om creatieprocessen anders aan te pakken. Maar in de praktijk is dat niet altijd het geval. Heel vaak gaat het hier nog steeds om samenwerking tussen vrienden, geestverwanten en goede kennissen. Dat het putten uit andere dan de bekende netwerken verrijkend kan zijn, laten we zien aan de hand van enkele verhalen uit verschillende disciplines.

We volgden de voorbereidingen van *VSPRS*, de laatste dansproductie van choreograaf Alain Platel voor Les Ballets C de la B, en van *Aywa!*, een gedurfd project van De Krijtkring dat landelijke Berbermuziek doorweeft met Europese jazzimprovisatie en een hedendaagse muziekschrijftuur. Een ander praktijkverhaal is dat van de Zwaluwen van Els Dietvorst, een kunstenaars die met erg originele rekruterings technieken een artistiek collectief samenstelde in de Brusselse Annessenswijk. De verantwoordelijkheid voor alle beslissingen, artistiek en organisatorisch, kwam in handen van deze verscheiden groep te liggen. In het rijtje is er ook plaats voor *vox*, een Brussels collectief van media-activisten dat de grens tussen maker en publiek ter discussie stelt en zelfs radicaal opheft. Zo wil *vox* voor zichzelf een lerende omgeving creëren om aan *empowerment* te doen in het aanbieden van audiovisuele media.

Op welke manier betrekken deze kunstenaars verschillende artistieke codes bij hun project? Die vraag mondt uit in een verslag van interacties tijdens re-

petities of voorbereidende processen. Bij dit soort artistieke processen kan men niet altijd terugvallen op gedeelde conventies. Dat leidt soms tot wrijvingen en conflicten. Hoe gaat men daarmee om? Waarover wordt er onderhandeld op de werk- en repetitievloer, en hoe? Ontstaat er dan uiteindelijk een nieuwe taal?

Alain Platel / Les Ballets C de la B

De cast is de dramaturgie

AN VAN. DIENDEREN

Alain Platel, Koen Augustijnen en Christine De Smedt vormen het artistieke bestuur van het Gentse gezelschap Les Ballets C de la B. Vroeger hoorden er ook Hans Van den Broeck en Sidi Larbi Cherkaoui bij. Met uiteenlopende karakters, diverse achtergronden en opleidingen, functioneren de Balletten als een collectief, waarbij de performers veel persoonlijke inbreng hebben. De naam is een ironisch woordspelletje, want het pompeuze Les Ballets Contemporaines de la Belgique contrasteert bijzonder met het anarchistische imago van de groep. Sinds de begindagen, toen voornamelijk op zolders en in kelders werd gespeeld, is het gezelschap uitgegroeid tot een vaste en verfrissende waarde binnen de internationale podiumkunsten. Het palmares van de Balletten is uitgebreid en internationaal: zo is Alain Platel *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de la République Française* en ontving hij voor zijn werk onder meer de *Prix Europe Nouvelles Théâtrales* in Taormina (Italië), het *Masque d'Or de la Production Etrangère* in Canada, de *Time Out Live Award* in Groot-Brittannië en de *Océ Podium Prijs* in eigen land.

Dit praktijkverhaal gaat dieper in op het werk van Alain Platel bij Les Ballets C de la B. Hij staat erom bekend weinig evidente performers te engageren, waaronder ook kinderen, honden of blinden. De vragen die in dit praktijkverhaal centraal staan, gaan over de werving van die performers en hoe ze in staat zijn vanuit hun verschillende achtergronden en communicatiestijlen tot een voorstelling te komen.

De productie *VSPRS* op muziek van Monteverdi vormt de aanleiding van dit verhaal. De première vond plaats in april 2006 in het Parijse Théâtre de la Ville. Platels liefde voor de *Mariavespers* van Monteverdi gaat terug tot zijn tienerjaren, 'toen hij ze compleet kon meefluiten'. Het is volgens hem een van de meest volmaakte devotiewerken. Extreme vormen van devotie en hysterie vond Platel

ook terug in de films die dr. Arthur Van Gehuchten (1861–1914) maakte van zijn psychiatrische patiënten. Die films tonen eigenaardige, schijnbaar nutteloze bewegingspatronen. In *San Clemente* – een documentaire over de gelijknamige psychiatrische instelling van Raymond Depardon – en ook in de films van Jean Rouch, die *ciné-trance* maakte, worden mensen getoond in een rituele of hysterische staat van trance. De devote muziek van Monteverdi en de hysterische trance uit de films vormden inspiratiemateriaal voor de dansers. Een sublieme dimensie tegenover de aardse verhalen van identiteit en diversiteit. Rond deze thema's ontstond de voorstelling, zo staat er in de begeleidende folders te lezen. Maar hoe gebeurde dat dan?

In de Gentse havenbuurt tussen containers, werven en vrachtwagens, kom ik terecht bij het adres dat dramaturge Hildegard De Vuyst me had gegeven. De rij fietsen voor de deur zou me de juiste werf aanwijzen. Door de moddergleuven van de vrachtwagens, de rommel van bouwerven, en toch ergens de geur van een verdwaalde koe, probeer ik een weg te vinden naar het achterhuis. Een secretaresse van een onbepaald bedrijf legt me uit waar ik de 'dansers' kan vinden. Het kleine deurtje openend, niet echt vertrouwend of ik überhaupt wel ergens in de buurt ben van het gezelschap dat aan de *Vespers* van Monteverdi werkt, sta ik plots middenin een energetische, dynamische, maar vooral warme plek. Een twintigtal dansers, een klein muziekspelertje, er wordt wat opgewarmd, enkele duo's die wat frasen uitproberen, gelach, de geur van hout van de grootschalige decormaquette. Er zijn zo van die plekken die knetteren van de creativiteit, en dit is er zeker één van. Het vormt een onmogelijk contrast met de omgeving. Als je de lijst van plekken leest waar *VSPRS* speelt (Théâtre de la Ville, RuhrTriennale, Opéra de Lille, Festival d'Avignon, Opera van Porto, etc.) en die naast deze omgeving legt, begrijp je wel waarom de stukken van Platel zo authentiek, zo *streetwise* zijn.

Hoewel de gezamenlijke repetitie pas enkele uren later van start gaat, en ik er gekomen was voor een gesprek met Alain Platel, waren de meeste dansers er al. Om nog wat bij te werken, samen rond te hangen, de sfeer op te zoeken. Bij de vraag waar ik Platel kon vinden, kreeg ik meteen te horen dat er niemand zo stipt is als hij. Dat hij meestal een half uur voor de anderen aankomt. Dat warme vertrouwen in Platel hing als een gloed over het atelier.

Ik heb het proces gevolgd door de repetitiestudio te bezoeken en heb een avant-première meegemaakt. Daarnaast heb ik gesproken met Alain Platel en Hildegard De Vuyst over hun specifieke manier van werken: Hoe vormen ze een groep waarin persoonlijke inbreng in het artistieke proces van vitaal belang is? En hoe verloopt de communicatie dan? Welke (bewegings)talen functioneren er tijdens de repetities? En hoe ontstaat er een band tussen een straatperformer, een Australische topdanser, een slechts-drie-Franse-woorden-sprekende Koreaan, Platel zelf en het publiek?

Radicale keuze voor niet-evidente performers

De manier waarop Alain Platel werkt, heeft veel te maken met de voorgeschiedenis van Les Ballets C de la B. Begin de jaren 1980 gingen ze van start met mensen, hoofdzakelijk vrienden en kennissen, die hun vrije tijd aan de Balletten besteedden. Het ging hen niet zozeer om reële ambities, dan wel om het dansplezier. Een tiental jaar bewoog de groep zich in de schemerzone tussen professionele en niet-professionele werking. Vanaf 1993 werd het een erkend gesubsidieerd gezelschap, wat ook een andere werking met zich bracht.

ALAIN PLATEL: Mijn dokter, kaasmaker en zus deden mee, bij manier van spreken. Toen zij er op een bepaald moment niet mee verder gingen, moesten we beginnen zoeken in het professionele circuit, of naar mensen die meer ambitie hadden. Die verschuiving is wel belangrijk geweest. Door het feit dat ik begonnen ben met vrienden, kennissen, amateurs – mensen die *goesting* hadden – is bij mij de interesse ontstaan voor mensen zonder professionele ervaring, die toch talent hadden. Die wil ik zien samenwerken met mensen die wel een opleiding gehad hebben. De *clash* of de confrontatie tussen die twee groepen is me blijven intrigeren.

Door systematisch te kiezen voor een scherp contrast of verschil tussen de performers, heeft Alain Platel een enorme ervaring op de werkvloer opgebouwd in het omgaan met *het andere*. Hij vindt het belangrijk te vertrekken van de leefwereld en de creativiteit van de individuele danser om een voorstelling op te bouwen. Het verhaal wordt gecreëerd door de inbreng van de performers, door de cast. Op

die manier hebben de dansers ook een soort coauteurschap; ze dragen het stuk als mede-eigenaar. Hildegard De Vuyst, de vaste dramaturge van Alain Platel, zegt het als volgt: 'De cast bepaalt het verhaal van de voorstelling, en geeft de dramaturgie aan'. Door in te gaan op de leefwereld, de creaties en improvisaties van de performers, bepalen de performers voor een groot deel wat er uiteindelijk op het podium wordt gepresenteerd. Dat heeft zijn artistieke maar ook zijn ethische redenen.

ALAIN PLATEL: Ik ga op zoek naar een voorstelling die uit elkaar spat van verschillen. Uiteraard moet je iedereen samen krijgen voor een productie: op een bepaald moment moeten ze allemaal achter de productie kunnen staan en kunnen spelen. Dat is een enorm werk, maar ik vind die verschillen, zoals je ze bij veel compagnieën niet meer ziet, erg belangrijk. Daarom wil ik ze net accentueren.

Werken vanuit de competenties, de eigenzinnigheden van de performers, laat Alain Platel toe een stijl te ontwikkelen die aansluit bij de diversiteit van de samenleving. En dat blijkt, na enig aandringen, ook het ethische uitgangspunt van zijn werk te zijn.

ALAIN PLATEL: Ik accentueer de verschillen van de performers in mijn voorstellingen, omdat ik daarmee kan uitdrukken hoe ik de wereld zie. Voor *Wolf*, bijvoorbeeld, ben ik op zoek gegaan naar een zwarte en een Chinees omdat ik het héél belangrijk vind om hier, in Vlaanderen, België, West-Europa, met mensen van verschillende afkomst te werken. Er zijn plekken waar we toeren en waar het minder effect heeft. Als we bijvoorbeeld spelen in Brazilië, dan staat niemand ervan te kijken dat je werkt met verschillende nationaliteiten. Als het publiek buitenkomt, ziet het niets anders. Hier is het voor mij een ethisch vertrekpunt. Ik merk dat bij elke productie die ik maak, diversiteit het vertrekpunt is als ik op zoek ga naar mensen. Als ik audities hou en ik kan kiezen tussen een goede blanke en een goede zwarte, en ik heb nog niet voldoende diversiteit, dan zal ik kiezen voor de zwarte – om het *plat* uit te drukken. Ik vind dat *gekleurde* mensen veel meer te zien zouden moeten zijn, zowel in voorstellingen, als op tv. Het moet een doodnormale zaak worden.

De niet-evidente cast vormt de basis voor de dramaturgie van de voorstelling: een expliciete keuze voor eigenzinnige performers aan wie de mogelijkheid wordt

geboden zichzelf in de voorstelling in te schrijven. Een beetje een cirkelredenering, maar eentje die zinvol is: je vertrekt van een diversiteit aan performers, je laat hen zoveel mogelijk zelf hun parcours tekenen, opdat de voorstelling een explosie van verschillen toont.

Werven van performers door de eclecticische huisstijl

Het klassieke argument over het gebrek aan diversiteit in de culturele sector luidt dat men geen mensen met diverse achtergrond kan vinden, dat men niet weet waar te zoeken. Men gaat ervan uit dat het probleem eigenlijk bij het onderwijs ligt, omdat de opleidingen geen rekening houden met deze diverse achtergronden. Als je de voorstellingen van Alain Platel ziet, klinkt dit argument nogal onwaarschijnlijk. Hoe slaagt hij erin die mensen te vinden? Welke methodes zet hij in om zo'n diverse groep samen te stellen?

De aantrekkingskracht voor performers ligt allicht in de onmiskenbare stijl van Platel. De voorstellingen drukken iets uit dat relevant is: ze zeggen iets over de complexiteit van de hedendaagse (groot)stedelijke context. Geleidelijk aan is er vanuit de keuze voor individuen een eclecticische stijl ontwikkeld. Deze stijl brengt verschillende manieren van dansen naast elkaar, voornamelijk omdat de dansers op het podium er als individuen staan. Naarmate er meer erkenning kwam voor de voorstellingen van de Balletten, was het ook net deze stijl die professionelen aantrok.

ALAIN PLATEL: Mensen van Forsythe, Pina Bausch, Rosas, of noem maar op, komen nu met gemak meedoen aan audities. Dat was tien à vijftien jaar geleden zeker niet zo. Ik denk dat dat komt door de vorm, omdat we binnen het milieu toch iets aparts zijn. Zo is er voor *VSPRS* iemand die uit het Australian Dance Theater komt. Dat is een fysiek supergetalenteerde groep mensen die spectaculaire dans brengt. Je krijgt er echt een kick van, zo supersnel en technisch. Die man heeft zeven à acht jaar geleden *lets op Bach* gezien toen we in Nieuw-Zeeland speelden en gezegd: ik wil daarbij geraken. Hij is echt een apostel die alles verlaten heeft om een productie met ons te maken. Die *tiep* die loopt hier rond, ik kan die technisch gezien niets meer geven, omdat die zo *far out* is. Maar die *schijt* ideeën, die stopt niet, en wat er in die gast zijn kop doorgaat, dat is zo inspirerend voor iedereen,

en ook voor hem zelf. Ik snap dat, je kunt technisch gezien de top bereikt hebben, maar in je hoofd wel andere ambities hebben.

Heel wat professionele performers zoeken Alain Platel nu omwille van die stijl actief op. Daarnaast kan je de methode van Platel om mensen te werven niet beter typeren dan te verwijzen naar de risico's die hij systematisch opzoekt. Risico's om groepen mensen samen te brengen die dat niet gewoon zijn, die weinig raakvlakken hebben met elkaar of zelfs niet met elkaar kunnen communiceren. Behalve de professionele dansers die Platel opzoeken, zijn er ook mensen die hij op plekken ontmoet die niets met theater te maken hebben – wat hij de *straat* noemt. Platels voorstellingen kenmerken zich door de geur van de straat, iets wat opnieuw heel wat mensen naar zijn repetitieruimte leidt.

ALAIN PLATEL: Zo krijg je een confrontatie van die Australische topdanser met iemand uit het straattheater, Iona. Ze heeft op een bepaald moment in haar leven beslist: ik wil echt op straat bezig zijn. Ze loopt rond met haar valiesje, doet dat open en begint van alles te doen. Maar ze hoorde dan van vrienden: 'Je moet echt een keer in een productie van Platel meedoen'. Ze heeft me een brief geschreven, ik heb haar uitgenodigd, en het klikte. Ik heb gevraagd of ze dat wel zou kunnen met een groep. Zo'n *enfant sauvage* kan je niet temmen. Maar dat is zo'n ongelooflijke madam, dat we dan toch het risico nemen. En ineens komt ze bij manier van spreken thuis. Ze voelt zich hier fantastisch goed. Iona en de Australische danser zijn enorm door elkaar geïnspireerd. Het is geen garantie, maar er kan iets ongelooflijk interessants gebeuren door die mensen bij elkaar te brengen.

Ruimte voor individuele ontplooiing

Voor elke voorstelling organiseert Platel ook audities. Door de bekendheid van Les Ballets C de la B en Platel, trekken die honderden geïnteresseerden aan. Voor *Wolf*, de vorige productie van Platel, doken zo'n 700 à 800 mensen op. Zelf verklaart Platel de toeloop ook door het feit dat West-Europa/België/Brussel een belangrijk danscentrum is geworden, waar veel dansers elkaar tegenkomen. Mensen vinden aankondigingen op de website van de Balletten en in internationale tijdschriften. Via mond-tot-mondreclame gaat het nieuws rond. Waar de

audities vroeger mensen aantrokken die geen werk hadden, duiken er nu vooral dansers op die willen stoppen in hun organisaties om bij de Balletten mee te draaien. Voor *VSPRS* heeft Alain Platel een aparte vraag geformuleerd om zo het aantal geïnteresseerden te reduceren, namelijk: 'Ik zoek dansers die contorsionist zijn'. Ondanks deze opdracht liep het aantal geïnteresseerden toch tegen de tweehonderd aan, waarvan er slechts drie werden geselecteerd.

Voor Platel is het belangrijk dat hij de deelnemers tijdens zo'n auditie ook echt kan bezig zien. Per dag komen er een dertigtal die van hem een aantal opdrachten krijgen, waarbij hij hen ook verduidelijkt wat hij precies zoekt. In de voormiddag worden hen een aantal dansfrases voorgedaan. Deze frases zijn erg persoonlijk omdat diegene die het voordoet, ze ook heeft gecreëerd. Daarom is het bijzonder moeilijk om ze na te bootsen. Maar daar gaat het Platel niet om. Eerder dan imitatie zoekt hij naar de manier waarop een performer met zo'n dansfrase omgaat en welke originele oplossingen dit oplevert. In de namiddag wordt hen gevraagd iets individueels te presenteren, iets waardoor ze gepassioneerd zijn. Dat is voor Platel het moment waarop hij hen echt ontmoet en waarop hij zich afvraagt of zo iemand alles zou kunnen verlaten om mee in het project te stappen.

ALAIN PLATEL: Ik moet voelen dat de mensen graag dansen, dat ze dat echt graag doen. En dat is vandaag niet meer zo evident. Er zijn een heleboel dansers die niet meer willen dansen. Daarnaast hou ik van een soort *gêne*. Dat ze zoiets hebben van: 'Ja, ik weet niet goed...' Ik val daarvoor, blijkbaar! En tegelijkertijd, als ze dan dingen doen, dat er iets spettert. Die combinatie. Ik ben ook niet bang om enorme risico's te nemen. Bijvoorbeeld om bij *Wolf* dove acteurs binnen te brengen, die ik ontmoet had omdat ik gebarentaal heb gestudeerd. Of om met honden of kinderen te werken. Als het echt niet gaat, kan je nog altijd stoppen.

Platel als geduldige lijm tussen de performers

Een huisstijl, een bepaalde *gêne*, *goesting*, de originaliteit van de aanpak, de geur van de straat... Op basis van deze elementen selecteert Alain Platel zijn performers. De risico's die hij neemt, de contrasten die hij samenbrengt, de diversiteit

als ethisch uitgangspunt – *so far so good*. Maar wat dan? Hoe krijgt hij die mensen zo ver om een voorstelling te creëren die ze dragen, waarvan ze voor een stuk mede-eigenaar zijn, waardoor de voorstelling zelf een spiegel wordt van de diversiteit die deze performers samen vormen? Hoe kan je met een dergelijke cast een voorstelling creëren waarbij de dramaturgie, het verhaal van de voorstelling, ook een authentieke weergave vormt van de competenties en de eigenzinnigheden van de performers?

ALAIN PLATEL: Ik ben geen choreograaf. Dat betekent dat ik nooit iets voordoe. Ik toon mensen nooit wat ze moeten doen, ik zet geen enkel pasje op de vloer. Ik zit meestal in de hoek. Wat doe ik dan wel? Kijk, ik kies de groep van mensen met wie ik ga werken, omdat ik absoluut gefascineerd ben door elk van hen. Maar ik weet ook dat zij elkaar niet kiezen. Dat betekent dat de diversiteit, de verschillen tussen de mensen, vooral in de eerste periode enorm aanwezig zijn, en dat ik daarin een soort lijm kan zijn. De eerste anderhalve maand speel ik een belangrijke rol door de positie die ik inneem, door de dingen die ik doe om ervoor te zorgen dat het respect of de interesse voor elkaar wordt aangewakkerd, en niet door veel te staan springen. Ik zet koffie, was af, zorg dat ik op tijd hier ben en ik ga als laatste buiten. Als een scoutsleider zorg ik dat de dag goed georganiseerd is, dat het prikkelend is. Mijn rol van observator is veel belangrijker dan die van regisseur. Pas op: dit is iets dat ik maar ontdekt heb na verloop van tijd. Ik heb ook momenten meegemaakt dat het *clashte*, dat het echt niet lukte, dat er mensen waren die gewoon niet overeen kwamen.

Materiële context verzorgen om vertrouwen op te bouwen

Het auteurschap krijgt bij Alain Platel tijdens de eerste maanden van het repetitieproces een bijzonder bescheiden invulling. Wat voorop staat is het creëren van een vertrouwde omgeving.

ALAIN PLATEL: Het organiseren van een ordentelijke materiële omgeving is voor mij erg belangrijk. Heel veel dansers zijn ongelooflijk slordig. Ze komen ergens binnen en de kleren vliegen de lucht in. Alles is direct vuil. Je kan je daaraan ergeren en dat verpest na verloop van tijd de sfeer. De Balletten hebben sowieso niet genoeg geld om te investeren in een *kuisploeg*, daarom denk ik: dat kan een taak zijn voor mij. Ik kan helpen om een sfeer

te creëren waar mensen zich op hun gemak voelen, vertrouwen hebben en dan ook écht ongelooflijk veel kunnen geven.

Platel creëert zeker tijdens de beginfase de meest optimale omstandigheden waarin de performers individueel kunnen werken. Hij is er altijd, biedt hen een vertrouwelijke ruimte en zorgt voor een bepaalde materiële rust. Op die manier stimuleert hij mensen om zich op een individuele manier te tonen.

Verschillende talen en stijlen als uitgangspunt

De grote verschillen in communicatiestijlen tussen de performers worden door Platel niet onder de mat geschoven, maar zijn net het vertrekpunt van communicatie.

ALAIN PLATEL: Om te beginnen, moet je hier al twee talen spreken. Bij *Wolf* was het vreselijk. Er waren mensen die Nederlands spraken en niets anders, anderen spraken Frans en niets anders, anderen Engels, en sommigen verstonden geen andere taal. En er waren twee doven. Als ik communiceerde, moest ik het vier keer doen. De mensen moesten mij deze tijd gunnen, of mij daarbij helpen. Bij *VSPRS* zijn er die Frans spreken, geen Engels en omgekeerd. We spreken twee talen. Er is ook een jongen uit Korea die maar een paar woorden Frans kan en heel verlegen is. Ik vraag hem, ik forceer hem om mij uit te leggen of hij het verstaan heeft of niet. Ik weet dat hij in elkaar krimpt. Maar hij weet dan dat ik alles wil doen opdat hij zou verstaan waarover de dingen gaan. De sfeer in de groep is zo warm en goed dat het probleem zichzelf opgelost heeft. Het gaat nu met woordjes, met zijn woordenboek erbij, gebarentaal, veel humor, veel lachen.

In de repetitieruimte hangt wat Alain Platel en de performers 'de voorstelling' noemen op een lijst uit. Je merkt dat de dansers er zich tijdens het toonmoment op baseren, maar voor een buitenstaander is deze lijst volstrekt nietszeggend. Een aantal termen staat opgelijst, in het Frans, Engels, Spaans met wat pijltjes en cirkeltjes errond. De voorstelling dus. Het is een communicatievorm die Platel samen met de performers ontwikkelt tijdens de repetitie: 'Ok, die scène zouden we 'Tears in Heaven' kunnen noemen'. De scène wordt benoemd en vanaf dan

weten de dansers waarover het gaat. Een wel omlijnd notatiesysteem zoals dat van de choreografen Anne Teresa De Keersmaeker of Michèle-Anne De Mey zou niet opgaan voor *VSPRS*. De performers hebben hun persoonlijke manier van bewegen, waardoor een dergelijk notatiesysteem zinloos wordt. Alain Platel rekent voor een deel op hun geheugen, maar gebruikt ook een aantal termen die iedereen verstaat om passages te beschrijven.

ALAIN PLATEL: Ik kan de beweging niet tonen, maar ze wel beschrijven. Scènes krijgen bijvoorbeeld snel een naam. Zo was één van de opdrachten om een hele snelle bewegingsfrase te maken. Die frasen werden samengebracht in een passage die we voor het gemak de 'rapids' noemden, maar die al snel 'the rabbits' (de konijnen) werd. Een eigen notatiesysteem heb ik niet. Ik heb wel boeken waarin ik alles opschrijf, een soort dagboeken, vol dingen die mij intrigeren. Ik betrap er mezelf op: als ik dingen moet beschrijven, is dat vaak heel komisch.

Het is communicatie die niet bestaat, maar die *along the road* ontwikkeld wordt. De diversiteit aan performers met hun verschillende achtergronden, subculturen, referentiekaders, talen en bewegingsstijlen, komt samen in het taaltje waarmee de voorstelling wordt benoemd.

Tijd nemen voor dramaturgie

Door het belang dat Platel hecht aan individuele trajecten, eerder dan het uitvoeren van een uitgetekend scenario, ligt het accent tijdens het voorbereiden van zijn stukken op tijd. Minimum vier maanden vraagt hij om een stuk te ontwikkelen, een jaar om het te voltooien. Dat is een gigantische onderneming gezien het aantal dansers dat participeert. Terwijl andere choreografen de dansfrasen vaak vooraf uittekenen, en dat is soms letterlijk te nemen, biedt Platel de mogelijkheid een individueel proces op te zetten en relaties op te bouwen tussen de dansers, te onderzoeken wat mensen bindt, wat ze samen kunnen uitwerken en wat niet. Daarvoor is een lange en continue periode onontbeerlijk.

ALAIN PLATEL: Tijd schept een klimaat waarin mensen erop leren vertrouwen dat ze alles mogen doen en niet afgestraft zullen worden. Het is belangrijk dat je een gevoel van

comfort kan bieden. Het gaat daarbij niet over veel geld. Zo krijgen de dansers bijvoorbeeld allemaal een fiets, ze wonen in Gent. Voor hen is dat veel *toffer* dan dat er een busje zou georganiseerd worden. Ze komen naar hier met de fiets, en hebben al een heel verhaal van dingen die ze gezien hebben onderweg. Ze zoeken niet naar weelde, maar naar vertrouwen. Daarom durven ze ook *afgaan*. Je kan naar hen stappen en zeggen: 'het is vérselijk wat je daar gedaan hebt', zonder dat ze zich uitgelachen voelen. Problemen hoeven niet fataal te zijn. In het begin had ik wel makkelijker paniekaanvallen, terwijl ik nu alles zijn tijd geef.

Tijdens de intensieve repetitieperiode wordt de dramaturgie beetje bij beetje gecreëerd vanuit de individuele experimenten. Hierbij laat Platel zich samen met Hildegard De Vuyst vooral inspireren door de erg persoonlijke creaties.

ALAIN PLATEL: Ik maak een onderscheid tussen individueel werk, werk waar mensen combinaties kunnen maken met anderen, en dat waarin de groep samenwerkt. Dat zijn voor mij drie aparte dingen. Er wordt in de repetitieperiode met van alles geëxperimenteerd om te kijken wat van iemand persoonlijk is, waar mensen elkaar vinden in duo's of trio's, en wat ze graag samen in groep doen. Voor mij is het belangrijk dat iedereen er als individu staat. Iemand uit het publiek zei eens: 'Het is net alsof we iedereen die daar gestaan heeft een beetje kennen'. Dat vind ik een fantastisch compliment. Ik zoek naar materiaal waarvan ik het gevoel heb: zij doen het graag, ik zie het graag, zij zien het graag van elkaar, en buitenstaanders zien het ook graag. Dat betekent dat er materiaal wordt gemaakt dat ze kunnen verdedigen. Als ze dan op de scène staan, zullen ze dat zo hard verdedigen dat het publiek de indruk heeft dat daar iemand staat te stralen. Dat betekent dat ik het materiaal dat zij maken voortdurend gebruik om constructies mee te bouwen. Dramaturgisch bekijk ik dan samen met Hildegard wat dat oplevert als verhaal. Dat is een groot gedeelte van het werk. Ik kijk ook heel graag naar de mensen tijdens de pauze: hen zien rondhangen, van alles doen, elkaar uitdagen, *sprongskes* hier, een imitatie daar. Dan vraag ik hen om iets te vertellen over wat ze net gedaan hebben. In *Wolf* hebben we de hele tijd geprobeerd om samen een canon van Mozart te zingen, maar dat werkte niet. Tijdens de pauze begon één van de *gasten*, Sam, het liedje te zingen met een Mickey Mouse-stemmetje. Er is een complete scène uitgekomen.

Voor sommige dansers is dit onbekend terrein, een uitdaging, maar allicht ook soms een teveel aan vrijheid. Platel anticipeert hier gedeeltelijk op door een aan-

tal dansers mee te nemen uit eerdere projecten. Zij kunnen heel wat ervaringen over zijn werkwijze doorgeven. Het bespreken van de ervaringen van de performers gebeurt ook systematisch. Ze evalueren zelf hun voorstelling. De repetitie die ik bijwoonde, net voor de kerstvakantie in 2005, werd als een toonmoment voorgesteld: het begin en het einde lagen vast, de opeenvolging van stukken ook, maar of die stukken behouden zouden blijven, was niet zeker. Tijdens de bespreking nadien was het opvallend hoe Platel eerder gesprekken tussen de performers stimuleerde, dan wel zijn eigen visie doordrukte. Je zou dat *interview-gesprekken* kunnen noemen, momenten waarbij er niet één, maar verschillende visies besproken worden en waarbij geen enkele visie de overhand heeft.

ALAIN PLATEL: Ik vind het belangrijk om enorm geduldig te zijn en lang te wachten voor ik tegen mensen zeg: nee of ja. Als ze me zeggen: 'Ik vind het eigenlijk niet goed, maar wil het toch tonen', dan nodig ik hen uit om het tonen en vraag hen: 'Waarom vond je het niet goed? Waarom zeg je dat nu?' Vaak komt uit hun antwoorden de oplossing voor het vervolg. Toch wil ik het niet idealiseren. Dit is mijn manier van werken, het is de manier die ik gevonden heb, en ik zou ze niemand aanraden.

 www.lesballetscdela.be

VOX ***21st Century vox***

AN VAN. DIENDEREN IN GESPREK MET VOX

vox is een Brussels collectief van 'media-activisten' met een gemeenschappelijk middel: video. Doel is om films te maken die een 'andere visie op de maatschappij' tonen. In tegenstelling tot de traditionele media, waar informatie passeert via verschillende intermediaren die vaak als filters functioneren, verleent vox directe toegang tot audiovisuele middelen aan alle geïnteresseerden. vox functioneert als collectief en komt elke eerste en derde woensdag van de maand samen. Deze vergaderingen staan open voor iedereen. Er worden projecten voorgesteld en collectief beslissingen genomen. Eén keer per jaar wordt een compilatie op vhs of dvd afgewerkt en voorgesteld in Cinema Nova. Dat zijn de momenten wanneer nieuwe vox-leden worden aangetrokken. De films die via dit collectief worden geproduceerd, vinden hun weg naar wijk- en gemeenschapsfeesten, culturele centra en ook internationale festivals. vox bestaat sinds 2000 en realiseerde een dertigtal afgewerkte films.

Ons diversiteitsonderzoek vindt plaats tijdens een vox-vergadering. Afgesproken werd om het voor één keer niet te hebben over de bestaansredenen van vox, de films dus, maar over 'werving'. Waar kunnen geïnteresseerden vernemen wat vox is? Op welke manier komt de beslissing over projecten tot stand? Wat gebeurt er tijdens de uitwerking van deze projecten? Hoe gebeurt de begeleiding? Wat levert deze werking op? Waar worden deze producties vertoond en welk publiek bereiken ze? Aanwezig zijn Raf, Bart, Peter, Saffina, Marie-Eve, Pascal, Laurent, Françoise, François en Eric. In deze groep zitten zowel *anciens*, waaronder de oprichters, als nieuwelingen. Bovendien gaat het om een taalgemengde groep. We spreken af dat in dit gesprek iedereen de taal gebruikt die hij of zij verkiest.

Laurent¹: Ik heb mezelf gerekruteerd! Tout a commencé avec un atelier pratique, une formation de vidéo avec sept à huit personnes. C'était la base de vox, parce que l'idée de vox est une formation en continu.

Hoe hebben jullie de eerste mensen aangetrokken?

Laurent: En fait, on a commencé tout simplement. On a eu du soutien de Nova, Polymorfilm et City Mine(d), et on a dit que le principe, c'est que les réunions étaient vox, et que tout se discute en réunion, et que donc on a lancé le principe de faire des réunions. Et c'est vrai que le mot a assez vite tourné qu'on avait du matériel. Dès le départ, Marie-Eve et moi et d'autres encore étaient aux réunions. Et je pense que dès la deuxième ou troisième réunion, François et Pascal sont venus.

En fait ce qu'il y a eu aussi, maintenant j'y pense, c'est une programmation au Cinéma Nova, la première grande programmation de 'tv Nova', un regard critique sur la télévision, où on a lancé l'appel.

François²: Il y avait aussi des membres des collectifs bruxellois qui se sont mis dans vox, parce qu'on y trouvait une manière de pouvoir exprimer des choses un peu plus durables que des manifs et des tracts.

Is de manier waarop jullie aan werving deden, waarop jullie vox kenbaar maakten, veranderd doorheen de jaren? Hoe en op welke manier?

Marie-Eve³: Je n'ai pas l'impression.

Peter⁴: Je suis arrivé à Bruxelles au début 2000. J'ai repris mes activités et j'ai fait un film avec le collectif d'action génétique (CAGE). C'est eux qui m'ont parlé de vox, mais assez vite je me suis rendu compte que ça ne correspondait pas

-
- 1 Laurent is lid van Polymorfilm, een productiehuis voor films en andere creatieve projecten, is één van de initiatiefnemers van vox, en geeft technische ondersteuning in onder andere het opleiden van begeleiders.
 - 2 François is filmmaker, was van in het begin betrokken bij vox, maakte er een film over mensen zonder papieren, en geeft net zoals Laurent technische ondersteuning.
 - 3 Marie-Eve was lid van City Mine(d) en volgt vox van in het begin, maar maakt geen films.
 - 4 Peter is journalist, hij is Engelstalig.

vraiment à ma demande, parce que j'ai le matériel pour faire des films. Je cherche plutôt un contact avec d'autres personnes stimulantes. En même temps, je pourrais être stimulant pour les autres!

Françoise⁵: Je n'ai jamais fait un film ici, mais je continue à venir depuis quelques mois. Je suis pensionnée, je peux prendre du temps. Je m'intéresse au cinéma, et j'ai pris l'occasion pour plonger dans ce monde-là. Un mercredi, je me suis pointée ici, et j'ai assisté à une réunion. Et depuis, j'ai commencé quelques projets, mais techniquement je suis encore un zéro.

Bart⁶: Ik ben via Raf op de hoogte gekomen van vox. Het was vooral de desastreuze verkiezingsuitslag die ons toen op het idee bracht om effectief iets te doen. Voor ons is het een eerste stap in het experimenteren met video's. Dat was wel handig meegenomen, dat er zo'n organisatie als vox bestond om materiaal uitgeleend te krijgen.

Eric⁷: C'est un réalisateur qui m'a renseigné. J'ai un projet de témoignages des événements au Mali, et puis je suis venu ici avec beaucoup de matière et j'avais tout à découvrir dans le cinéma, et je fais en parallèle des recherches sur des personnes et des lieux là-bas.

Une chose m'a immédiatement fasciné, c'est le mécanisme de la réunion: des échanges, de la réflexion. Une réflexion collective sur les sujets. Ces démarches correspondent profondément à la mienne, dans ma motivation de témoigner de quelque chose, par l'image, par le film, mais aussi dans la résonance, que je cherche en faisant le film. Ici, je trouve un regard, une écoute sur l'objectif de ma démarche.

Zijn er beperkingen, inhoudelijk of vormelijk?

Groep: Si, il y en a! Si l'on trouve le projet pas pertinent, on n'accepte pas!

Pascal⁸: Il n'y aurait pas de films à caractère raciste, xénophobe, sexiste, etcetera. C'est une restriction de fait, mais c'est constructif.

5 Françoise komt al enkele maanden naar vox voor een film over het naspelen van Napoleontische veldslagen.

6 Bart komt uit Antwerpen en maakt een film over vervreemding, *AlieNation*.

7 Eric maakt een film over een goudmijn in Mali en de ecologische en sociale weerslag van de exploitatie.

8 Pascal is sinds het begin sterk betrokken bij vox. Hij maakt films en ondersteunt lopende projecten.

Si je propose par exemple un film sur une panthère rose qui cueille des fleurs dans un champ avec des oiseaux qui font tchip-tchip, alors on va me demander quelle est ma vue personnelle sur la panthère rose, et s'il y a une motivation personnelle de faire ce film, et si je peux montrer pourquoi cette panthère rose a un intérêt pour la société. Et pourquoi pas, on y trouve toujours un moyen pour motiver ce projet de film!

Peter, jij komt regelmatig naar vox zonder er een film te maken, wat motiveert jou?

Peter: Le processus d'acceptation d'un projet, c'est très intéressant. Je pense que le fait que cette structure autour de la réunion qui n'a pas de hiérarchie, tout est mis à plat, ça fait qu'on va m'y confronter à une diversité d'idées, d'opinions, de jugements. On peut donc dire qu'il y a 'un processus' vox, plus qu'une 'mentalité' vox. Il n'y pas de lignée esthétique, ni politique. Et ça c'est très politique d'agir comme ça!

Pascal: Ce que tu dis c'est que l'accessibilité et l'ouverture sont en soi un acte politique, et que ce ne sont pas nécessairement les films qui sont politiques. C'est dans l'acte même.

Een sleutelwoord voor vox lijkt empowerment.

Saffina⁹: You have to take responsibility for your own project in front of other people. It's not: can you show that you will fit into something we have ordered to find?

Eric: J'ai envie de formuler que l'aboutissement et la fonction de vox sont le fait de fonctionner en réunion. C'est un passage de réflexion et d'idées, de communication, et ceci est l'essence même d'une école.

Laurent: Quand nous utilisons le terme 'médiactiviste', c'est surtout dans le sens 'média-actif', être activement impliqué à faire des médias, et pas juste faire un reportage.

9 Saffina is journaliste en maakt een film over drie vrouwen in Bosnië.

















Marie-Eve: Qui se concrétise par les formations: pour chaque projet les gens reçoivent un minimum de formation technique. Et ils sont accompagnés par des formateurs, qui sont eux-mêmes formés en faisant leur projet. C'est *learning by doing*.

Een collectief als lerende omgeving. En om terug te komen op empowerment: herkennen jullie zich in die term?

Marie-Eve: Als er mensen naar een vergadering komen en denken dat ze er een hele ploeg zullen vinden die hun idee gaan realiseren voor hen, dan stellen we ze teleur, of net niet. We zeggen dan: *do it yourself!* Neem zelf de camera, het is best dat jij het zelf doet, en je zult jouw eigen visie, jouw eigen manier van filmen vinden.

Tips, suggesties, adviezen...! Heel concreet: hoe werkt dat het best? En wanneer werkt het niet? Waarvoor moet je oppassen?

Laurent: Een goed idee is en blijft: zeggen dat de vergadering *vox* zelf is! Dus minder last of werk voor de mensen die het moeten beheren. Misschien zijn de vergaderingen daardoor een beetje langer en moeten we ook over technische zaken spreken, maar alles gebeurt op twee avonden per maand, en iedereen is erbij. Zo kan iedereen ook mee beheren. En het brengt de mensen samen. Ik vind het een heel goede manier om open over projecten te praten. Ook doen we nu kijksessies van lopende projecten binnen de vergadering. Dat vind ik een goede tip, niet alleen voor het gemak, maar ook voor het collectief zelf.

Een andere tip is dat wij openstaan voor projecten die mondeling voorgesteld worden in de vergadering. En niet via commissies en dossiers. Alles wordt publiek op de vergaderingen besproken, niet alleen het praktische, maar ook de beslissingen. De mensen weten waarom we dat interessant vinden of niet, en iedereen mag zeggen wat hij/zij denkt. Het is de enige plek in het audiovisuele landschap waar de maker direct geconfronteerd wordt met de personen die over het aanvaarden van zijn/haar project beslissen. Ook zij die voor de eerste keer komen, zijn op dat moment al *vox*!

Het 'charter' van vox, terug te vinden op de website www.vox-video.be, staat garant voor de werking van het collectief. Dat zijn de regels waar we ons aan houden. Die regels kunnen we veranderen, als we op de jaarlijkse evaluatie vinden dat er iets niet goed werkt.

Pascal: Apres chaque réunion, quelqu'un fait un compte-rendu qui est envoyé à tous ceux qui sont venus à vox. Il y a des gens sur cette mailing liste qui ne sont venus qu'une fois et qui ont dit qu'ils veulent rester au courant. Ceci permet aussi un contact virtuel. Les anciens ou ceux qui ne sont pas activement présents, peuvent (r)accrocher facilement.

Is vox laagdrempelig?

François: On veut que la réunion soit accessible pour tout le monde. Il y a des gens qui viennent sans avoir un projet ou une idée de film: ils viennent écouter ce qui se passe. Puis, pour faire un film ça commence à une condition: c'est d'avoir une idée ou une envie. A partir de là, la personne peut être à un niveau zéro de connaissance. On va chercher à former cette personne qui utilise la caméra et le banc de montage.

Françoise: La compétence technique, c'est une compétence parmi d'autres! On entre ici avec un préalable intellectuel, réflexif ou technique, et à force de chercher, ça s'équilibre dans un échange qui est un renvoi continu.

Wat me opvalt in de vox-vergaderingen, is de reflectie over een project. De discussie is vaak complex en gaat diep. Het is een niveau dat niet gemakkelijk te bereiken is. Tegelijkertijd kan dat mensen afschrikken.

Marie-Eve: Ja, ik denk dat dit een drempel kan zijn. Maar we willen de discussies over voorgestelde projecten constructief houden, zodat mensen er iets van opsteken en inspiratie vinden en gestimuleerd worden.

Laurent: Dat is ook het idee van media-activisme, om actief over media te praten. Ik denk dat iedereen dat kan, maar niet iedereen doet het. Het is belangrijk: wat wil je zélf zeggen over het onderwerp dat je wil aandragen? Wat is jouw mening, jouw visie daarop? En hoe ga je dat vertellen?

Dat kan ook door het stellen van persoonlijke vragen: waarom wil jij het doen? Niet alleen algemeen over het project praten, maar ook over het vormelijke aspect. En als mensen geen idee hebben, dan moeten ze erover nadenken. En dan denken ze er ook over na.

Als iemand reageert met 'ik zou het zo doen' en de andere zegt 'zo zie ik het niet, ik wil juist iets anders', dan is dat ook een manier van zeggen: 'zo wil ik het wel!' Zo ontwikkel je een discussie die ideeën aanbrengt waar de voorsteller van het project iets aan heeft.

Pascal: La plupart d'entre nous ne sont pas cinéaste, ni producteur, ce qui amène déjà une autre ambiance. Les discussions se développent parce que les gens sont interpellés par quelque chose. Il n'y a pas d'autre intérêt que la curiosité pour savoir et pour poser des questions. Je crois qu'on peut dire aussi qu'il n'y a pas vraiment de problème de pouvoir.

Zijn er problemen?

Pascal: Quand on fait des projections au Nova, c'est souvent des copains et des connaissances qui viennent, rarement des gens qui sont un peu 'en dehors du milieu'. C'est un défaut, mais heureusement on a parfois des projections dans d'autres lieux et même à l'étranger. L'autre problème, c'est la distribution, la diffusion. On reste confiné à des milieux un peu automatiques, les festivals, le Nova et à des associations similaires. La distribution d'un film demande beaucoup de temps et en plus c'est cher de faire des copies, les envoyer, etc.

Diversiteit, waar denk je dan aan?

Bart: vox hangt niet alleen af van professionelen in de audiovisuele sector. Dat maakt de diversiteit van een project, ja van kennis en competentie, en van mensen.

Marie-Eve: Ik vind diversiteit ook in het feit dat mensen films willen maken, omdat ze iets willen zeggen wat je niet ziet op de televisie bijvoorbeeld. In die zin is het werken aan de verspreiding van de diversiteit van wereldbeelden en opvattingen. Au delà, nous n'avons pas de restrictions au niveau de la langue

qui est utilisée, donc il y a des films qui sont faits en Russe, en Berbère, en Bosnienne, sans dialogues. Op lokaal vlak, in Brussel, is ook de mengeling van Frans en Nederlands al 'diversiteit'.

Bart: Ik probeer me hier net als anderen te laten informeren door andere culturen en subculturen. Ik heb niet zoveel met het Belgische te maken of het westerse, of het Vlaamse. Dat eendimensionele wil ik doorbreken. Dat is ook diversiteit.

Voor wat staat vox?

Bart: Video Organisation for X. Maar vox is ook de stem, vox populi bijvoorbeeld, in de zin van: een stem geven aan andere visies op de maatschappij. Eigenlijk was het 21st Century vox!

 www.vox-video.be

De Krijtkring: Aywa! ***Molenbeek-Marokko retour***

KATRIEN SMITS

De Krijtkring is een muzikeducatieve organisatie, gevestigd in Molenbeek. De Krijtkring wil een nieuwe muziekcultuur ontwikkelen die los staat van commercie, showbizz en het neoklassieke model van de meeste muzikpedagogische instituten. De organisatie werkt vaak samen met allochtone artiesten, maar geen enkele productie is monocultureel. En dit geldt zowel op het vlak van de samenstelling van de groep, als voor de gemaakte muziek en het publiek. De Krijtkring wil muziek brengen waarvoor een maatschappelijk draagvlak is. Gnawa en hip-hop zijn bijvoorbeeld populair in Molenbeek. Gnawa is traditionele muziek zoals die in Marokko wordt gespeeld, maar het is tegelijk iets levends, dat daadwerkelijk functioneert in een gemeenschap.

De Krijtkring werkt veel rond muzikeducatie, maar richt geen cursussen in. Ze vertrekt steeds van een artistiek concept en gaat te werk in drie trappen. Eerst is er een soort basisopleiding voor mensen die quasi geen voorkennis hebben. Dan volgt een resultaatgerichte opleiding waarbij mensen met voorkennis onder leiding van muzikmakers gericht werken aan originele producties. Die worden zowel in het reguliere kunstencircuit als daarbuiten getoond. En ten slotte is er een laboratorium waar kunstenaars met veel ervaring in een bepaald genre een dialoog aangaan met artiesten uit een ander domein.

Aywa! is een voorbeeld van de laatste trap, het laboratorium. 'Aywa' is een kreet van opwinding en aanmoediging die je regelmatig hoort op concerten van populaire Marokkaanse muziek. In dit project van de Krijtkring wordt rurale Berbermuziek (de Ahwash) uit de streek rond Ouarzazate (Marokko) gecombineerd met Europese improvisatie en een hedendaagse muziekschriftuur. Vijf Europese musici (trompet, trombone, saxofoons en contrabas) gingen onder leiding van muzikant Luc Mishalle aan de slag met acht Marokkaanse percussionisten en zangers. Samen creëerden zij een muziekspektakel dat de enorme

kracht en intensiteit in zich droeg waarmee de Berbers in hun dorpen spelen, en dat tegelijk de muzikanten toeliet hun grenzen te verleggen. *Aywa!* ging in 2005 het tweede jaar op rij op tournee, zowel door Vlaanderen/Brussel als door Marokko.

LUC MISHALLE: We sluiten met onze producties niet direct aan bij gekende formules, noch bij een 'globale' instrumentatie, noch bij specifieke (compositie)stijlen. Zeker voor *Aywa!* kan je stellen dat het uitgangspunt – de rurale Berbermuziek – losstaat van de globalisering. De Ahwash heeft eeuwenoude roots en bleef afgesloten van invloeden van buitenaf tot de muzikanten met ons in contact kwamen. Maar ook dat verandert niets aan hun muziek.

Hoe kunnen muzikanten met verschillende achtergronden en opvattingen over muziek samen de gemengde composities spelen? Hoe verloopt de dialoog tussen de muzikanten? Hoe leren ze elkaars mening over de muziek kennen? Welke muzikanten werken hieraan mee en waarom? Hoe ging men voor, tijdens en na de voorstellingen te werk in Marokko en in België? Hoe werden de muzikanten aangesproken en uitgekozen?

Muzikale raakvlakken

Diversiteit bevindt zich voor de Krijtkring en het project *Aywa!* op het kruispunt tussen traditioneel-hedendaags en ruraal-grootstedelijk. De organisatie wil bijdragen tot de ontwikkeling van een nieuwe muziekcultuur die inspeelt op de huidige maatschappelijke context. Ze streeft naar een nieuwe levende volkscultuur waarin verschillende groepen mensen zich kunnen herkennen. Het is voor de Krijtkring evident dat zowel bij de muzikanten als bij het publiek naar een maximale diversificatie in achtergrond en cultuur wordt gestreefd.

Voor de muziekproductie vertrekt de Krijtkring van uiteenlopende muziekstijlen en gaat daarmee aan de slag om uiteindelijk tot een nieuwe stijl te komen. Daarbij wordt de muziek niet zomaar geïmiteerd. Er wordt net geprobeerd om een nieuwe artistieke context te creëren waarin Noord-Afrikaanse muziek, he-

dendaagse en geïmproviseerde muziek, jazz, pop en ook choreografieën, theatrale elementen en beelden zich vermengen. Doordat de Krijtkring kunstcreaties in een actuele context plaatst, wil de organisatie elk mogelijk exotisme vermijden.

Tijdens het proces wordt ook actief gezocht naar ‘raakvlakken’ tussen de verschillende muziekstijlen. Door heel aandachtig en intensief te luisteren naar herkenbare elementen in elkaars muziek, kan een soort muzikale vonk ontstaan. Het vergt een hele oefening om elkaars ritmes, melodieën, bewegingen en rituelen tijdens het spelen te leren kennen. Maar het is net door voldoende tijd uit te trekken voor dit rijpingsproces dat een oprechte muzikale dialoog tot stand komt. De uiteindelijke composities groeien op een organische manier. Het begrip ‘raakvlakken’ verwijst hier dus naar het muzikaal aanvoelen van elkaar, maar ook naar de interculturele dialoog tussen de betrokkenen van het project.

Muziek gaat over weten én voelen

Voor *Aywa!* trok de Krijtkring meermaals naar Marokko. Een plaatselijke organisatie, Cosmos Medina Maroc, bracht hen in contact met de muzikanten ginder. Eerst deed Mishalle een intensieve prospectie, waarbij hij specifieke kennis opbouwde van de Ahwash. Daarop volgde een samenkomst van de muzikanten in Tinfat en Ouintgegal, twee dorpen waar de Ahwash beoefend wordt. *Aywa!* speelde tijdens de spektakels op de centrale dorpspleinen.

BERT BERNAERTS (TROMPETTIST): Het was voor ons heel zinvol om naar de dorpen in Marokko te gaan. Als je daar bent, snap je zoveel beter waarover hun muziek gaat en waaruit die voortkomt. Hun ritmes zijn zo anders, je moet je daarin kunnen inleven. In het begin zit je als westers muzikant voortdurend te tellen, maar zoveel dingen zijn gebonden aan danspassen en het is veel efficiënter om het ritme fysiek aan te leren door het gewoon mee te doen. Je wordt er ondergedompeld in het bad; het is een vorm van training.

Bij de Krijtkring spreekt men liever over ‘muziek maken’ dan over componeren in de traditionele betekenis van het woord.

LUC MISHALLE: Muzikmakers trekken geen artificiële lijnen tussen disciplines. Meer nog, zij flirten juist met andere disciplines. Het gaat niet om een gewone compositie omdat de muziek gemaakt wordt in dialoog met de uitvoerders, met respect voor ieders invloed. Ik zal als muzikmaker niet noteren hoe een ritme op de bendir moet worden gespeeld. De Marokkaanse speler vult dat beter zelf in.

In het geval van *Aywa!* werd de muziek in eerste instantie gemaakt door Mishalle. De opdracht was heel specifiek en vroeg om intensief onderzoek.

LUC MISHALLE: Bij de structuur van het concert werd rekening gehouden met de traditionele opbouw van de stukken, waarbij drie 'suites' centraal staan. Muzikaal wordt elk van die drie delen telkens ietsje sneller gespeeld, terwijl de toonhoogte de neiging heeft om te zakken (wat verwijst naar vermoeidheid van de stem). Die structuur werd grotendeels behouden.

Later werd de compositie aangepast op basis van de mening van alle betrokken muzikanten. Er werd gepraat over het al dan niet samengaan van de muziek en er werd geëxperimenteerd met nieuwe dingen. Tijdens elk concert improviseerden de muzikanten op een akkoordenschema of op een vrijere, modale manier. Daarnaast waren er percussie- en tekstimprovisaties. De muzikale gewoonten van iedere muzikant werden uitgedaagd. Zo was er wederzijdse aandacht voor volume. De blazers en de contrabassist leerden de ritmes van de Berbermuzikanten kennen en aanvoelen.

BERT BERNAERTS: Je moet een mentale knop omdraaien en door naar Marokko te gaan lukt dat gemakkelijker. Wat wij in onze manier van tellen aanvoelen, helpt niet. Dat is zoals fietsen. In onze muzikale cultuur is iets dat zwaar klinkt meestal ook een sterke tijd, het begin van een muzikale frase. In hun muziek is dat net omgekeerd, de zware klank komt juist na de tijd, je moet dus alles net een beetje kunnen opschuiven. De beste manier om dat te leren voelen, is mee te dansen en te klappen. Het kan nooit alleen weten zijn, dat gaat niet. Je moet het ook *voelen*.

Ook voor de Berbermuzikanten waren er technisch nieuwe dingen. Volgens Mishalle houdt hun zang bijvoorbeeld rekening met tonaliteit, omdat de blazers

in hun introductie een bepaalde toonhoogte aangeven. Normaal gezien hoeven ze daar geen rekening mee te houden: traditioneel is er alleen zang en percussie en de zang kan gelijk welke toon treffen. De percussiesectie houdt rekening met melodische lijnen uit de compositie om naar een omschakeling van tempo te gaan.

ALI KAMCHOU (BENDIRSPELER): We pasten onze ritmes bijvoorbeeld aan bij de eindes. Die moesten ingekort worden. Daarvoor moesten we de melodie leren kennen. Door ze meermaals te horen, wisten we wanneer het einde kwam.

Dialogo als drijfveer

Het hele project is het resultaat van een intensief rijpingsproces. Al twintig jaar gaat de Krijtkring naar Marokko. Het is voor hen erg belangrijk om de andere muziekstijlen goed te leren kennen. Aan het werk gaat een lange periode van voorbereiding en kennisvergarig vooraf, zowel artistiek als maatschappelijk. *Aywa!* is het resultaat van een langdurige muzikale dialoog die enkele jaren geleden heel spontaan startte, en die bij elke ontmoeting intenser wordt.

Hoe verloopt het samenspel dan tussen de muzikanten? De ene muzikant leest geen noten, de andere wel. De ene hanteert maten en ritmes en de andere niet. De ene is gewend om uren aan een stuk te zingen, de ander om een avond op te delen in verschillende ‘muziekstukken’. Bovendien spreken ze een andere taal. En toch mondt het hele proces uit in een – op het eerste gezicht vrij onwaarschijnlijke – vorm van communicatie.

LUC MISHALLE: Niet het voorleggen en laten uitvoeren van een afgewerkte compositie primeert, wel het samen invullen van een partituur. Dat vraagt om een duidelijk engagement van zowel maker als uitvoerder. Er is een overeenkomst tussen de verschillende leden van de groep, die gebaseerd is op eerlijkheid en het luisteren naar elkaars mening.

De gesprekken tussen de muzikanten gebeuren via een tolk, Soufian Tazi. Hij houdt zich ook bezig met de administratie en praktische organisatie en zorgt

voor het welzijn van de groep. Zelf heeft hij ook gevoel voor muziek en probeert langs beide kanten de muzikanten te helpen. Tijdens de eerste ontmoeting wisselden de muzikanten elkaars instrumenten – de kopers en de bendirs – uit.

MOHAMED KHEYOUME (BENDIRSPELER): Niemand van ons had ooit eerder gespeeld op een trompet. Ali kon er meteen klanken uit krijgen. Het beviel me meteen, die mix van verschillende instrumenten en klanken.

De muzikanten spreken zelf liever van ‘raakvlakken’ dan van interculturele communicatie omdat ze soms ook stuiten op beperkingen. Doordat ze niet rechtstreeks met elkaar kunnen praten, is het soms moeilijk om van gedachten te wisselen en elkaar te begrijpen. Het is mogelijk dat een muzikale link voor de ene veel betekent, maar de ander niet veel zegt. Dat geldt voor de voorzang in de Berbertaal, bijvoorbeeld, maar even goed voor bepaalde jazzimprovisaties.

BERT BERNAERTS: In de voorzang worden allerlei zaken verteld, soms ook over ons. We herkennen onze namen maar we weten niet wat er gezegd wordt en dat is wel spijtig.

Muzikale reflex

De Krijtkring werkt met individuen en niet met gemeenschappen, want dat laatste is volgens Luc Mishalle een verkeerde reflex. Men probeert op creatieve wijze te zoeken naar manieren om samen cultureel te communiceren, met respect voor de eigenheid van verschillende stijlen.

LUC MISHALLE: Marokko is erg groot en gediversifieerd. Er zijn bij wijze van spreken evenveel muziekstijlen als er dorpen zijn. Het gaat om samenwerking tussen mensen en niet tussen allochtonen en autochtonen. Je werkt met groepen en individuen, niet met gemeenschappen. Je bouwt een zeker contact op met hen en werkt ‘menselijk’. Dan moet je dat vertalen in de artistieke expressievorm, muziek. Bij de contacten tussen de muzikanten gaat het in de eerste plaats steeds om een muzikale reflex. Het werk van de Krijtkring is gebaseerd op cultuur, het is geen sociaal-artistiek werk met groepen van Marokkaanse origine.

De muzikanten uit het *Aywa!*-project werden geselecteerd op basis van muzikale kwaliteiten, de *goesting* om zoiets te proberen, de beschikbaarheid... Volgens Luc Mishalle speelde bij de keuze van de berbermuzikanten de compatibiliteit (de muziek is anders in elk dorp) een rol. Er is in elk dorp een vereniging die waakt over het culturele erfgoed (in dit geval de Ahwash). Er is ook een raïs (voorzanger) die wordt aanzien als de hoofdmuzikant, de kenner. De keuze van het dorp betekende ook min of meer vrij spel voor de raïs om samen met de dorps-oversten zijn begeleidende musici te kiezen. De Krijtkring is daar verder niet in tussengekomen, omdat zij de sociale relaties in het dorp niet wilde verstoren. Het was volgens Mishalle in de eerste plaats belangrijk dat de musici een groep vormden, elkaar goed kenden, graag samen wilden werken en open stonden voor andere muziekstijlen.

ARNE VAN DONGEN (CONTRABASSIST): Luc Mishalle heeft me gevolgd vanuit verschillende hoeken. Hij zoekt eigenlijk muzikanten die een opleiding hebben en daar op een bepaald moment ook uitstappen. Ik heb een klassieke opleiding en heb nog een tijd voor Oxalys (een kamermuziekgroep) gewerkt. Nu doe ik eigenlijk niets klassieks meer.

Met *Aywa!* was het de eerste keer dat de Berbers op een podium stonden en dat ze naar een Europese stad trokken. Ze logeerden in Molenbeek, op zeer korte afstand van de kantoren van de Krijtkring. Gezien in dat deel van Molenbeek een hoofdzakelijk Marokkaanse bevolking leeft, was het voor hen relatief makkelijk om zelfstandig inkopen te doen en om contacten te leggen. Zij werden ook regelmatig in contact gebracht met andere Marokkaanse muziekgroepen (voornamelijk gnawa-musici). Verder werden er verschillende uitstappen gemaakt naar het centrum, maar ook naar zee en naar andere steden. Via de tolk waren er regelmatig gesprekken over muziek, podiumprésence, moeilijkheden en ervaringen. Er werd bijvoorbeeld gesproken over de positie die zij door dit project innamen tegenover andere musici uit de streek en over de financiële implicaties voor de andere bewoners (de musici verdienden meer geld dan zij die thuisbleven).

In Marokko kwamen de Europese muzikanten in een nieuwe omgeving terecht. Naast het muzikale aspect werden ze geconfronteerd met verschillende gewoonten en gebruiken.

ARNE VAN DONGEN: Het is heel bijzonder dat je verwacht wordt. De mensen in Marokko hebben soms maanden voorbereidingen getroffen voor onze komst. In één van de dorpen hebben ze speciaal voor ons een toilet laten bouwen.

BERT BERNAERTS: Na drie à vier dagen voelde je je soms wel op je ongemak. Je botst op grote culturele verschillen. Bijvoorbeeld privacy, dat bestaat er niet. Het meeste gebeurt allemaal op de centrale plekken.

Een feest op de scène en in het publiek

De wisselwerking tussen de muzikanten weerspiegelt zich in het publiek: *Aywa!* is het resultaat van een creatieve dialoog en dat zorgt ervoor dat de muziek een universele dimensie krijgt. Doordat verschillende stijlelementen in de muziek verweven zijn, is er voor ieder iets herkenbaars in terug te vinden en wordt een breed publiek aangesproken.

BERT BERNAERTS: Er zit een stuk in het werk voor *Aywa!* dat sterk verwijst naar blues, wat voor het publiek een herkenningspunt is. Het resultaat is natuurlijk geen blues, omdat die klank helemaal anders is. Dit gegeven is interessant als je weet dat blues vanuit Afrikaanse ritmes is ontstaan, en dat je tegelijk speelt op één van de meest traditionele Afrikaanse ritmes die er zijn.

In Marokko was de muziek van *Aywa!* erg geliefd bij het publiek. Er kwamen ongeveer duizend mensen opdagen. Volgens één van de bendirspelers praten de mensen uit Tinfat en Ouintgegal nog steeds over het optreden. Het was een groot spektakel. Voor hen is het ook belangrijk dat de traditionele elementen uit hun muziek op een of andere manier blijven voortleven. Het project is dan ook vertrokken vanuit een aantal rurale tradities, die nu gedeeltelijk verloren gaan. De jeugd trekt meer en meer weg uit de dorpen en is vaak minder geïnteresseerd in de traditionele muziek. Toch lokten de spektakels een aantal jongeren. De musici die getoerd hebben, zeggen dat ze nu bekender zijn in hun regio (en dus waarschijnlijk iets meer geld verdienen). Zij hebben ook aardig wat bijverdiend

en volgens hen zou een deel van die opbrengsten doorgestort worden naar verenigingen ter bevordering van de Ahwashtraditie, om aldus de jongeren beter te kunnen opleiden.

SOUFIAN TAZI: In Ouintgegal en Tinfat is er een organisatie die de cultuur van het dorp wil promoten en die wil proberen om groepen voor te stellen op festivals in Marokko. Het was voor hen dan ook een groot geschenk dat hun muziek in de belangstelling stond. Het geeft hen fierheid, de muziek is iets van hen, het maakt deel uit van hun dagelijkse leven.

Ook in Brussel bereikte het spektakel een divers publiek. Tijdens een van de optredens in de Beursschouwburg begon een aantal jongeren achterin de zaal spontaan en luid ‘Aywa’ te roepen. *Aywa!* was volgens Mishalle zeer geslaagd omdat iedereen, ook het publiek, tot een nieuwe taal kwam.

ARNE VAN DONGEN: Voor mij is het belangrijk, ook sociologisch gezien, om zowel in Marokko als in België deze muziek te spelen. Ook al blijft het misschien een raakvlak, eerder dan een echte communicatie, op de scène is het een feest. Dat slaat in de meeste gevallen ook wel over naar de zaal. Ik vind het heel positief dat we laten zien dat zo’n samenwerking mogelijk is.

Concertcultuur versus noodzakelijkheid

Voor dit project was de Krijtkring zeer reflectief bezig met de spanning tussen consumptie en noodzakelijkheid. Volgens de tolk Soufian bestaat de concertcultuur zoals wij die hier kennen niet in Tinfat en Ouintgegal. De mensen blijven er niet gewoon stilzitten en luisteren. In de streek rond Ouarzazate wordt vooral muziek gespeeld tijdens de Moussem. Dat is een groot religieus feest dat drie tot zeven dagen kan duren, van tien uur ‘s ochtends tot drie uur ‘s nachts. De dorpen komen elkaar bezoeken tijdens de festiviteiten en treden op met dertig tot vijftig muzikanten. Er is minstens één zanger vanuit een ander dorp aanwezig, want tijdens het spektakel is er altijd een stukje improvisatie. Eén van de zangers vertelt al zingend een stukje; de ander reageert en moet ‘het beter zeggen’, hij

moet het publiek verbazen. Het is zoals gezongen en geïmproviseerde poëzie, gebracht door de voorzanger. En dan zijn er korte stukken percussie die inspelen op wat de raï's zonet heeft bezongen.

BENDIRSPELER: Wij spelen muziek in cirkels. De percussionisten in het midden, de dansers omcirkelen hen en de raï's staat tussen beiden in. Toch stelt de scène hier in België voor ons zelf geen problemen. Integendeel, we gaan veel in interactie met het publiek. Daarenboven zijn we grote publieksaantallen gewoon: in de dorpen in Marokko komen er tijdens de feesten een duizendtal mensen opdagen, het publiek schrikt ons dus in geen geval af.

Hier in België spelen de Berbermuzikanten op een podium, maar ze staan wel in een cirkel, omdat ze dat altijd zo doen. Het blijft natuurlijk anders wanneer een spektakel plaats heeft in België of in Marokko. Volgens Luc Mishalle ligt het verschil met Marokko vooral in de participatie.

LUC MISHALLE: Bij een uitvoering van de Ahwash is heel het dorp betrokken en de muziek is daar ook functioneler. De teksten gaan over reële problemen (probleemoplossend, louterend...) en beantwoorden aan een collectieve noodzaak (contact tussen bewoners, vieringen, rouwprocessen...). Niets of weinig daarvan zie je terug op een Vlaams podium. Toch willen we met *Aywa!* de participatie van het publiek stimuleren (door bijvoorbeeld mee in de handen te klappen) zodat er toch iets overblijft van het originele model. We zoeken erg bewust naar artistieke oplossingen. Voor *Aywa!* spelen we bijvoorbeeld akoestisch. En we treden niet op grote festivalpodia op.

Volgens Luc Mishalle is het heel erg nodig dat muzikanten intensief samenwerken. Ze moeten nadenken over de precieze plaats van de Ahwash en de manier waarop ze gemengd kan worden met westerse muziek.

LUC MISHALLE: Het is telkens een zoektocht. Muziek is in het westen vaak (niet altijd) een consumptiegegeven, terwijl de Ahwash met rituelen en noodzakelijkheid verbonden is. In westerse samenlevingen betaalt men bijvoorbeeld meestal om naar een concert te luisteren. Mensen gaan hier vooral naar concerten om zich te ontspannen, om zich te ver-

rijken en ook om deel uit te maken van de groep (zich laten zien). Een hiphoppubliek komt bijeen: zij delen dezelfde waarden en bevestigen die door samen naar een zelfde concert te komen. Hetzelfde geldt voor een operapubliek. Dat groepsbevorderende aspect heeft wel nog een link met de maatschappelijke functie van muziek. Andere aspecten veel minder. Zelfs als de muziek functioneel is (bijvoorbeeld op een westers trouwfeest), is ze meestal ontdaan van rituele aspecten. Daarom gaat het om entertainment of consumptie. Als we de Ahwash helemaal intact naar hier zouden brengen, zou het evengoed een consumptieartikel worden. Als alles wat er rondom leeft ervan wordt ontdaan, zou ook de muziek 'minder waard' worden. Net omdat we kiezen voor de 'fusie', een nieuwe stijl, is het makkelijker om hier op een podium te spelen.

 www.krijtkring.org

De terugkeer van de Zwaluwen, Els Dietvorst ***Creatie als bungee jump***

AN VAN. DIENDEREN

Van 1999 tot 2005 realiseerde de vzw Firefly onder impuls van Els Dietvorst in Brussel het multidisciplinaire project *De terugkeer van de Zwaluwen*. Deelnemers waren inwoners met internationale roots die net als de kunstenaars in de Anneessenswijk terechtkwamen. De buurt functioneert als vangnet voor uitslaande en soms op drift geraakte vogels. Els Dietvorst noemde de hechte groep die rond haar project ontstond dan ook de Zwaluwen. De verhalen en verlangens van deze Zwaluwen vormden het vertrekpunt van het project. Er waren straatperformances, rijkelijk geïllustreerde magazines, *jukebox stories*, videoloops, kortfilms, etc. Op vraag van de Zwaluwen werd ook een langspeelfilm gerealiseerd. Die ging in UGC de Brouckère in première tijdens het KunstenFESTIVALdesArts 2005. Het scenario werd samen met de Zwaluwen geschreven. Hun levensverhaal vormde het materiaal voor de film. Eindpunt van *De terugkeer van de Zwaluwen* was een overzichtstentoonstelling in BOZAR.

In dit praktijkverhaal staan communicatie en cultuurparticipatie centraal, termen die vele cultuurwerkers erg bekend in de oren klinken. Maar welke invulling krijgen deze trendy concepten? Hoe realiseer je cultuurparticipatie in een buurt als de Brusselse Anneessenswijk, waar sociale problemen prioritair lijken? Hoe kan je communicatie versterken in een buurt waar zoveel verschillende talen gesproken worden, zoveel verschillende culturele codes elkaar doorkruisen? In het volgende praktijkverhaal worden deze vragen geconcretiseerd. Enerzijds zoomen we in op de manier waarop het project mensen van diverse achtergrond heeft aangetrokken. Aan de andere kant toont dit verhaal hoe deze mensen een solide groep vormden, die erin slaagde de diversiteit om te zetten in een waaier aan artistieke interventies.

De onderstaande citaten zijn afkomstig van Els Dietvorst en tien Zwaluwen. Een aantal citaten is geplukt uit interviews die ik tijdens het project heb afgeno-

men voor mijn doctoraatsonderzoek. Dat onderzoek leverde ook een aanzienlijk deel van de volgende tekst. Daarnaast hebben Els Dietvorst en ik een rondetafelgesprek georganiseerd met een tiental Zwaluwen nadat het hele project was afgerond. Een aantal fragmenten uit dit gesprek zijn integraal overgenomen om de groepsdynamiek van de Zwaluwen te evoceren.

Ongebreidelde passie en utopie

Het broeden van Zwaluwen

Els Dietvorst organiseerde in 1999 een casting in een container die ze midden op het Anneessensplein plantte. Op die container hing een affiche waarop stond: 'Je cherche des princes, des princesses, des joueurs de mots, des fous.' Hoewel ze gewaarschuwd werd voor de onveiligheid en de sociale onrust in de buurt, deden er maar liefst een tweehonderdtal geïnteresseerden op. Het was een sprong in het onzekere: zelf had Els geen idee waar deze casting naartoe zou leiden, hoe lang het project zou duren, of er überhaupt mensen geïnteresseerd zouden zijn. Cruciaal voor haar was dat ze zonder voorbehoud met iedereen collectief wilde samenwerken – of die nu van de buurt was of niet, professioneel of niet – en dat ze daarvoor alle registers wilde opentrekken. Ze zou iets groots in deze wijk realiseren, een utopie creëren met een ongebreidelde passie. Dat was ook wat de interventie met de container meteen duidelijk maakte.

ELS DIETVORST: Mijn grote droom was om iets collectiefs te organiseren. De grote droom van de renaissance over de individuele kunstenaar is gepasseerd, denk ik. Ik geloof niet in individualisme. Ik ben misschien nog een oude marxist. Ik geloof niet in een maatschappij die puur door individuen geleid wordt. Op dat vlak ben ik nog een utopist. Ik geloof in collectieve waarden, ook al blijf je een individu. Ik denk dat het een manier is om je eigen cultuur en je eigen wereld te overbruggen. Maar zoals Claude Lévi-Strauss ook zegt, er is altijd een opperhoofd. Ik denk dat een collectief dat nodig heeft. Dat is iets wat je niet moet ontkennen. Ik heb het project in het begin bewust enorm vrijgelaten. Ik probeer te zien waar de grens ligt en hoever ik kan gaan.

Wat in dit project centraal staat, is het ongebreidelde enthousiasme van Els Dietvorst. Zelf heeft ze het over een passie die ze wil delen. De originaliteit van de interventie sprak mensen aan: wat deed die container daar op 'hun' plein? Ze vonden het mysterieus. Het wekte nieuwsgierigheid op. Het was misplaatst, maar omwille van het feërieke opschrift tegelijk ook aantrekkelijk en ontwapenend. En uiteraard riep de term *casting* het beeld op van een langspeelfilm – voor velen een kans om zich te tonen.

LILLO: Au début je ne savais pas du tout ce que c'était. Je l'ai fait uniquement pour voir ce qui se trouvait dans ce container. C'était un peu mystérieux pour moi, je me suis dit 'je vais tenter le coup, quoi'. Je n'avais pas un but précis pour aller dedans, je n'avais aucune idée où je mettais les pieds. J'étais vraiment là en me disant 'qu'est-ce qui se passe?'

LARA: Ik wist niet wat ze gingen draaien. Ik denk dat Els dat ook niet voor 100% wist. Bij mij was het in grote rode letters FILM. Ik ben daar als een stier naartoe gelopen.

Els Dietvorst was net als de meesten van de wijk net in Brussel komen wonen. Ze vond het onderwerp migratie dan ook gepast als vertrekpunt, het was een gedeeld thema: iets dat ze als opstap gebruikte naar de leefwereld van de wijkbewoners. Ze nodigde geïnteresseerden in de container uit te improviseren op teksten van Arthur Rimbaud. Hij had ook in de wijk geleefd en schreef over migratie en ballingschap. Blijkbaar was Rimbaud een inspirerende keuze: mensen zongen zijn teksten, improviseerden over slaven, begonnen te huilen en vertelden ontroerende dingen over hun migratieverleden.

KOKOU: Eh bien, on m'avait donné une feuille sur laquelle il y avait différents textes d'Arthur Rimbaud. J'ai lu, j'ai lu, j'ai lu et il y en avait un qui me plaisait en particulier. C'était celui qui parlait des esclaves. C'est ça qui me colle le mieux. Arrivé devant Els, elle me dit 'Bon, on t'écoute, tu peux faire de ce texte ce que tu veux, tu peux le chanter... fait comme tu veux'. Alors, je me suis mis à le lire à ma façon et à un moment donné, je ne sais plus si j'ai chanté mais ce dont je me souviens c'est que j'étais devenu le texte. Quand je lisais une phrase, je voyais l'image du texte dans ma tête. Il y avait (dans le texte) des tambours qui résonnaient. Eh bien, ce tambour résonnait réellement dans ma tête. J'ai donc joué comme ça et j'ai été retenu car cela a plu à Els.

RACHID: Chacun a quelque chose, mais tu dois l'intéresser à quelque chose. Si lui ne s'intéresse pas, tu ne le fais pas intéresser, il ne va pas voir son potentiel. Mais quand on te dit 'tiens, c'est bien', le type va dire, 'j'ai quand même fait quelque chose de bien'. Il va essayer d'évoluer dans son potentiel. Toi t'es capable de ceci, toi de cela, c'est ça qui est beau.

Tijdens het nagesprek bleek dat voor de Zwaluwen, en allicht voor heel wat anderen, de drempel voor de kunsten erg hoog is. Dat dit project zich niet als een kunstenproject aankondigde, vormde voor de Zwaluwen eveneens een belangrijke aantrekkingskracht.

RACHID: L'art, ça me fait peur, parce que je ne vois pas ce que ça veut dire. L'art c'est dessin, c'est tout ce qui est Van Gogh, tu vois. Art, pour moi, c'est ça. Ça fait peur, je pense: je ne suis pas capable. Mais si on peut expliquer comment c'est vraiment 'l'art', dire qu'il n'y a pas que ça.

LILLO: Un cuisinier qui fait à manger, c'est l'art. Quand tu le fais avec amour et avec passion, c'est de l'art.

RACHID: Si tu parles de 'l'art' à moi, je dis: 'Non, ça ne m'intéresse pas'.

GUILIANE: Je pense, si on appelait le Palais des Beaux Arts une 'maison de création', peut-être que plus de gens viendraient dedans. Parce que le palais, c'est un endroit pour les rois. En plus 'Beaux-Arts', il y a que des beaux qui peuvent être dedans. Le Palais des Beaux Arts sur le mont des arts, tout en haut. Les autres, ils sont où? Ils sont tout en bas, à Anneessens, dans le fond du quartier, là-bas. Je comprends que les gens viennent difficilement dans le Palais des Beaux Arts. Si on appelait ça 'La maison de création' et que ça se trouve dans le quartier d'Anneessens, ce serait beaucoup plus accessible. C'est comme La Boutique du Quartier, les gens viennent pour faire la création.

De interventie van de container was bijzonder succesvol. Niet alleen omdat heel wat mensen opdaagden, maar vooral omdat ze uit hun eigen dagritme werden getrokken en geprikkeld werden door de beloftevolle mogelijkheid die deze interventie in zich hield. De casting was de aanleiding voor verschillende buurtorganisaties om mee te stappen in het verhaal van de Zwaluwen. Het creëerde een soort vuurtoreneffect waardoor verschillende subsidiërende organisaties dit project wilden ondersteunen.

Collectiviteit, dialoog tussen sociale en artistieke energieën

Groepsproces: creëren van de Zwaluwen

Collectiviteit is een begrip dat doorheen heel het project een fundamentele rol heeft gespeeld. Voor Els Dietvorst was het een uitgangspunt; in de praktijk één van de krachten waardoor het project zich in zoveel artistieke gedaantes heeft kunnen manifesteren. Het was voor Els Dietvorst niet alleen zaak om een hechte groep te vormen, maar ook om collectieve artistieke processen op te zetten. Hoe creëer je een groep die in staat is de diverse achtergronden als benzine te gebruiken voor een artistiek proces? En hoe stel je daarbij confrontatie en dialoog centraal? In wat volgt, blijkt dat het sociale cement dat de Zwaluwen aan elkaar bond even belangrijk was als het inzetten van hun 'levensbagage' voor het artistieke project. De sociale en de artistieke energieën waren onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Het is de evidentie zelf: een project als dit staat of valt met de langdurigheid en de continuïteit van het proces. Niet alleen omdat het tijd nodig heeft om te rijpen, om vertrouwen te creëren, maar ook omdat er heel wat energie gaat naar de sociaal-economische context. Daarom werd er een taakverdeling tussen de medewerkers opgesteld: er was een artistieke kern en de 'sociale bijstand', zoals Els Dietvorst de productionele kern noemde.

LIESBET (PRODUCTIEMEDEWERKER): Voor iemand als Bahman was het belangrijk dat hij mensen had die hem begrepen, waarbij hij zich geborgen voelde en waar hij met zijn problemen terecht kon. Uiteindelijk zijn wij verschillende keren meegegaan naar zijn advocaat om zijn probleem zo goed mogelijk proberen op te lossen. Want alleen kunst maken met hem zat er niet in, denk ik.

Om tot de selectie van de acteurs te komen, had Els de hulp ingeroepen van Miguel, een wijkbewoner die ze had aangesproken om een video te maken. Hij was werkloos, had af en toe als prostitué gewerkt en wilde eigenlijk vooral de prins van België zijn. Dat kon: in de video die Els met hem opnam, doorkruisten ze het land terwijl Miguel handjesschuddend doorging voor de Belgische prins.

Hij assisteerde haar bij de selectie. Acteurs werden niet alleen om hun natuurlijke uitstraling, hun levensbagage en hun spelenergie gekozen, maar ook om hun capaciteit om te investeren in een groepsproject. Zowel de verhalen die ze in hun rugzak hadden, als de mate waarin ze meewerkten aan het collectief stonden voorop.

ELS DIETVORST: Na de containerauditie, waarbij zo'n tachtig mensen werden geselecteerd, hebben we een tweede auditie gedaan, *The Churchtapes*. Ik denk dat we vooral gekozen hebben voor mensen die zeker niet getraind waren, maar die heel puur en natuurlijk overkomen. Diploma's zijn van geen belang. In principe kan v zeggen: 'Ik ben de koning van België'. Als hij dat goed speelt kan hij de koning van België zijn. Ik ga niemand zeggen: 'Dat is niet realistisch.' Of: 'Die liegt.' *Je m'en fous*. Als hij investeert in de groep en hij wil Pinokkio zijn, dan is hij Pinokkio. Er zijn mensen in de groep gebleven, zoals b en c, omdat ze een goeie impact op de groep hadden, maar ze hadden niet de grootste rollen. Er was ook bijvoorbeeld iemand die heel narcistisch was. Omdat anderen hem zo zagen zitten en omdat hij goed speelde, is hij erbij gebleven. De selectie was heel vrij en organisch. In de groep heeft ieder personage dat is gebleven zijn eigen verhaal.

De levensverhalen van de betrokkenen vormden het uitgangspunt van *De terugkeer van de Zwaluwen*. Niet dat Els Dietvorst verwachtte dat iedereen zijn of haar autobiografie zou (willen) schrijven. Er werd hen net de mogelijkheid geboden om te zijn wie ze wilden. Die boodschap was niet makkelijk over te brengen. Hoe breng je mensen zover dat ze zich engageren in een collectief artistiek proces? Dat ze vertrouwen krijgen om hun eigen ervaringen in de groep te gooien? Els Dietvorst vertrok daarvoor van een aparte methodiek. Ze werkte in eerste instantie individueel. De mensen die geselecteerd waren, kwamen apart bij haar tijdens de eerste maanden van het project en kenden de anderen niet.

ELS DIETVORST: Je hebt mensen die in een groep heel sterk naar voor komen, die alles overroepen. En je hebt mensen die bijna niets zeggen. Hoe weet je dan dat iemand die niets zegt, ontzettend rijk is in dat, dat en dat? Dat kan je alleen weten door in het begin individueel met hen te spreken. Proberen individueel te werken, te kijken waar die mensen hun sterktes en zwaktes liggen en waar ze zelf naartoe willen. Dat was voor mij enorm

belangrijk. Achteraf kan je ze allemaal samen zetten, maar dan hebben zij ook het vertrouwen, denk ik, in de mensen waarmee ze werken. Dan weten ze dat iedereen zichzelf prijsgeeft; het is een dialoog, een uitwisseling. Zo voelen ze zich veel geruster om te beginnen. Als je onze mensen, die niet met artistieke dingen bezig zijn, gewoon dropt in een groep, gaan ze weg na een dag. Dan is het gedaan. Ik zou zelf ook zo zijn.

GUILLIANE: Quelque chose qui est important aussi dans les projets artistiques, c'est de réveiller un peu la poésie qui est dans chaque personne. Parce que quand on regarde chaque personne maintenant, quelque soit son origine, son âge, sa religion, on peut voir qu'ils sont tous assez beau à raconter. Quand on s'est mis tous ensemble dans le projet, il y avait un peu cette poésie qui nous touchait tous. Et tout le monde avait envie de raconter sa vie, son vécu.

Zwaluwen als artistieke groepsidentiteit

De eerste keer dat de leden elkaar zagen, was op het Anneessensplein tijdens een straatperformance. De leden werden door Els Dietvorst kort aan elkaar voorgesteld en hadden elk een rol op zich genomen. Het spel duurde de hele dag, was quasi onvolgbaar voor het passerende publiek, maar het had een geweldige impact omwille van de energie, het lef daar te spelen, het plezier ook. Vanaf die dag speelden de Zwaluwen wekelijks of maandelijks samen, en dit jaren aan een stuk zonder een gericht doel.

Opvallend aan dit project is dat er zo veel energie geïnvesteerd werd in het creëren van een groep. Deze groep was geen gesloten gemeenschap. Bij elke interventie werden nieuwe Zwaluwen aangetrokken; soms vielen er door omstandigheden enkelen af. De Zwaluwen werd een label, een identiteitsmarker, iets waarover de leden fier waren.

KOKOU: L'hirondelle est un oiseau qui vole en liberté, qui va là où il veut. Donc, à travers le nom 'hirondelle', 'les Hirondelles', je pense que Els a voulu montrer la liberté que nous devons tous avoir dans la vie pour faire ce que nous avons envie de faire. C'est peut-être pour cela qu'elle a bâti ce projet des Hirondelles. Personnellement, je me sens effectivement comme une hirondelle. La preuve c'est que je suis là, que je peux dire ce que j'ai envie de dire et de faire ce que j'ai envie de faire. Je peux tourner un film et parler du

Togo, de tout ce qui, politiquement, se passe mal là-bas. En étant au Togo, je ne peux pas. Mais ici je me sens hirondelle. Là-bas, je me sentirais comme un mouton ou un chien en laisse ou un poulet dans un poulailler alors qu'ici, je me sens hirondelle, je peux voler où je veux, dire ce que je pense sans être inquiété. A travers ce groupe des Hirondelles j'ai pu rencontrer d'autres gens avec qui nous avons partagé des expériences et cela m'a aidé à parler de mes problèmes et vice versa. Chacun a déversé ses problèmes et puis nous les avons tous mélangés pour en faire un seul. C'est-à-dire celui de l'immigré plongé dans un environnement qui n'est pas le sien.

Door de casting en met de hulp van de buurtorganisaties slaagde Els Dietvorst erin een hybride groep mensen te verzamelen en te motiveren. De Zwaluwen bestonden uit mensen zonder paspoort, migranten van Marokkaanse, Iraanse en Italiaanse afkomst, van een computerdesigner tot zelfs een Gentse politieagente toe. Van belang was dat ze voelden dat Els noch de anderen van Firefly enig oordeel over hen velden, in tegenstelling tot de samenleving rondom.

GUILIANE: Il y en a deux ou trois qui ont quitté le groupe. On leur a laissé la chance de continuer, on ne leur a jamais dit 'tu ne peux plus venir'. Même que parfois il y a eu des petits clashes. Ils auraient pu partir, mais ils sont revenus en se disant 'on leur a laissé une marge'. Et ça c'est bien par rapport à la confiance, ne pas être jugé, accepter chacun comme il est, avec ses problèmes parfois. Parce qu'il fallait travailler aussi avec les côtés problèmes de chaque personne, inconvéniéent on va dire plutôt. Essayer de profiter en maximum de leurs avantages, de ce qu'ils peuvent amener au projet, au niveau d'énergie, les choses qu'ils avaient produit, les textes et tout.

LILLO: La confiance elle vient, parce qu'on nous fait confiance. On n'était jamais jugé, même si on venait en retard. Elles s'en foutaient, bon, entre guillemets. Cinq minutes après c'était oublié. Vous étiez contents qu'on fût là. Els ne disait pas 'merde, ça fait déjà trois quarts d'heures que je t'attends'.

RACHID: Chaque retard apporte une nouvelle idée pour Els, tu vois?

Om de continuïteit van de groep te waarborgen, lieten Els en de leden van Firefly de Zwaluwen nooit met rust. Er werd geen pauze ingelast, de Zwaluwen hadden nooit de indruk dat het project gedaan was, dat het uitdoofde, dat het

enthousiasme temperde, wel integendeel. Elke aanleiding was goed om de Zwaluwen bijeen te roepen. En vooral op sleutelmomenten zoals op feestdagen, op momenten net voor of na de vakantie. Els was permanent bereikbaar voor hen en dat maakte ze heel duidelijk.

LILLO: Els ne nous a jamais laissé tomber, en fait. Elle ne nous laissait pas tranquille. Elle avait toujours une occasion pour qu'on vienne. Viens, on va manger; viens, on va boire. Sans juger, sans rien, mais elle profitait de l'occasion et on était obligé de se retrouver, parce qu'on allait manger.

RACHID: C'est vrai, elle a raison. Je crois que ce sont ces moments-là qui nous ont plus ressoudés à chaque fois. Je pense que c'était même plus important que tout le tournage. Ces moments de se retrouver ensemble, c'était le plus important.

LILLO: Des soirées, on a rigolé comme des fous. C'est comme ça que se crée un groupe. L'ambiance se crée là, aux moments les plus intimes. Il n'y avait pas de boulot, c'était uniquement la déconnade. Il y avait des petits clans, comme partout. Mais dans chaque clan, tu voyais que les gens s'amusaient.

GUILIANE: C'est vrai, il y avait des moments-clés, où on se retrouvait entre nous. Ça comptait. C'était un peu du ciment pour le groupe: tous les moments informels en dehors du travail.

Een groep ontstaat niet alleen door samen aan een inspirerend artistiek project te werken, maar ook door conflicten en wrijvingen een plaats te geven. En dat was nodig bij de Zwaluwen. Problemen met geld, met de spanningen eigen aan de buurt, met paspoorten of een dreigende uitwijzing waren schering en inslag.

GUILIANE: C'est toujours chouette d'être payé. L'argent, bien sûr que c'est agréable. Ça améliore le quotidien. Donc, si on recevait de l'argent, on était content. Mais, dès le départ, moi je suis pas venu avec le but 'je vais gagner du fric'. Je me disais, un projet où on t'invite à venir, ce n'était pas un casting professionnel, il faut rester réaliste. Je savais que plein de projets travaillent avec des bénévoles et ça me dérangeait pas. Après quelque temps, il y avait des gens qui réclamaient de l'argent. Ils se disaient 'l'équipe technique est payé, pourquoi nous on n'est pas payé?' Il y a quelques personnes qui ont un peu foiré par rapport à ça.

AN: Et comment vous l'avez résolu?

GUILIANE: Le groupe par lui-même... Un moment donné, x disait qu'il consacrait du temps – tout le monde y consacrait du temps – mais il avait un boulot à côté et il ne voulait plus participer s'il n'était pas payé. Je ne sais pas exactement ce qu'il a dit, mais moi je l'avais compris comme ça. S'il y avait eu un paiement, ça aurait peut-être été plus facile à y consacrer du temps. Il avait sa vie privée à côté, il devait se marier. A ce moment-là, c'est le groupe qui l'a rappelé en fait. Il était à la limite qu'on ne travaille plus avec lui. Il n'avait plus envie de venir, il nous perturbait tous parce qu'il dit qu'il vient, puis il ne vient pas. On était prêt à voter de se dire: 'qui veut qu'il vienne encore?' Dans le groupe on était un peu partagé. Et finalement, le groupe s'est mobilisé en se disant 'bon, si jamais on prend un autre acteur à ce stade-ci, ça n'a pas trop de sens.' Et finalement on a décidé de le garder. On lui a parlé tous au téléphone: 'Reviens, si tu es malade, fais un petit effort pour le groupe.' Il est revenu. Il aurait pu dire: 'Non, je ne reviens plus, je m'en fiche.' Mais comme il y avait ce groupe, il y avait tout le monde derrière. Il est revenu et il a continué.

MIGUEL: C'est pour ça qu'on nous a appelé 'les Hirondelles', parce que souvent, les hirondelles volent ensemble et jamais une toute seule. Donc, quand il y a eu un petit problème dans le groupe, les autres hirondelles protégeaient la petite hirondelle blessée.

Bewust omgaan met verschil

Samen met Els Dietvorst en Orla Barry bewandelden de Zwaluwen onbekende grenzen door te streven naar een actief coauteurschap. Aangezien de Zwaluwen van uiteenlopende referentiekaders vertrokken om cultuur, kunst en artistieke creatie te evalueren, kwam het verschil met de professionele kunstenaars Els en Orla duidelijk naar voren. Uitgangspunt voor heel het project waren de levensverhalen van de Zwaluwen, maar wat dan? Hoe bewandel je de heel fragiele lijn tussen participatie, negotiatie en recuperatie? Hoe kan je het materiaal van de Zwaluwen herwerken op een manier dat ze er zelf nog deelachtig aan blijven?

Continue onderhandeling over auteurschap en artistiek product

De uitdaging van dit soort project is te experimenteren met de delicate grens in de relatie tussen een collectief en een 'opperhoofd', zoals Els Dietvorst het

noemt. Om te investeren in het collectief, en niet om noodzakelijk een consensus te bereiken. Het is een onderzoek naar de grens van de negotiatie, het delen van codes en deze in te zetten in een beslissing, een keuze.

CREWLID: Ik hoop dat het echt een sociaal project is. Maar als ik de acteurs hoorde, merkte ik wel dat ze hun bedenkingen hadden. Of dat Els in bepaalde zaken niet naar hen toe was gekomen. Zij geven iets uit hun levenshistorie, iets dat ze zelf hebben meegemaakt, iets dat vrij fragiel ligt. Zij hebben dat ook gewoon gegeven voor haar film. Ik weet niet in hoeverre er een wisselwerking is. In die zin weet ik niet hoe zuiver het sociale aspect van die film is. Maar misschien is dat een pessimistische gedachte van mij. Ik vond dat in heel de film een fragiel punt. In hoeverre mag je die mensen hun verhaal gebruiken om je eigen verhaal te maken? En in hoeverre mag je jezelf losrukken van hun verhaal? Want je gebruikt eigenlijk een alibi om jouw film te maken van die mensen.

Dat je andere ritmes, symbolen, composities minder acht, heeft vaak met een soort van voorgeprogrammeerd cultureel denken te maken. De eerste stap voor de leden van Firefly was om zelfreflectief om te gaan met hun waardenschaal. Ze probeerden zichzelf te confronteren met hun artistieke criteria, terwijl ze in dialoog de andere waardenschalen leerden kennen. Els Dietvorst vergelijkt die situatie met het betreden van onbekend terrein: het is alsof je met een groep in een kano zit, maar niemand kan varen. Je creëert op een slagveld, je probeert te overleven want je referenties vallen weg, je hebt eigenlijk nauwelijks ijkpunten.

De diversiteit van de groep stelde vragen bij het artistieke instrumentarium. In plaats van die verschillende waarden en invloeden te vervlakken en uit te doven richting een exclusief westers repertorium, stimuleerden de leden van Firefly net dat verschil.

ELS DIETVORST: Ten eerste werk je al met verschillende mensen, daarom nog niet eens van verschillende nationaliteiten. Verschillende mensen, uit verschillende immigratiestromingen. Je merkt toch als je doorwerkt op artistieke vormen dat bijvoorbeeld Kokou, Afrikaan van Togo, bepaalde dingen zoals symbolieken of ritmes, anders ziet dan wij. Rachid

kijkt dan weer meer poëtisch, vanuit een Arabische context. Dat zijn voor mij dingen die ik eerder zou stimuleren, dan dat ik mijn eigen westerse denken zou doordrukken. Dat ik zou zeggen: 'Nee, Kokou, dat gestamp op die vloer dat willen we niet, jij moet je monoloog zeggen.' Ik denk dat ik mij daar wel bewust van was en dat ik juist probeerde te zeggen: 'Wat wij hebben, dring dat even terug en probeer met die *mix max* iets te doen.'

Die aandacht voor het andere maakte indruk op de Zwaluwen. Ze kregen plots een stem, werden gehoord.

GUILLIANE: Chacun avait son attention. Moi, je pense qu' au début les gens sont venus pour ça, son petit quart d'heure de...

MIGUEL: ...de gloire.

GUILLIANE: Bon, on m'écoute, on me regarde. C'est pour moi, c'est mon casting, c'est ma vidéo, mon dvd. Ça a été beaucoup ça, quand même. De mettre quelqu'un en lumière, de lui donner la parole. Il peut écrire son personnage.

Cruciaal voor Els Dietvorst bij dit participatorisch project was om te vertrekken vanuit de emotie, de inzet van alle deelnemers, en niet vanuit hun autobiografie of een opgelegde tekst. De groep werkte niet in functie van een product. Els Dietvorst gaf de Zwaluwen de mogelijkheid om eigen voorstellen uit te werken. Die waren te zien in de straatperformances of de *jukebox stories*, verhalen van buurtbewoners die in een lokaal café werden verteld. Dit was precies de sterkte van het project: de mogelijkheid om afhankelijk van de betrokken Zwaluwen in verschillende richtingen te groeien. Hierdoor werd de collectiviteit van het project geaccentueerd.

Om de ervaringen van de Zwaluwen te kunnen beluisteren, om hun medewerking te krijgen, werkte Els Dietvorst in groep vaak met improvisaties. Dat gaf hen de vrijheid om wat dan ook uit te drukken en liet het ook toe om via een personage eigen ervaringen aan bod te laten komen, als in een soort omgekeerd rollenspel. Het was opvallend dat slechts weinig Zwaluwen interesse hadden om autobiografische elementen te gebruiken. De meesten kozen voor een personage dat ze konden spelen, een verhaal dat ze op zich konden nemen, een utopisch leven dat ze zich eigen konden maken.

MIGUEL: Il y avait un fil rouge, mais dans ce fil rouge, chacun pouvait faire ses propres actes, son propre rôle. Mais on devait quand même suivre le fil rouge. Et c'est pour ça que les gens sont restés dans le groupe, ils pouvaient créer leur propre rôle. Par exemple, Lara, qui est policier dans la vie courante, elle voulait faire complètement l'inverse de son métier. Dans le film elle a joué le rôle d'une prostituée. Elle voulait vraiment se mettre dans la peau de la prostituée pour voir 'comment fonctionnent les prostituées et comment les prostituées peuvent réagir par rapport à son métier'. Donc elle voulait vraiment passer d'un côté à l'autre côté. Moi je trouve ça génial!

AN: La liberté ?

MIGUEL: La liberté d'expression.

RACHID: On nous a permis de trouver le contraire de ce qu'on est nous-mêmes. Dans le propos, qu'on ne voudrait pas être. En fait c'est ça, on se dévoile mais sous d'autre apparence. C'est ça qui est bien. On nous a laissés faire, mais en même temps... C'est comme une psychologie. C'est assez malin. 'Joue ton jeu, ce n'est qu'un jeu!' Mais en même temps tu entres dans ton propre jeu à toi. Sans se rendre compte. Maintenant on s'est rendu compte. Chacun peut jouer une image qui n'est pas la sienne. Qui est la sienne, mais il ne veut pas la montrer.

Voor de langspeelfilm nodigden Els Dietvorst en Orla Barry de Zwaluwen uit om hun eigen stuk in te schrijven in het scenario. De selectie van het aangebrachte materiaal gebeurde tijdens intensieve marathondiscussies, waarin de Zwaluwen feedback leverden en op hun beurt gecoacht werden door Els en Orla. In deze fase van het project creëerde het collectief samen een scenario, al was het voor iedereen duidelijk dat Els en Orla de algemene vorm van de film zouden bepalen. Zij waren ervan overtuigd dat het nutteloos zou zijn een film te maken die wegens te cryptisch of te experimenteel door sommige Zwaluwen niet bekeken kon worden. Ze gebruikten het wat algemene concept van 'een echte film gebaseerd op echte mensen' om over het project te communiceren. Het concept zelf was bijzonder open. Het was enerzijds een uitnodiging aan de Zwaluwen om mee te denken, en anderzijds was het ook flexibel genoeg om in spelen op onverwachte gebeurtenissen en improvisaties.

ELS DIETVORST: Als zij zeggen dat een echte film een langspeelfilm is, zoals in de cinema, dan is het een langspeelfilm. Met een verhaal, personages, karakters, met levens,

liefde en dood. Als kunstenaar kan je alle richtingen uit, je kan experimenteren, je kan traditioneel werken. Maar ik denk dat iedereen voor zich moet toegeven dat als je een film ziet waarbij je weent, dat dat een échte film is. Hoewel het misschien clichés zijn, maar die zijn herkenbaar in ons leven. De film is gebaseerd op hun leven. Mocht ik een experimentele film maken gebaseerd op hun levens, dan zou ik me een beetje een misbruiker vinden. Daar ging het niet om. Het gaat erom te proberen om met dit collectief een film te maken die hun levens en hun emoties voor een stuk weergeeft. En waar ik probeer de regisseur van te zijn. Maar *au fond* is het niet mijn film. Ik leid en begeleid deze film, en ik heb misschien visuele ideeën die ik erin breng. Maar mocht iemand mij vier jaar geleden gezegd hebben: 'Dat is de film die jij gaat maken. Dat is jouw film.' Dan zou ik zeggen: 'Hmm, niet helemaal.' Hoewel alles eraan mij interesseert, is het toch gebaseerd op een collectief. Het is niet puur mijn film.

Het afgewerkte scenario presenteerde een levendige en speelse collage van fragmenten uit het (utopische) leven van de Zwaluwen. Het scenario gaf geen representatie of spiegel van *migranten in de Anneessenswijk*, maar liet feit en fictie met elkaar jongleren. Oprechtheid werd verweven met utopie, wars van stereotypering en clichés. Els en Orla zijn op een dynamische manier omgesprongen met concepten als realiteit, authenticiteit en echtheid. Zonder mensen te willen vastpinnen op een aspect van hun identiteit, boden ze hen *goesting*, een uitnodiging tot communicatie over wat ze belangrijk vinden.

Belang van tastbare en publieke resultaten

De flipkant van het werken met langspeelfilm is dat je in het vaarwater komt van de commerciële cinema. Voor de langspeelfilm werd een professionele fictiecrew ingeschakeld. Het bleek een professionalisme dat niet strookte met het type professionalisme eigen aan het proces van de voorgaande vier jaar. Niet alleen omdat op de set buitenstaanders het nest van de Zwaluwen binnendrongen, maar vooral omdat de parameters van cinema – zoals scherpte, licht, kleur, kader, etc. – in de handen bleven van deze professionals. Hier werd de afstand tussen Els en haar Zwaluwen vergroot en kreeg ze minder kans om de relatie die ze had opgebouwd, te verfilmen.

ELS DIETVORST: Er was eigenlijk niemand die over de schreef durfde gaan tijdens de opnamen. Uiteindelijk bleef iedereen bij het ingestudeerde. Ik dacht dat er meer zouden improviseren. De druk was zo groot. Tijdens de repetities moest ik nooit vragen om te improviseren. Het was er omdat het er moest zijn. Ik dacht dan ook dat ik kon zeggen: 'Speel dat nu, en jij doet dat en dat.' Maar dat kon niet met al de camera's er dan nog eens bij. Ik zou hen om het even wat hebben kunnen vragen, ze zouden met hun mond vol tanden staan, zo gestresseerd dat ze waarschijnlijk niets meer konden doen. Terwijl dat tijdens de repetities zo intuïtief en gemoedelijk liep, zonder enige druk.

Toch was de inbreng van professionals belangrijk voor de Zwaluwen: het bracht 'sérieux' bij het project en het flatteerde hen. Zo waren er de magazines die onder leiding van Orla Barry een *glossy* uitzicht kregen en het traject van de Zwaluwen belichtten. Er waren de *jukebox stories* van Anna Luyten, verhalen die ze optekende in het wijkcafé Rouge et Noir en er daarna voorlas. Er waren diverse toonmomenten waarin *videoloops* de processen van de Zwaluwen in beeld brachten. De verschillende producten werden aan toeschouwers getoond, omdat deze tastbare publieke resultaten voor de Zwaluwen belangrijk waren. Bij de rekrutering van de Zwaluwen speelde de belofte dat deze resultaten er zouden komen, een belangrijke rol. Zo was het ook belangrijk voor de Zwaluwen dat hun langspeelfilm in ugc de Brouckère in première ging, een zaal die Els Dietvorst zelf niet kende, maar voor hen veel prestige had. De groep werd ten slotte collectief uitgenodigd om in de herfst van 2005 in BOZAR tentoon te stellen. Ze besloten om van dat evenement hun laatste te maken. Sommige Zwaluwen wilden op eigen benen staan, Els en Orla wilden andere projecten opstarten, sommigen vonden het mooi geweest. Voor die tentoonstelling werd een mobiel archief gecreëerd waarin de bezoeker rustig de verschillende publicaties, films, en foto's kon door nemen, alsook dvd-compilaties bekijken gebaseerd op de inbreng van elk van de Zwaluwen.

De Zwaluwen slaagden er uiteindelijk in op diverse sociaaleconomische plekken te verschijnen. Het nest was uitgebroken en ze doemden op verschillende plekken in de stad en haar uiteenlopende media op. Na wat begon als een wijkproject in Anneesens, sloegen de Zwaluwen hun vleugels uit naar het Café Rouge et Noir, naar de Beursschouwburg, het KunstenFESTIVALdesArts, CC Strom-

beek, over UGC De Brouckère tot in BOZAR – van laag naar hoog Brussel, volgens sommigen.

De Zwaluwen zelf komen nog steeds af en toe bij elkaar, sommigen maken nu hun eigen kortfilms, sommigen bezoeken door het project regelmatig Marokko. Nog anderen hebben werk gevonden of halen met zichtbaar genoeg herinneringen op aan die vijf jaren. Het mobiele archief en de uitgebreide website blijven consulteerbaar.

 www.fireflyfilms.be

Veld 4. Aanbod, repertoire, canon

In deze reeks verhalen bekijken we vragen die rijzen over het ‘aanbod’ op onze podia, in onze bibliotheken, musea en galleries. Met de toenemende globalisering worden culturele contacten steeds minder afhankelijk van geografische grenzen. Interacties tussen groepen en gemeenschappen worden talrijker, tradities raken vermengd. Al die ontwikkelingen roepen vragen op. Hoe representatief is bijvoorbeeld de westerse canon nog, waar het gros van onze kunstuitingen op steunt? ‘Westers’, ‘Europees’ of ‘Arabisch’, wat betekent dat vandaag? En hoe liggen de verhoudingen, door een economische bril bekeken?

Dit soort vragen kunnen de motor zijn van boeiende artistieke praktijken. Dat zien we hieronder in het verhaal van enkele kunstenaars: het theatercollectief Union Suspecte en de fotograaf Charif Benhelima. Wat willen zij met hun werk bereiken en welke middelen zetten ze daarvoor in? Welk publiek hebben zij voor ogen in het atelier of de repetitiezaal? In welke culturele tradities en artistieke disciplines zoeken ze een plek? Is hun achtergrond van belang voor wat ze doen? Van Union Suspecte ging in oktober 2005 de opgemerkte productie *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* in première. We volgden hiervan het creatieproces. De tekst over het werk van Charif Benhelima kwam tot stand in nauw overleg met de fotograaf.

Met het KunstenFESTIVALdesArts raken we aan de problematiek van internationale programmering en coproductie. Tijdens de editie van mei 2006 organiseerde het Vlaams Theater Instituut een discussiegroep met binnen- en buitenlandse gasten van het festival. We gingen samen veel voorstellingen bekijken en wisselden van gedachten over wat we zagen in relatie tot de doelstellingen van het festival. We hadden het over kunst, diversiteit en het internationale systeem waarbinnen het festival werkzaam is. We publiceren ook een impressie van Ho Tzu Nyen, een van de deelnemers aan de discussiegroep.

Dit hoofdstuk sluiten we af met een getuigenis van theatermaker en journalist Michael De Cock: hij licht toe hoe en waarom hij 'docutheater' maakt over Marokkaanse migranten van de eerste generatie.

Union Suspecte ***Grote verhalen in kleine verhalen***

KATRIEN SMITS

Union Suspecte is een theatercollectief, ‘een unie van verdachte mensen’, dat bestaat uit Chokri Ben Chikha, Zouzou Ben Chikha, Ruud Gielens, Mourade Zeguen-di en Haider Al Timimi. Hun muziek, dans en theater is naar eigen zeggen voor allerlei mensen verdacht. In hun voorstellingen blijft niemand gespaard. Dat lokt soms argwaan uit, maar zo wil het gezelschap mensen dichterbij elkaar brengen. Door een aantal zaken overdreven in de verf te zetten, ontstaan er parallellen tussen extreemrechts en extreemlinks, tussen allochtonen en autochtonen. De afkorting ‘US’ verwijst immers ook naar ‘ons’ in het West-Vlaams en in het Engels.

Met de recente productie *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* was het niet anders. Nog voor de première in oktober 2005, veroorzaakte de affiche waarop een gesluisde Madonna met ontblote borst te zien was controversie. De voorstelling werd geproduceerd door de Brusselse kvs, waar ze ook in première ging. *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* is het tweede deel van een trilogie, waarin Chokri Ben Chikha inspiratie zoekt in zijn eigen gezinsleven en hoe hij als Tunesische allochtoon opgroeide in Blankenberge. In deze voorstelling staat de relatie tot zijn moeder centraal.

Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen vormt het vertrekpunt voor deze bijdrage. Wat is ‘diversiteit’ voor Union Suspecte en hoe krijgt die visie vorm in het theaterwerk? Hoe draagt het gezelschap bij tot een nieuwe canon in de theaterwereld? Hoe worden de thema’s van de voorstelling gedefinieerd en uitgediept? Hoe gaat het gezelschap om met tradities en actualiteit? Wat is de aanleiding van het stuk? Welke werkwijzen en principes worden gehanteerd bij het maken van de voorstelling?

De canon in beweging

Union Suspecte slaagt er op unieke wijze in onze zogenaamde ‘westerse canon’ in beweging te brengen, en draagt zo bij tot het creëren van een nieuw reper-

toire. Zo vind je in *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* voortdurend verwijzingen naar verschillende culturele achtergronden, symbolen, gebruiken, overtuigingen, maar dan meestal in een nieuw kleedje gestoken of in een andere context geplaatst. Die hybriditeit doet recht aan de maatschappelijke context waarin theatermakers vandaag werken. Dat is de reden waarom het verhaal van Union Suspecte hier verteld wordt.

Diversiteit is voor Union Suspecte eerder een feit dan een doelstelling of een probleem. Als theatermakers willen ze er niet teveel 'over' (s)preken; ze willen zich er middenin plaatsen. 'Diversiteit' wordt niet gethematiseerd of beklemtoond. Ze is er gewoon. Voor Union Suspecte is publiekparticipatie of de origine van de mensen op het podium niet de eerste zorg. Het gaat erom goed theater te maken.

CHOKRI BEN CHIKHA: Natuurlijk zouden we graag hebben dat in ons publiek een doorsnee van de bevolking zit, maar aan de andere kant... als je als kunstenaar te specifiek werkt om een bepaald publiek te charmeren of te lokken, denk ik dat je niet zo goed bezig bent. Wat je maakt is best zo integer mogelijk. En dan zie je achteraf wel wat voor publiek het aanspreekt.

Integriteit is voor iedere theatermaker iets anders. Oprechtheid leidt tot verschillende manieren om naar jezelf en de wereld te kijken. Ook binnen het collectief Union Suspecte heeft iedereen zijn eigen inbreng. De verschillende theatervormen lopen daarbij niet gelijk met verschillende etnische *roots*. Chokri Ben Chikha zegt dat het voor de beoordeling van een kunstwerk niet uitmaakt of het nu gemaakt is door een man of een vrouw, een homo of een hetero, een autochtoon of een allochtoon...

CHOKRI BEN CHIKHA: Het theaterwereldje zoekt graag nieuwe stijlen op, maar daarmee hou ik geen rekening. Ik volg mijn eigen interesses. Ik zoek op een zeer kritische wijze onderwerpen die dicht bij mij liggen. Ik wil die adapteren, toe-eigenen, belichamen en de toeschouwer wakker schudden door ze te bewerken.

Goed theater betekent voor Union Suspecte het brengen van grote verhalen in kleine verhalen. Voor het gezelschap primeert de artistieke zoektocht waarin men

biografische details confronteert met belangrijke historische feiten, legendes of personen, en zo op zoek gaat naar de vervorming van deze grote geschiedenis.

(script)

CHOKRI: Ziet ge die twee madammen daar? Dat zijn mijn moeders. Ik ben opgevoed door twee moeders, een biologische en een praktische. Ik heb dus melk gekregen uit vier borsten, er zit melk in mijn bloed, er zit melk in mijn hersenen, melk stroomt door mijn hart en er zit zelfs melk in mijn zaad. En als ik klaarkom: melkwit.

De integriteit waar Ben Chikha op doelt, komt sterk tot uiting in de menselijkheid die *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* uitstraalt. De moeders die in dit stuk zo belangrijk zijn, bijvoorbeeld, zijn ‘echte’ moeders, met hun kwaliteiten en hun gebreken. Chokri Ben Chikha speelt in *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* de rol van zijn eigen Tunesische moeder.

(script)

MARIA (DE POOLSE MOEDER): Ge moet dat weten. Alles wat ik had, heb ik aan u gegeven. Ik heb altijd over u gewaakt, en nu is het tijd. Om u te laten dopen.

CHOKRI: Dopen? Dopen is dépassé.

MARIA: Is dopen dépassé? Oké, dan niet. (lange stilte) In nomine di patri, di fili, di spiritu sancto, amen. (ze spuwt plots op zijn hoofd) Voila, nu zijt ge gedoopt. Krik krak, hé!

Waar of niet?

Het maakproces van *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* begint bij de levensgeschiedenis van het gezin Ben Chikha. Afkomst is dus een onvermijdelijk thema in de productie. Volgens Chokri Ben Chikha vertrekken de meeste schrijvers of theatermakers die iets interessants willen maken bij de evoluties in hun eigen omgeving: ‘Ik ben vertrokken vanuit mijn eigen geschiedenis in Blankenberge. Het is misschien een soort van verwerkingsproces, maar het mocht natuurlijk niet enkel therapeutisch zijn. We moesten als gezelschap de anekdotiek wel overstijgen.’

Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen vertelt meer dan het oorspronkelijk autobiografische verhaal. Het stuk ontstond uit verschillende interpretaties van de feiten. Ten eerste werd de voorstelling met een hele ploeg gemaakt, waardoor de verbeelding van acteurs en regisseurs (Ruud Gielens en Chokri Ben Chikha) in het verhaal binnensijpelden. Daarnaast werd het autobiografische verhaal telkens opnieuw gevormd, doordat andere auteurs, zoals Joost Vandecasteele en Erwin Jans, het stuk bewerkten. Enerzijds put *Union Suspecte* veel inspiratie uit verhalen van de straat, *petites histoires*, alledaagse beslommingen. Anderzijds onderneemt de groep een zoektocht doorheen uiteenlopend bronnenmateriaal om het stuk verder uit te werken. De allereerste inspiratiebron was het lied van de Limburgse priester-dichter August Cuppens (1862-1924), 'Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen'. Dit was een vertrekpunt waaraan andere ideeën werden vastgekoppeld. Bijkomende bronnen waren de boeken *De moeder* van Maxim Gorki en *De joodse messias* van Arnon Grunberg, de films *Moeder, waarom leven wij* en *Festen*, *De Leeuw van Vlaanderen* (een vorig stuk van *Union Suspecte*), de Franse documentaire *Mémoires d'immigrés*, een documentaire over de Tweede Wereldoorlog, kunstwerken van Van Eyck, etc. De auteurs kregen improvisatie-opdrachten op basis van piëta's (een beeld of schilderij van de dode Christus, vergezeld door Maria of de engelen).

KARIM KALONJI (SPEELT CHOKRI): We bekeken fragmenten uit documentaires over Arabische vrouwen, over de eerste generatie migranten die naar hier is gekomen. We bestudeerden dansfragmenten, vorige theaterstukken. We lazen een stuk tekst uit de Koran. En ook over Oum Kalsoum, de Egyptische zangeres, lazen we teksten. Zij is heel bekend in de Arabische wereld, veel mensen kijken naar haar op.

Theatermaken is voor *Union Suspecte* een nieuwe, artistieke vorm van geschiedschrijving, het gezelschap probeert een andere kijk op de zaken mee te geven. We zijn in het westen. Kijkers en ook kunstcritici nemen onvermijdelijk die achtergrond mee. Het komt er volgens Ben Chikha op aan om als maker die westerse visie uit te dagen. In de voorstelling worden lijnen getrokken tussen verhalen van stemlozen vandaag en stemlozen van gisteren.

(script)

MARIA: Wij zijn een vergeten volk, wij de Polen. In de Tweede Wereldoorlog hadden wij het vierde grootste leger van de geallieerden. Na de Tweede Wereldoorlog kregen wij niks, de joden kregen een volledige staat. Wij kregen gewoon een postkaart met daarop: 'Bedankt om te komen. We bellen nog. Groeten, Europa.'

Universele dramaturgie

Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen is het tweede deel van een drieluik. De keuze voor een trilogie heeft onder meer te maken met de nood aan helderheid van het stuk. Union Suspecte wil geen overvloed aan informatie in één voorstelling persen. Het mag geen hermetisch stuk worden. De theatermakers willen zich hoeden voor een verregaande abstractie, die werkelijk alle interpretaties mogelijk maakt.

Union Suspecte zoekt naar een universele dramaturgie, voor iedereen herkenbaar. Voor scholen maakten ze een speciale leerlingenmap met uitleg over hedendaags theater, over Union Suspecte als gezelschap, over het verhaal van *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen*, de verschillende personages, de inspiratiebronnen... De voorstellingen moeten toegankelijk zijn voor mensen die weinig naar theater gaan. Tegelijk willen ze elke vorm van populisme en simplisme vermijden. Zo is bijvoorbeeld het idee dat Fatima zichzelf zou opblazen, niet in het stuk opgenomen. De makers willen verwijzen naar extreme opvattingen over geloof, maar wel op een subtiele manier.

Om te waken over de herkenbaarheid en de helderheid van hun voorstellingen wil Union Suspecte zichzelf voortdurend toetsen, zo vroeg mogelijk in het productieproces. Enerzijds gebeurt dit door binnen de acteursploeg feedback te geven aan elkaar, anderzijds door externen uit te nodigen. Zowel ervaren theaterkijkers als mensen die minder vaak naar theater gaan, zijn welkom. Zo kwamen tijdens de repetities van *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* niet alleen de artistieke directeur van de kvs kijken, maar ook iemand van de kostumering en mensen van de onderhoudsploeg. Het gezelschap probeerde ook rekening te houden met hun mening.

Emancipatie van allochtonen én autochtonen

De zoektocht naar identiteit vormt voor Union Suspecte de kern van het eigen theaterwerk. Een wereld die constant verandert, roept bij veel mensen weerstand op. Extremisme steekt langs alle kanten de kop op. Union Suspecte wil iets tegenover deze angst stellen, tegenover het hokjesdenken en de gewelddadige reductie die erin wordt doorgevoerd. De makers doen dat door het opeisen van een meervoudige identiteit die nuances en contradicties niet uitsluit. Op die manier dragen ze bij tot het emancipatieproces van allochtonen én autochtonen. Het komt erop aan de blik op de wereld te verruimen. 'Ik hoop dat we met Union Suspecte de klassieke onderverdelingen wat kunnen doorbreken. Het is niet onze taak om het denken van de mensen te veranderen, maar toch minstens om hen aan het denken te zetten,' zo vertelde Ruud Gielens in een interview met *De Standaard* (26/10/2005).

Het zoeken naar een meervoudige identiteit vraagt onvermijdelijk om een proces van vervreemding. Identiteit is volgens Chokri niet eenduidig, ligt niet voor eeuwig vast, maar is hybride en constant onderhevig aan verandering. *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* voert de toeschouwers mee langs ongewone gebeurtenissen, ongeziene werelden, ongehoorde verhalen en laat hen ongemakkelijk op hun stoelen schuiven. Ze worden geconfronteerd met hun eigen vreemdheid.

(script)

MARIA: Ik heb een vrouw haar polsen zien openkrabben, zodat haar kind aan haar vlees kon knabbelen. Ik heb een man prikkeldraad zien doorslikken om zelfmoord te plegen. Je zag de pinnen als bobbel door zijn slokdarm glijden tot zijn mondholte overstromde van het bloed. Ze hebben mijn baarmoeder vol beton gegoten, zodat ik alleen nog kinderkopjes kan leggen.

De meervoudige identiteit in *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* toont zich ook in de vermenging van artistieke disciplines. Het stuk is een mix van dans, muziek en theater. Het verhaal, gedragen door het woord, staat centraal. Muziek en dans fungeren vooral als stoorzender. Zij openen nieuwe perspectieven.

















KARIM KALONJI: De dans beschouw ik als een *trip*: het is een *flash* en dan kom je plots weer tot rede. Iedereen vindt zijn eigen denkbeeldige wereld in de dans of de muziek. Het is abstract, het is lichaamstaal. Het biedt andere mogelijkheden dan het verbale, je kunt je er ook in verdiepen.

Kenmerkend is ook de *cross-over* van muziekgenres, zonder dat het een willekeurige bricolage van culturele verschijnselen wordt. In *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* wordt een melodie van Oum Kalsoum voorzien van junglebeats. Het westers-klassieke ‘Stabat Mater’ versmelt met de live-act van drie zangeressen uit het Marrakech Emballage Ensemble. Het personage Chokri verkondigt zijn ambitieuze plan om de moslima’s te bevrijden in een rapnummer. En ook talen zijn in meervoud aanwezig: Frans, Spaans, Nederlands, Gents en af en toe een woordje Arabisch. Vermenging is tevens een manier om het anekdotische te overstijgen.

Een piëta met allochtonen

In de voorstelling worden symbolen en iconen voortdurend vermengd. Maar weten de volwassenen in het stuk eigenlijk wel zoveel over elkaars symbolen en gedragsregels? En het publiek in de zaal? Er zijn de verwijzingen naar christelijke iconen zoals de piëta. Mourade Zeguendi speelt de oudere broer van Chokri, die de antichrist belichaamt en geen respect heeft voor vrouwen. Het personage Haider, het gehandicapte broertje van Chokri, speelt met het kruis als gitaar, als wandelstok, als zwaard. Iedereen lacht, de spanning valt weg. Er wordt veel gewerkt met symbolen, maar niet om ze belachelijk te maken. Iconen en symbolen worden in een andere context geplaatst, zodat ze meerdere betekenissen krijgen. Een piëta met allochtone personages kan op die manier voor allochtonen ook een betekenis hebben. In het slotbeeld van de voorstelling ontbloten drie moeders van verschillende origines de borst voor een piëta en een harenwassing. Daarna dweilen ze de vloer met hun zonen. Een beeld dat even hybride is als de maatschappij van nu.

De affiche toont eveneens een hybridisering van iconen. Je ziet een gesluisde Madonna met kind.



De achtergrond is een woestijnlandschap, met een schimmige fata morgana van de Vlaamse Leeuw. De Madonna heeft een ontblote borst en draagt een blikje sardines in de hand. Union Suspecte verwijst met de affiche naar de diepgevoortelde Mariaverering in Vlaanderen. De voorstelling gaat over een allochtoon met een islamitische moeder en een katholieke vervangmoeder. Als je die twee verenigt tot één moederbeeld, kom je al snel bij de Mariafiguur uit. Voorts verwijst deze voorstelling naar hedendaagse kunstenaars als Pierre en Gilles, die erg disparate invloeden vermengen: hoog en laag, godsdienst en erotiek, vroeger en nu, homo en hetero, feit en fictie, mooi en lelijk...

Symbolen zijn gevaarlijk, volgens Ruud Gielens: 'Hoe meer je achter een vlag aanloopt, hoe meer kans dat ze in je gezicht wappert. Is het dan nog de moeite waard? Die vraag wil Union Suspecte stellen, met respect voor ieders opvatting.' Er kwamen heel wat reacties op de affiche, maar meestal van mensen die de betekenis ervan onvoldoende kenden. Vaak waren ze ook niet geïnteresseerd in het verhaal dat Union Suspecte hierover wilde vertellen. Geen van hen had *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* gezien, terwijl het hele verhaal in de affiche vervat zit. Ook het stuk speelt immers voortdurend met symbolen, weliswaar op een overdachte manier, niet om te spotten. Ben Chikha zelf neemt geen aanstoot aan deze reacties en zet zijn werk gewoon voort zoals hij bezig was.

Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen is meer dan een ode aan de toegewijde, bijna heilige moederfiguur. De makers van het stuk vertrokken van een immense bewondering voor de moeder, maar moesten aan het einde van het maakproces erkennen dat een moeder ook maar een mens is. De mythe van de bijna ‘goddelijke’ moeder wordt doorprikt. Ook heel de polemieks rondom man-vrouwverhoudingen wordt minder taboe, door de rollen in het theater zo uit te vergroten dat ze karikaturen worden. *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* getuigt van een grote openheid over de eigen privésfeer, hoewel vertellen over de eigen gezinssituatie soms een taboe is binnen de verschillende gemeenschappen. In *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* is het personage Haider een slimme joker om vanuit een onschuldige positie allerlei taboes te doorbreken. Hij kan veel zeggen of doen zonder dat er ooit iemand kwaad op hem wordt. Hij ziet de onverbloemde waarheid beter dan de anderen en kan niet liegen. Haider wordt ingezet om het spel te neutraliseren, wanneer het te heftig wordt.

(script)

MOURADE: Tu sais, moi, on m’a toujours dit qu’il fallait respecter les femmes, parce qu’elles donnent du lait, elles donnent la vie, elles souffrent pendant neuf mois. Mais quand tu réfléchis bien, les vaches aussi elles donnent du lait, elles donnent aussi la vie, elles souffrent aussi et on ne m’a jamais dit qu’il fallait les respecter. En plus les vaches elles donnent du lait continuellement, les femmes elles font ça seulement pendant une petite période...

HAIDER: Makak.

De vinger aan de pols

Union Suspecte wil actueel zijn zonder de ogen te sluiten voor de geschiedenis. Wat speelt er zich af onder jongeren, op de straat, in bepaalde subculturen, in de politiek, in de wereld? Op die manier bieden ze erkenning aan een dynamische realiteit. Werken met jongeren is een manier om de bestaande, professionele canon open te breken. Die projecten brengen nieuwe inspiratie binnen, ze verzekeren het contact met de leefwereld van jongeren, ze gaan verstarring tegen en geven nieuwe impulsen.

CHOKRI BEN CHIKHA: Een belangrijke reden om jongerenproducties te maken, is dat ik daar zelf heel veel inspiratie uit put. Er is steeds een wisselwerking: we geven onze ervaring mee aan jongeren en omgekeerd hebben wij voeling met wat zich afspeelt bij hen. Dus het is voor ons ook broodnodig om dat te doen, omdat je anders riskeert om op een eiland te zitten dat afgesloten is van de rest van de wereld.

Union Suspecte wil steeds de artistieke kwaliteit van haar jongerenproducties bewaken. Daarom is de methode ontzettend belangrijk: de repetitieperiode duurt lang en bestaat uit intensieve workshops.

Het is de bedoeling dat mensen uit de jongerenprojecten doorstromen naar de grotere producties. Die doorstroming gebeurt heel organisch. Zo speelden in *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* twee acteurs-dansers mee die vroeger in de jongerenproducties meewerkten. Deze vorm van 'opleiding' is voor Union Suspecte ook een vorm van emancipatie. Het gezelschap beseft heel goed dat veel mensen de weg niet vinden naar academies, maar er wel van dromen om te dansen of te acteren.

Onderzoek en debat is voor Union Suspecte een andere manier om de vinger aan de pols te houden in de maatschappij en tegelijk een van de hoofdpijlers van haar werking. Deze wordt in de praktijk gebracht in een festival met als bedoeling een discussie uit te lokken over emancipatie en wat kunst daarmee te maken heeft. Niet alleen de politieke wereld moet zich met problemen bezighouden. Ook kunstenaars moeten volgens Ben Chikha poolshoogte nemen van maatschappelijke knelpunten.

Union Suspecte wil via kunst het debat aanvuren: over de discriminatie van allochtonen op de arbeidsmarkt, over het onbegrip tussen verschillende generaties, de vooroordelen waarmee autochtonen en allochtonen naar elkaar kijken... Iedereen krijgt ervan langs in het stuk, maar dan wel op een humoristische wijze. De Vlamingen, de joden, de Arabieren, de Blankenbergenaars... en uiteindelijk ook Chokri Ben Chikha zelf. Het Chokripersonage komt in het stuk verkondigen dat hij de vrouwen zal bevrijden uit hun lijden. Hij pretendeert de vrouwen te begrijpen, maar hij begrijpt hen niet. Hij heeft goede bedoelingen, maar weet eigenlijk niet goed wat hij zegt.

CHOKRI BEN CHIKHA: Ik word kwaad van mensen die goede bedoelingen hebben, maar hun verantwoordelijkheid niet opnemen. Het gevaar komt niet van partijen zoals het Vlaams Belang, maar vanuit de progressieve hoek. Sommige progressieve Vlamingen, werkzaam in de culturele sector en op beleidsvlak, zijn niet capabel genoeg. Ze gebruiken vaak holle begrippen, een amalgaam tussen allochtonen, integratie, islam, interculturaliteit en missen kennis van zaken en deskundigheid. We worden nu als gezelschap gesubsidieerd, maar werden eerst lang doorverwezen naar de sociale sector om dossiers in te dienen. Gezien de huidige politieke situatie achten wij de tijd meer dan rijp om met onze voorstellingen een meer genuanceerd beeld te geven van 'de allochtoon'.

 www.unionsuspecte.be

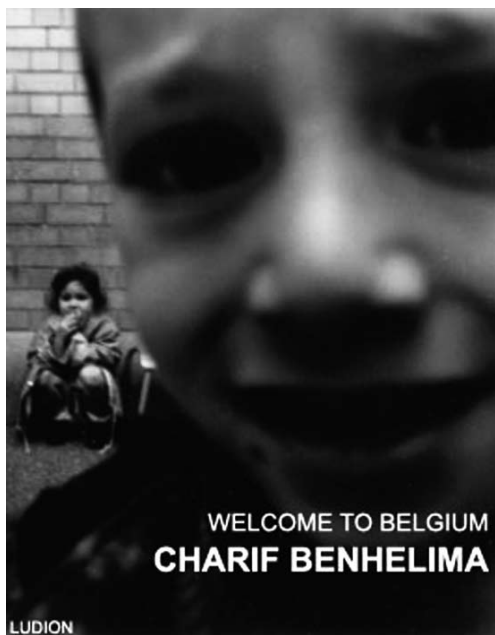
Charif Benhelima ***De fotograaf gaat door de knieën***

AN VAN. DIENDEREN

Met de publicatie van zijn eerste fotoboek *Welcome to Belgium* in 2003 liet fotograaf Charif Benhelima (°1967) meteen een grote indruk na. Het boek was het resultaat van een jarenlang fotografisch onderzoek (1990-1999) naar hoe het voelt om een buitenstaander te zijn. Met een antropologisch, methodisch geduld bouwde hij een verhaal op rond elk van de geportretteerden. In iedere foto schemert ook zijn eigen verhaal door als zoon van een Belgische moeder en Marokkaanse vader. Van maart 2005 tot maart 2006 verbleef Charif Benhelima in het Berlijnse Künstlerhaus Bethanien. Hij stelt tentoon in binnen- en buitenland. Zo was zijn werk te zien in Rotterdam (*Monopolis*, 2005), Hamburg (*In Between, Festival der Kulturen*, 2005), São Paulo (*Razão e Sensibilidade*, 2005) en Chicago (*Art Chicago*, 2004).

Deze bijdrage kwam tot stand in nauw overleg met Charif Benhelima. Naast de ontmoetingen die ik met hem had, heeft hij ook een eigen tekst geschreven, die verweven wordt met fragmenten uit artikels die hij belangrijk vindt. Zo worden in dit praktijkverhaal citaten gebruikt van kunstcriticus (en ex-docent van Benhelima) Dirk Lauwaert, schilder Luc Tuymans, freelance curator en journalist Daniella Géó en curator en Mika Hannula, hoofd van Helsinki Academy of Fine Arts.¹

1 Als (ex-)docent van Charif Benhelima heeft Dirk Lauwaert het hele proces van *Welcome to Belgium* gevolgd. Zijn citaten komen uit het artikel 'Van welkom tot waanzin', verschenen in *De Financieel-Economische Tijd* op 28 juni 2003. Luc Tuymans schreef een afsluitende tekst voor *Welcome to Belgium*. Daniella Géó was curator van Benhelima's tentoonstelling in CC Dendermonde, *Harlem on my mind*. Haar citaten zijn afkomstig uit het artikel 'Renaissance in Harlem', vertaald uit het Engels. Mika Hannula schreef voor *BE-magazine* de tekst 'Bury Me Up Standing' over de reeks *Semitics* van de fotograaf.



Zoeken naar identiteit

In zijn fotoboek *Welcome to Belgium* voert Charif Benhelima ons lijnrecht naar het onderwerp dat zijn oeuvre domineert: het gevoel een buitenstaander te zijn.

CHARIF BENHELIMA: Het gevoel een migrant te zijn, is niet hetzelfde als het gevoel vreemdeling te zijn. Het ene sluit het ander niet uit, maar vreemdeling slaat hier op buitenstaander. Een migrant is per definitie een inkomende landverhuizer en dat is niet van toepassing op mij. Wat ik gemeenschappelijk heb met hen is het gevoel vreemd te zijn. Een buitenstaander in een gemeenschap. Een migrant is iemand die uit zijn of haar woonplaats wegtrekt om persoonlijke redenen of omdat er geen werk is in het land waar hij of zij woont. Als het zoeken naar werk de reden is voor het vertrek, worden deze mensen ook economische migranten of arbeidsmigranten genoemd. Zo wordt het onderscheid duidelijk met mensen die vertrekken omdat zij politiek vervolgd worden, die vluchtelingen genoemd worden. Dit is van toepassing op mijn vader. Als kinderen geboren worden uit ouders van

migranten zijn dit vanzelfsprekend ook migrantenkinderen. Maar wat als kinderen geboren worden uit een gemengd huwelijk? Worden zij ook omschreven als migrant? Wanneer is een migrant geen migrant meer? Wanneer is hij of zij geïntegreerd?

Een migrant is geen migrant meer als het ontvangende land hem of haar geen migrant meer noemt. Het is niet gemakkelijk om van de benaming migrant af te komen, wanneer het ontvangende land hem allerlei namen blijft geven, zoals migrant, allochtoon, medelander, nieuwkomers of buitenlander.

In *Welcome to Belgium* verbindt hij zijn afkomst met die van vele anderen in dit land en maakt duidelijk dat dit een hard en continu zoeken naar een identiteit met zich brengt. Niet zozeer zijn Belgisch-Marokkaanse afkomst, maar wel de zoektocht naar het autobiografische aspect in het leven van anderen maakt dat Charif Benhelima een plaats krijgt in dit boek. In *Welcome to Belgium* is dat zoeken naar identiteit een indringend en beklijvend spel. Via korte tekstfragmenten geeft hij in het boek aan hoe hij doorheen zijn leven zijn ouders aan anderen voorstelde of verbeeldde:

Charif Benhelima (in *Welcome to Belgium*): **Ik ben 8 jaar oud. Mijn leraar op school vraagt me wat mijn ouders doen. Ik zeg: Mijn moeder is verpleegster en mijn vader politieagent.**

Het zoeken naar een identiteit was het eerste dat naar boven kwam in ons gesprek. Het gaat Charif Benhelima niet zozeer om de 'harde feitelijkheid een *Ander* te zijn' of om de 'maatschappelijke positie van de *Ander*' weer te geven. Wat hem drijft, is te exploreren wat het *gevoel* is dat hij deelt met buitenstaanders. De verwantschap, de raakpunten met zijn eigen leven, de strijd van dat 'anders' zijn is niet alleen in zijn werk voelbaar, maar in zijn persoon aanwezig. Het is daarom ook geen thema dat hij verbindt met begrippen als 'het land van herkomst', 'allochtonenproblematiek' en 'kansarmoede'. Het gaat hem om *mensen*, die in vaak herkenbare, soms choquerende omstandigheden leven op plaatsen waarvan we het bestaan wel weten, maar die we niet van binnenuit (willen) kennen. Dat doet Charif Benhelima wel: hij treedt binnen in het Klein Kasteeltje, in het onthaalhuis voor niet-legale vluchtelingen San Damiano of in het leven van Héléna Benjouira, een alleenstaande moeder die als politiek vluchteling een asielaanvraag deed.



'Child 3', 1994, uit *Welcome to Belgium*.

MIKA HANNULA: I am convinced that the only way we can deal with and confront the question of identity is to allow it to be truly a process. (...) It is a process in which it is relatively futile to reach out to something solid and authentic. A process during which the point is what you make with the ingredients that are given to you, how you mix them and how you achieve new ingredients to your daily life called mess. It is not a soap, but a game for survival. A game within which you know that you have to be innovative, but also honest with yourself, because that is all you got and get. It is a game of identity in which, in fact, anything can potentially be part of it, but in which not everything is. It is again what you make of it, how you define yourself and your surroundings, and ultimately, how you negotiate your being-in-the-world with people next to you. (. . . But) it is a conviction that gets fuel, air and the elements of crime and punishment it absolutely needs in order to keep on keeping on when meeting, talking and walking with the works of Benhelima.

CHARIF BENHELIMA: *Welcome to Belgium* is een werk dat bestaat uit vier delen en dat door middel van een klassieke documentaire aanpak het leven weergeeft van immigranten, vluchtelingen en illegalen in België. Het is een werk waarbij de beelden eerder gezien worden als een voorstelling van een bepaalde gemoedstoestand, dan als het vastgelegde moment.

DIRK LAUWAERT: Het welkom van de titel slaat niet op hem, maar op zijn vader. Een 'Welkom arbeiders' dat zo complex uitpakte en voor velen een bitter want nooit meer af te sluiten hoofdstuk werd. Een welkom dat levens juist niet voltooide, maar tot een levenslang 'onvoltooid' veroordeelde. Het fatale welkom klinkt diep na, in de zoon. Hij dankt er zijn plaats in de maatschappij aan. (...) Het verzonnen leven is de laatste pasmunt, de laatste strohalm. De foto's laten zien dat er niets meer is voor wie onwelkom is. Wie ongewenst is, wordt gek, zo eenvoudig is dat. Over die waanzin gaat het boek.

Verhouding betrokkenheid en niet-betrokkenheid

Hoe slaagt Charif Benhelima erin 'het gevoel een buitenstaander te zijn' uit te dragen? Wat vindt hij belangrijk bij het uitwerken ervan? Hoe kiest hij de ge-



Uit de reeks *'Ontheemde kinderen in een vreemde omgeving'*, 1990-1995, in *Welcome to Belgium*.

portretteerden? Hoe verhoudt hij zich tegenover zijn onderwerp? Hoe bouwt hij een (fotografische) relatie op met hen?

DIRK LAUWAERT (over het hoofdstuk in *Welcome to Belgium* 'Ontheemde kinderen in een vreemde omgeving'): De foto's beginnen met kinderen op straat. De camera verbaast zich erover dat ze lachen en argeloos zijn, springen en in touwen hangen. Het kader beweegt zich vaak op hun hoogte: de fotograaf gaat door de knieën. Hij toont muren en stoepen zoals kinderen ze zien: dichtbij en laag.

Zoals Dirk Lauwaert beschrijft, verplaatst Charif Benhelima zich in de leefwereld van zijn onderwerpen: 'de fotograaf gaat door de knieën'. Hij buigt door zijn knieën om te kijken naar de wereld vanuit het perspectief van de kinderen. Deze positie neemt hij aan ten aanzien van elk van zijn onderwerpen – een persoon, een ruimte, een thema. De hoek van waaruit hij een foto neemt, getuigt van een band die hij met zijn onderwerp heeft opgebouwd. Hij verplaatst zich ook op een figuurlijke manier. Charif Benhelima graaft in zijn eigen autobiografie om zich te verhouden tot het leven van zijn onderwerpen. Hij tast de grens af tussen betrokkenheid en niet-betrokkenheid, tussen vertrouweling en fotograaf, tussen meedoen en afstand nemen door het oog van de lens.

LUC TUYMANS: Het boek van Charif Benhelima werkt als een getuigenis, een dagboek of het draaiboek van een film, eindigend met een catharsis waarin het persoonlijke verhaal zich verweeft met het afstandelijke, documentaire beeld en in die zin deel wordt van een grotere geschiedenis. Dit alles gebeurt echter zonder pathetiek. Door deze mengvorm, het betrokken en het niet betrokken zijn, ontstaat vreemd genoeg een soort parallelle wereld, een vacuüm waarbinnen alleen maar gekeken kan worden.

Voor een fotograaf die zich inwerkt in het leven van (il)legale vluchtelingen, asielzoekers en nieuwkomers, is het moment waarop hij een foto neemt een *gedeeld* moment. Tegelijkertijd is dit ook het moment van objectiveren, letterlijk door een objectief kijken, hen tot een onderwerp maken. Vandaar de continue dialectiek van betrokken en niet betrokken zijn. Om in deze dialectiek niet over te hellen naar voyeurisme of sensatie, kan je volgens Charif Benhelima niet anders dan

respectvol zijn: hij heeft het zelf meegemaakt, ondergaat zelf de *waanzin* van dit *onvoltooide zijn*, zoals Lauwaert schrijft. Dit respect concretiseert zich: hij fotografeert geen mensen die dit niet willen. Hij werkt niet met een telelens die toelaat om vanuit de verte op je onderwerp neer te kijken. Met zijn groothoeklens is hij verplicht om van dichtbij te fotograferen. Voor zijn opnames in het Klein Kasteeltje heeft hij er eerst een maand rondgelopen, met zijn toestel duidelijk om zijn nek hangend. Hij neemt het ritme over van zijn onderwerp, hij deelt de dagelijkse cadans van bezigheden. In het onthaalhuis voor niet-legale vluchtelingen San Damiano kon hij drie maanden lang niet fotograferen. Hij had de levensstijl van de betrokkenen overgenomen, die vaak depressief waren, veel sliepen en leefden in wat hij een schijnwereld noemt: als illegaal ben je er, maar officieel besta je niet. Deze schijnwereld drong hem een lethargisch ritme op. Het aannemen van hetzelfde levensritme maakt van hem een vertrouwde aanwezigheid. In die mate zelfs dat wanneer hij begint te fotograferen, hij ook *carte blanche* krijgt van zijn onderwerp.

Charif Benhelima (in *Welcome to Belgium*): **Ik ben 12 jaar. Mijn vrienden op school vragen me wat mijn ouders doen. Ik zeg: Mijn moeder is barones en mijn vader is belangrijk.**

Contextualiseren

Charif Benhelima (in *Welcome to Belgium*): **Het Klein Kasteeltje is een transitcentrum voor kandidaat-vluchtelingen. Asielzoekers die net toegekomen zijn en het land worden binnengelaten, en die gebruik willen maken van de opvangstructuur, kunnen er twee tot acht weken logeren en worden dan doorgestuurd naar een van de Rode-Kruiscentra. Het centrum hangt af van het ministerie van Sociale Zaken, Volksgezondheid en Leefmilieu.**

San Damiano is een onthaalhuis voor 'niet-legale' vluchtelingen. Naast het geven van een onderkomen, wordt er ook gezorgd voor voeding, medische en juridische bijstand. Men wil de 'niet-legale' vluchteling vooral veiligheid en geborgenheid bieden, zodat hij of zij eindelijk op adem kan komen. Financieel kreeg San



uit *Welcome to Belgium.*



uit *Welcome to Belgium*.

Damiano tot op heden geen enkele officiële steun of subsidie van de overheid. San Damiano sloot zijn deuren in 1999 wegens geldnood.

Héléna Benjouira woont in Brussel en is een jonge, 26-jarige Tunesische moeder zonder wettige (verblijfs)papieren, die tegen haar drugverslaving vecht, terwijl de vader van haar eerste kind in een detentiecentrum vastzit om gedwongen teruggestuurd te worden naar zijn land van herkomst. Héléna heeft een naam en een verhaal.

In *Welcome to Belgium* werkt Charif Benhelima een bijzondere band uit tussen de foto's en de korte maar krachtige tekstfragmenten. In zijn teksten biedt hij informatie aan die je niet in beelden kan vatten, zoals de omschrijving van wat het Klein Kasteeltje is, wat San Damiano is. Hij contextualiseert zijn beelden. Woorden bieden hem ook de mogelijkheid een klein beetje binnen te kijken in zijn eigen leven, zodat doorheen het boek de relatie tussen de fotograaf en zijn onderwerp een indringende diepte krijgt. Zijn woorden slaan terug op de beelden, op het leven van de mens in beeld, en tegelijkertijd op de relatie tussen fotograaf en geportretteerde.

DIRK LAUWAERT: Dit is een sociale reportage waarin de blik steeds indringender wordt. De enquête in de wereld kantelt in een verkenning van het eigen terrein. Het 'jullie daar' wordt een 'en ik hier?' De vaststelling wordt een vraag. 'Dat is jullie plaats' wordt in ieder beeld verweven met 'en mijn plaats?'. Die vraag is verontrustend omdat voor de camera steeds meer on-plaats en on-heil te zien is. In tegenstelling tot de sociale fotograaf die actief, bevestigend, stimulerend, respectvol tegenover zijn onderwerp staat en zoiets als troost kan brengen, speelt hier geen dialoog waar wij gerustgesteld de gecharmeerde getuigen van mogen zijn. Hij tast stugheid af. Fotograaf en onderwerp delen eenzelfde vitaal wantrouwen: misschien kan ik een plaats krijgen, maar ik zal nooit een eigen plaats hebben.

Charif Benhelima (in *Welcome to Belgium*): Ik ben 14 jaar. Ik speel in een heuse voetbalploeg en ze zeggen dat ik goed ben. Mijn vrienden vragen me

wat mijn ouders doen. Ik zeg: Mijn moeder heeft zeven huizen en mijn vader is kolonel.

Integriteit als drijfveer

Een ander element dat fundamenteel is in het werk van Charif Benhelima en dat voor hem een logisch verlengde is van dat 'buitenstaandersgevoel', is de integere manier waarop hij werkt, het engagement dat hij wil uitdragen. Dat komt in verschillende etappen tot uiting: in de relatie met de 'ander', met de 'kijker' en met zijn medium.

Tijd nemen, relaties opbouwen

De relatie tussen fotograaf en geportretteerde is een bijzonder fragiel punt bij fotografie. Bij Charif Benhelima wordt die aangedreven door integriteit. Paradoxaal genoeg kan *het delen van wantrouwen* niet anders dan het resultaat zijn van vertrouwen tussen beiden. Het respect dat hij heeft voor zijn onderwerpen, uit zich ook in het nemen van tijd om vertrouwen op te bouwen. De fotograaf leeft met zijn onderwerpen, deelt de tijd, het wachten, het hoopvol-hopeloze zijn. Hij gaat niet *snapshottend* op zijn onderwerpen af, maar investeert de tijd die het onderwerp van hem vraagt. Héléna Benjouira heeft hij leren kennen via een pater die verbonden was aan San Damiano. Hij zorgde voor haar, praatte met haar, bezorgde haar voedselpakketten. Toen Charif Benhelima haar ontmoette en hij zijn project voorstelde, vroeg hij haar of hij haar leven kon volgen, zonder enig voorbehoud. Hij kwam er niet om een oordeel te vormen maar om haar als een moeder te fotograferen. Toen Héléna beviel van haar tweede kind besliste hij afscheid te nemen. De cirkel was rond.

Charif Benhelima (in *Welcome to Belgium*): **Ik ben 22 jaar. Mijn vriendin vraagt me wat mijn ouders doen. Ik zeg: Mijn moeder was altijd goed gekleed, sprak vijf talen en mijn vader was ambassadeur.**

DIRK LAUWAERT: Het boek valt toe. Tussen echografie en pasfotografie klinkt even een hartverscheurend en misschien juist daarom hoopvol lamento. Het welkom was hoe dan ook een illusie. Blijft een: 'ik ben er'. Iedere foto zet de plaats uit die er eigenlijk nooit voor hem was, noch is voor zijn figuren. De blik van hen die geen eigen plaats kennen zie je hier: scherp, meedogenloos en vooral nieuwsgierig naar het brute uithoudingsvermogen van de ander. Hier wacht men tot het breekt.

Tijd is niet alleen een methode, maar heeft in fotografie uiteraard alles te maken met herinnering, met geheugen en opnieuw met identiteit. Tijd is ook een belangrijk thema van Charif Benhelima's werk. Hij heeft geen tastbaar beeldarchief van zichzelf als kind; slechts één enkele foto van zijn moeder, die hij in het boek *Welcome to Belgium* afsluitend toevoegt. Misschien daarom dat tijd en herinnering zo verweven zijn met de manier waarop hij door de lens kijkt?

DANIELLA GÉO: Tijd is een fundamenteel onderdeel in Benhelima's oeuvre waarvan op meesterlijke wijze gebruik is gemaakt in de Harlemserie. De kunstenaar creëert tijdloze beelden die er op het eerste gezicht oud uitzien, maar vaak subtiele eigentijdse details laten zien die de kijker heen en weer slingeren tussen verleden en heden, en wat opnieuw



'Frederick Douglass Bl.', Harlem 1999.

een gevoel van destabilisatie geeft, het gevoel van transitie versterkt, de afzonderlijkheid verduistert, wat het universeel maakt en de notie van waarheid bekritiseert. 'Frederick Douglass Bl.', een foto van een oude man met een hoed gezeten voor ruwe muren, herinnert ons aan de beeldtaal uit de jaren 1930 terwijl de graffiti en de niet vastgemaakte veters van zijn sportschoenen aangeven dat het een recent verleden betreft.

CHARIF BENHELIMA: Een foto van een weerspiegeling is een voorstelling van een voorstelling. De reeks 'nyc – Harlem On My Mind: 1999-2002' toont niet aan dat ik begrijp hoe het voelt om Afro-Amerikaan te zijn, maar is een weerspiegeling van mezelf op hen. In NYC was ik een echte vreemdeling, maar voor de eerste keer voelde ik mij volledig Belg. Het was alsof we van plaats gewisseld hadden, ik was thuis – zelfs al was ik daar niet fysiek – en de zwarte Amerikanen waren degenen die er niet thuishoorden. 'Harlem on my mind' is opgesplitst in twee delen ('I was, I am' en 'Projections'), maar moet opnieuw als een geheel gezien worden, omdat het nog maar eens een gemoedstoestand weergeeft: van onevenwichtigheid, van het opnieuw vormen van een identiteit, wanneer ik mijn ervaringen projecteer op de verwachte ervaringen van de andere, het moment van transactie tussen de persoon die ik dacht te zijn en de persoon die ik nu denk te zijn. Bijgevolg is het tijdsbegrip een belangrijk element in dit werk en wordt dit ook op een groot deel van de foto's afgebeeld die op het eerste gezicht verouderd lijken, maar eigenlijke subtiele elementen weergeven.

Charif Benhelima (in *Welcome to Belgium*): **Ik ben 28 jaar. Ik ben deeltijds fotografieleraar aan de avondacademie. Mijn studenten vragen me wat mijn ouders doen. Ik zeg: Mijn ouders kwamen om bij een auto-ongeluk.**

Onafhankelijkheid

Door zich niet te verbinden aan een galerij, kan Charif Benhelima gemakkelijker die eigen blik behouden en niet inspelen op tendensen in de kunstwereld. Dat interesseert hem hoegenaamd niet. Als de mogelijkheid bestaat een langdurige en samenwerkende relatie uit te bouwen met een galerij, zou het voor hem vruchtbaar kunnen zijn. Hij heeft geregeld op zwart zaad gezeten, kan nauwelijks rekenen op subsidies, maar door zich onafhankelijk op te stellen kan hij zijn integriteit en vrijheid behouden, wat voor Charif van cruciaal belang is.

Charif Benhelima (in *Welcome to Belgium*): **Ik ben nu 31 jaar. Mijn moeder overleed toen ik 8 was en mijn vader werd het land uitgezet toen ik 3 was. Voor het eerst durf ik zeggen: Mijn moeder werkte in de fabriek en mijn vader was gastarbeider. Het staat op mijn geboortebewijs.**

Volgens Charif Benhelima kan een kijker uitsluitend kijken vanuit zijn/haar eigen kennis. Je kijkt vanuit je ervaring, je weten, je eigen context. Er bestaan vele verschillende gezichtspunten om de realiteit te begrijpen. De fotograaf springt bewust om met dit inzicht. Hij bouwt doorheen zijn oeuvre zijn persoonlijke perspectieven uit. Elke foto staat op zich en treedt in dialoog met de volgende. Elke foto bouwt verder op de vorige. Elke reeks gaat door om een caleidoscoop van de werkelijkheid te construeren die het kijken van de fotograaf vermengt met dat van zijn onderwerpen en dat van de kijker. Charif Benhelima benadrukt het belang van een persoonlijke stijl die hij ontwikkelt door gebruik te maken van specifieke soorten van foto's, fotoapparaten en formaten. Deze diversiteit aan gekozen materialen en gebruikte technieken is afgestemd op de diversiteit van zijn onderwerp. Dat is geen gegevenheid, geen harde realiteit, maar een gevoel dat hij actief construeert met zijn camera, met zijn medium. Zijn werk gaat in tegen het vermeende idee dat een foto de realiteit weergeeft. Zijn foto's tonen niet de leefwereld van de mensen in beeld, van de 'migranten', van 'kansarmen'. Hij pretendeert ook überhaupt niet te weten hoe het is 'die ander op de foto' te zijn. Wel gebruikt hij de fotografie om het gevoel in beeld te zetten dat hij had wanneer hij tijd doorbracht met zijn onderwerpen. En dat is heel wat anders dan te pretenderen 'simpelweg' de realiteit weer te geven. Benhelima construeert beelden van een gedeelde ervaring met mensen die hij als verwanten beschouwt.

CHARIF BENHELIMA: Het onderwerp van het werk is niet enkel wat je kan zien op elke foto, noch wat je kan aflezen van het beeld, maar eerder wat je niet kan zien en toch kan raden wanneer je van de ene foto naar de andere overgaat. Daarom moet *Welcome to Belgium* gezien worden als een geheel van 4 fotoreeksen – of 4 stappen – en niet als individuele beelden, hoewel ze naar mijn mening allemaal hun eigen verhaal vertellen. *Welcome to Belgium* werd gecreëerd door de verschillende lagen te benaderen, namelijk het sociale, het politieke, het historische en voornamelijk het persoonlijke, mijn belangrijkste

motivatie. Dit werk was een zoektocht naar mijn eigen identiteit, daar ik de zoon ben van gemengde ouders, een fotobiografie waarbij de familiefoto's niet die van mij zijn.

Volgens Daniella Géó gaat Charif Benhelima in tegen de huidige fotografische trends, zoals die voornamelijk terug te vinden zijn in de documentarische esthetiek van de 'Duitse school'. Benhelima neemt afstand van de notie 'bewijs'. Hij wil niet getuigen dat hij 'ergens' was, een foto is geen 'bewijs'. In de plaats wil hij in zijn beelden 'de instabiliteit en de veranderingen die hij ervoer' tijdens dat moment in beeld brengen.

Reflectie over het medium

Een relatie opbouwen met een onderwerp is één ding. Het tot een beeld verstillen is van een heel andere orde. Fotografie is een medium met parameters, codes en tradities. Bepaalde kenmerken dragen een ideologische lading. Een zwart-witfoto doet anders kijken dan een kleurenreeks. Met dat type van parameters gaat Charif Benhelima aan de slag om een beeld te construeren. Het is een proces van afstand scheppen, van antwoorden zoeken op een reeks vragen die technisch lijken, maar die bepalend zijn voor de manier waarop het onderwerp op de kijker inwerkt. Welke camera hanteer je? Welke invloed heeft dat toestel op het onderwerp? Hoe gedraagt de fotograaf zich met een kleinbeeldcamera of met een polaroid? Laten pigmenten het onderwerp in hun waarde? Welke schakeringen doen de kijker mee-kijken? Reflectie over het medium waarmee hij een beeld creëert, is voor Charif Benhelima even belangrijk als tijd investeren in het onderwerp en geeft richting aan het identiteitszoeken van de fotograaf.

CHARIF BENHELIMA: Op een moment dat de werkelijke erfenis voor fotografie uitgedaagd wordt door de komst van de digitale camera, stel ik aan de hand van het enige niet-reproduceerbaar fotografisch medium* van onze tijd voor (dat op zichzelf al een aanwijzing is dat de criteria van uitstraling en echtheid niet kunnen toegepast worden op fotografie)

* een polaroidcamera, AvD



'W.145th St.', Harlem 2002.

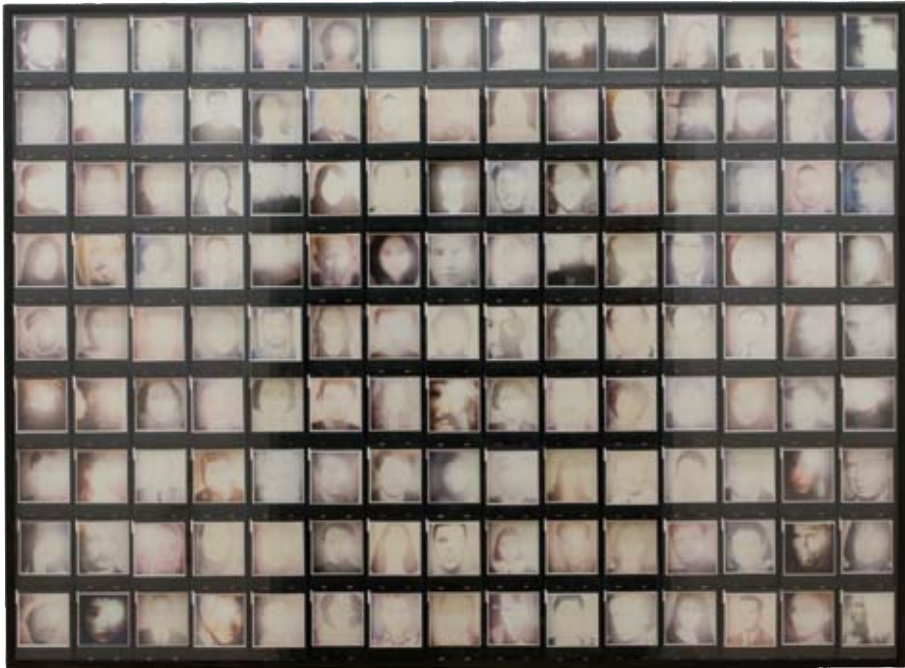


'Lexington avenue', Harlem 2000.

niet alles wat je ziet aanwezig was, tenminste niet als een voelbaar element, en dat je je kan vergissen door te veronderstellen dat wat je ziet, is wat het is.

MIKA HANNULA: Charif has a very strong background in classical documentary photography. Photographical series that address questions of immigration, of belongingness and longing for something else. Series that are built upon his own participation and nearness to the themes and people. It is a background that provides Charif Benhelima the power and encouragement to play with fact and fiction, to flirt with the real while at the same time twisting it into directions that he wants to take it. It is not a cul-de-sac, and it is not a glorification of otherness or difficulties of whoever. Instead, for me, the work of Benhelima delivers a promise. A promise of a process that aches and hurts but also shouts with joy and pleasure. A process that celebrates, and for a very good reason, the specific singularity of a situated self as an individual. A process that has been crystallized in the old Gypsy wish; a saying that graciously recognizes our limitations as human beings: Bury Me Up Standing.

Voor 'Harlem on my mind' en de 'Semitics'-reeks koos Charif Benhelima de polaroidcamera als werkinstrument. Dat toestel laat geen manipulatie toe, het is



'Semites', 2003-2005, 2,8 x 148 x 104 cm.

exclusief gericht op het moment. Je kan achteraf niets bijstellen in de donkere kamer, er zijn geen tussenstappen in de reproductie van het beeld. De polaroid levert een een-op-een beeld af: het moment kristalliseert zich zonder omwegen in een foto. Deze foto is meteen het eindresultaat. Het werken met dit toestel heeft tot gevolg dat hij wordt gedwongen zich nog meer in het moment te verdiepen. Voor de 'Semitics'-reeks maakte Charif Benhelima van bestaande afbeeldingen polaroidfoto's, een reproductie dus waarin de flits van de polaroidcamera duidelijk zichtbaar is. De reflectie van dit licht schijnt over het oorspronkelijke beeld en wordt zichtbaar op het uiteindelijk resultaat – het polaroidbeeld – wat een verwarring meebrengt: is dit nu een echte foto, een echte realiteit, een polaroid? Of is het fake, geconstrueerd? Deze reflectie over zijn medium sluit naadloos aan bij het 'Semitics'-thema dat hij in deze reeks uitwerkt.

CHARIF BENHELIMA: Nog in NYC werd ik tot mijn verbazing geconfronteerd met het feit dat mijn naam Benhelima van Joodse afkomst is en dat heeft grotendeels mijn laatste werk beïnvloed, 'Semitics'. Opnieuw met de polaroid 600 als hulpmiddel en door het naar voren brengen van terugkerende elementen van de twee voorgaande werken, zoals identiteit en het concept van werkelijkheid, ontwikkelde ik deze keer wat ik noem 'fake documentary work'. Door op een paneel afbeeldingen van Joodse, Arabische en Sefardische portretten en van mezelf door elkaar te hangen, creëer ik een persoonlijk document, een collage van ongetitelde afbeeldingen van strijdige identiteiten die tegenstrijdig verwarrend zijn. Om nog meer desoriëntatie te creëren en mijn uiteenzetting te benadrukken, heb ik licht aan de portretten toegevoegd, wat in plaats van het uiterlijk van mensen te benadrukken en te belichten, de details van hun gezicht vervaagt. Hierdoor wordt er naar mijn mening ook een verband gelegd met het vage geheugen van mensen over hun kindertijd – zoals bij mijn eigen moeder – of samengesteld met beelden van familieleden die ik me niet meer herinner of nooit zag – zoals mijn vader en zijn kant van de familie.

In dit praktijkverhaal zijn thema's als identiteit, migratie en realiteit verweven met het maakproces, de constructie van een beeld en de vragen die deze creatie oproepen. Het werk van Charif Benhelima laat ons toe om in te schatten in welke mate *formats* verbonden zijn met ideologische, politieke en culturele connotaties. De parameters waarmee hij werkt, zijn stevast het resultaat van een bewuste keuze om een bepaald gevoel over te brengen. De houding die dit werk domineert, laveert op de spanning tussen betrokkenheid en afstand nemen, tussen vertrouwen en het delen van wantrouwen, tussen tijd nemen en bewust afscheid nemen. Deze houding beweegt zich langs de grenzen van zelfreflectie, dialoog en contextualisering. Je vindt ze terug in zijn foto's en ze is volgens Charif Benhelima van cruciaal belang in het zich verhouden tot de *ander*, wie dat ook moge zijn.

KunstenFESTIVALdesArts *Liever onhandig dan niet*

JORIS JANSSENS

Het KunstenFESTIVALdesArts vindt elk jaar in mei plaats op Frans- en Nederlands-talige podia in Brussel. Het is een internationaal georiënteerd festival waar verschillende artistieke disciplines, maar toch vooral de podiumkunsten, aan bod komen. Elke editie heeft internationale toppers te gast – zoals in recente edities Christoph Marthaler en William Forsythe – en ook nieuwe gezichten en ontdekkingen. Het programma wordt nooit opgebouwd rond een vooraf bepaald thema. Het KunstenFESTIVALdesArts kiest radicaal voor kunstenaars. De affiche zet de spots op artistieke persoonlijkheden uit heel de hele wereld, die op een oorspronkelijke manier aan de slag gaan met de complexiteit van onze hedendaagse samenleving.

De eerste editie van het KunstenFESTIVALdesArts vond plaats in 1994, vrij kort na de eerste Zwarte Zondag. Na de verkiezingsoverwinning van 24 november 1991 blijft extreemrechts opgang maken, in een tijd die gekenmerkt werd door toenemend communautair spierballengerol. ‘Wij wilden als festival absoluut een artistieke stem laten horen in dat politieke debat’, vertelt Frie Leysen, de oprichtende directrice die het KunstenFESTIVALdesArts recent verliet: ‘We wilden duidelijk maken dat we het niet eens waren met dat soort discours. We willen nu precies op lokaal vlak hier een project creëren dat de twee gemeenschappen samenbrengt.’ Nog steeds is het gesprek tussen de verschillende gemeenschappen in Brussel een belangrijke drijfveer voor het festival. Politieke verontwaardiging bepaalt ook op een ander niveau de démarche. Niet alleen bij ons, maar ook in andere Europese landen maakte het nationalisme opgang in het begin van de jaren negentig. Leysen ziet een verklaring in de schaalvergroting door de globalisering en de politieke eenwording van Europa: ‘Hoe groter het geheel wordt waarvan je deel uitmaakt, des te meer behoefte je hebt aan je eigen kerktoren en

kruidenier.’ Volgens haar speelt ook mee dat we onze koloniale geschiedenis nog niet achter de rug hebben.

FRIE LEYSEN: Wij Europeanen hebben lang de gewoonte gehad onze cultuur over de wereld te gaan uitdragen. In Afrika, Azië, Latijns-Amerika... overal. We hebben er nooit bij stilgestaan wat er op die plekken zelf aan cultuur bestaat. Nu worden we geconfronteerd met enorme migratiestromen. In onze eigen straat duiken culturen op die we altijd miskend, genegeerd, ontkend hebben. En we weten niet hoe we moeten omgaan met onze onwetendheid.

Welk artistiek project breng je dan in het geweer tegen separatisme, nationalisme en neokolonialisme?

FRIE LEYSEN: Je kunt de mensen werk uit andere culturen leren kennen. Niet zoals in het verleden altijd gebeurd is, vanuit een folkloristische of exotische invalshoek, of als slechte imitatie van ‘onze’ cultuur. Maar door te gaan speuren wat de hedendaagse kunstuitingen zijn in andere, niet-westerse culturen. We stelden toen vast dat wij hier niets wisten van hedendaagse kunst uit niet-westerse landen. Dat was een schok. Aan die vaststelling hebben we het eerste festivalprogramma opgehangen.

Voor het KunstenFESTIVALdesArts is het debat over diversiteit een onmiddellijke aanleiding voor een doorgedreven internationale werking, die de geijkte paden wil verlaten. Op welke manier bereikt het KunstenFESTIVALdesArts artiesten in niet-westerse landen? Welke selectiecriteria zijn er? Hoe wordt internationaal werk in Brussel gepresenteerd? Hoe geeft het festival gestalte aan de ontmoeting tussen de internationale gasten en het lokale publiek?

We gingen in gesprek over de uitgangspunten van het festival: niet alleen met de programmatoren van het festival, maar ook met ‘niet-westerse’ kunstenaars die tijdens de festivaleditie van mei 2006 in Brussel te gast waren. We organiseerden een gesprek met ‘niet-westerse’ genodigden van het festival, en programmatoren en critici van bij ons. Tien dagen lang gingen we naar voorstellingen kijken. Vanuit deze gemeenschappelijke kijkervaring spraken we over kunst en diversiteit, over de canon, het repertoire en culturele tradities.

Internationale ontmoetingen in Brussel

De kunstenaar staat centraal

De brochures van de eerste festivaleditie (mei 1994) omschreven het programma van het KunstenFESTIVALdesArts als volgt:

Ontmoeting tussen kunstenaars van over heel de wereld en het (heterogene) publiek wat hier aanwezig is, over de taalgrenzen heen. Uitwisseling tussen de diverse kunstenaars die samen op één moment op de Brusselse scène aanwezig zijn.

In de loop der jaren is aan dat uitgangspunt niet veel veranderd. Het festival benadrukt nog steeds het belang van ‘ontmoetingen’. Niet zozeer om het naast elkaar presenteren van afgewerkte producten, wel de confrontatie van visies op een ‘menselijk’ niveau, zoals Frie Leysen dat noemt. ‘Als een artiest van vlees en bloed die zijn verhaal komt doen, en zich lijfelijk aanwezig op een podium tot het publiek in Brussel richt. Die ook naast jou in het festivalcentrum een pintje zit te drinken, en waarmee je een gesprek kunt aanknopen.’ Het festival steekt nogal wat energie in instrumenten om ontmoetingen mogelijk te maken, formeel en informeel. Er zijn de obligate interviews en nagesprekken naar aanleiding van alle voorstellingen, maar er zijn ook innovatieve *formats*. Tijdens de editie 2005 was er elke avond in de Beursschouwburg een talkshow met Jérôme Bel, er is het belang van het festivalcentrum als informele ontmoetingsplek voor kunstenaars, internationale gasten en publiek.

Voor het zover komt is er al een hele weg afgelegd. Als het de bedoeling is om internationaal werk te tonen, ook van onbekende en niet-westerse kunstenaars, dan moeten de programmatoren het hele jaar de wereld rond. Maar hoe prospecteren en selecteren ze? De wereld is groot en er lopen heel veel kunstenaars rond, die een breed scala aan stromingen en stijlen vertegenwoordigen.

FRIE LEYSEN: Wij gaan in de wereld op zoek naar kunstenaars, naar persoonlijkheden, van wie we niet verwachten dat ze een bepaalde cultuur komen vertegenwoordigen. We

werken ook niet met vooropgezette thema's. Integendeel, we nodigen ze uit als individu. We verwachten dat ze een persoonlijke en kritische kijk hebben op de wereld en op hun kunstvorm. Die verschilt van de manier waarop *wij* hier de wereld zien en vormgeven.

Het werk van een Braziliaanse kunstenaar zal niet uitgenodigd of opgevoerd worden als een representatieve staal van dé Braziliaanse dans, kunst of cultuur. Uiteraard heeft de context waarin iemand leeft en werkt wel een grote invloed op zijn of haar creaties. Die sijpelt door in het werk, of de kunstenaar zet zich ertegen af. Hij/zij valt niet samen met die context en het publiek weet dat wel, zegt Frie Leysen, maar toch kijken we vaak door een stereotiepe bril.

FRIE LEYSEN: Je ziet dat werk dat niet de intentie heeft politiek te zijn, hier soms een nadrukkelijk politieke interpretatie krijgt, gewoon omdat het van ergens anders komt. We zien dat door onze westerse bril. Dergelijke misverstanden zijn ook niet helemaal te vermijden: je kunt de perceptie maar ten dele sturen. Verder zijn we geen educatief project, we zeggen het publiek niet *hoe* het moet kijken. We geloven sterk in de eigen zeggingskracht van kunst. Tegelijk houden we bij de selectie wel rekening met de transplanteerbaarheid naar Brussel van buitenlands werk.

Van bij de aanvang stonden ontmoeting en uitwisseling centraal, nu duikt hier en daar ook de term 'conflict' op.

FRIE LEYSEN: Soms importeer je politieke conflicten naar Brussel, die bij ons anders maar enkele seconden op het nieuws voorbijflitsen. In de editie van 2004 lokte de video-productie *Looking at Tazi'ye* van de Iraanse regisseur Abbas Kiarostami controversie uit. Kiarostami filmde een traditioneel mysteriespel en daarbij focuste hij op de reacties van de toeschouwers. Er waren andere kunstenaars uit Beiroet op het festival die me 'fascistoïde' noemden, omdat ik dat hier toonde.

Het bezwaar van de kunstenaars uit Beiroet was dat dat traditionele mysteriespel, en de reacties daarop, zonder context of duiding aan het festivalpubliek gepresenteerd werd. Dat zou volgens hen de indruk kunnen wekken dat dit ritueel, dat deel uitmaakt van een specifieke subcultuur, als representatief voor

‘de’ islamcultuur wordt waargenomen. Leysen geeft aan dat het erg moeilijk is om als buitenstaander dergelijke gevoeligheden in te schatten.

FRIE LEYSEN: Uit dergelijke situaties blijkt dat ook mijn kennis van cultuur en politiek in die andere landen beperkt is, ook al reis ik veel. Maar is dat een reden om het risico te schuwen? Het is van belang dat die conflicten plots geen vluchtige nieuwsflashes meer zijn. Ze zijn plots concreet aanwezig. Ze zorgen voor discussie op een festival in Brussel.

Prospectie in ‘niet-westerse’ landen

‘Het is al te gemakkelijk om te gaan winkelen op de reguliere festivals,’ zeggen Frie Leysen en Christophe Slagmuylder, de nieuwe artistieke directeur die vandaag de fakkel van Leysen heeft overgenomen: ‘In de eerste plaats zijn we nieuwsgierig naar wat we niet kennen. Je hoort bijvoorbeeld iemand zeggen dat er in Indonesië geen interessant theater zou zijn. Dan gaan we op zoek.’ Frie Leysen en Christophe Slagmuylder willen de geijkte paden verlaten. Destijds bevatte de eerste festivaleditie al een rist voorstellingen uit China, een land waar de programmatoren uit het internationale festivalcircuit pas later in kuddeverband gingen grazen. Ook in Argentinië, Thailand en Iran verrichtte Frie Leysen pionierswerk.

FRIE LEYSEN: Dat vraagt tijd, energie en middelen. De eerste keer levert dat niet veel op, maar de volgende keer ga je beter gewapend terug. Ik ontmoet veel mensen en spreek programmatoren aan waarvan ik weet dat ze op dezelfde golflengte zitten. Langzaam vind je een weg.

Net zoals kunstenaars alleen zichzelf te representeren hebben, gaan Leysen en Slagmuylder alleen op pad. Ze reizen niet als lid van min of meer officiële delegaties, zoals een aantal Europese nationale instituten die organiseren. Ook hier staat het individu centraal. Dezelfde houding schraagt de coproductiestrategie. Het KunstenFESTIVALdesArts neemt ook hier afstand van de manier waarop de nationale instituten uit de grotere Europese landen zich opstellen. Ze investeren wel in kunstenaars van over de hele wereld, maar doen dat vanuit hun eigen

agenda. Die staat nog sterk in het teken van het mondiale uitdragen van de eigen nationale cultuur. Ze formuleren creatieopdrachten in niet-westerse landen, maar koppelen daaraan inhoudelijke eisen: de creatie van een bepaald tekstrepertoire, of werken met Europese medewerkers in verschillende functies, van regisseur tot technicus.

FRIE LEYSEN: De choreograaf komt uit Engeland of uit Frankrijk en gaat dan met de plaatselijke dansers werken. De *brains* komen altijd van het Westen en de *muscles*, de brute materie, komt van ter plekke. Het resultaat: Afrika danst zoals de Fransen. Wat *à la limite* nog goed uitkomt: dan vallen ze in Europa in de smaak, en worden ze gevraagd voor grote tournees... Uiteraard mag een niet-westerse kunstenaar wel door westerse kunst beïnvloed zijn. Maar het mag niet gaan om een kopie met een exotische saus, om in Europa te scoren. Je moet invloeden verwerken tot je eigen taal.

Naar eigen zeggen geeft het KunstenFESTIVALdesArts de kunstenaars en gezelschappen volledig *carte blanche* voor de artistieke beslissingen – hoewel er sprake is van opvolging, begeleiding en feedback. Dat betekent ook dat er geen *a priori* verwachtingen worden gesteld ten aanzien van hybridisering of multiculturaliteit. Leysen: 'Het staat de kunstenaars vrij om al dan niet met gemengde casts te werken. Daar komen wij niet in tussen.'

Toch is het voor het KunstenFESTIVALdesArts erg moeilijk – misschien zelfs onmogelijk – om in het gesprek met buitenlandse kunstenaars uit dit nefaste rolspel van aankoper/verkoper te stappen. Leysen en Slagmuyldeer ontwikkelen pogingen maar geven zelf aan dat het nagenoeg onmogelijk is om die achtergrond weg te toveren in het gesprek met kunstenaars die nauwelijks werkmiddelen hebben.

FRIE LEYSEN EN CHRISTOPHE SLAGMUYLDER: Het gaat ons niet om het kopen van een project, wel om te weten wie die kunstenaars zijn. Waarom ze doen wat ze doen. Hoe, waar, voor wie en waarmee ze werken. We proberen om dat eerst te begrijpen en nadien pas te beslissen of we samenwerken. Elk gesprek verloopt verschillend. Maar je kunt wel zeggen dat het moeilijk is afstand te nemen van het spel van vraag en aanbod. Het is toch ook een markt: wij zijn wandelende portemonnees, wij hebben voor die kunstenaars

de vliegtuigtickets op zak, de uitnodiging om op een internationaal festival in Brussel te staan. Je bent voor veel mensen een hoop op de toekomst. Het is heel moeilijk om dan nog gedaan te krijgen dat dit mercantiele element naar de achtergrond verschuift. Dat je dan echt gewoon een gesprek voert, is bijna onmogelijk.

Ruimte voor de uitwisseling van ideeën

Discussies met de 'artistieke toeristen'

Om ondanks de impact van de portemonnee toch een 'gewoon' gesprek met kunstenaars te ontwikkelen, werkte het KunstenFESTIVALdesArts een aantal strategieën uit. Een daarvan is de formule van de *touristes artistiques*, die nu al een paar jaar bestaat. Voor elke festivaleditie wordt een aantal niet-geselecteerde kunstenaars in Brussel uitgenodigd om het festival als toeschouwer te volgen, zonder verdere verwachtingen. Naast een *per diem* krijgen ze hun reis- en verblijfkosten terugbetaald. Ook een aantal jongere makers van wie het werk wel in het festivalprogramma staat, krijgt de kans om vóór en na hun speelreeks op kosten van het festival wat langer in Brussel te blijven, om de festivalsfeer op te snuiven, heel veel voorstellingen te bekijken en mensen te ontmoeten. Kunstenaar en festival krijgen de kans om elkaar grondiger te leren kennen.

Tijdens festivaleditie in mei 2006 organiseerden het Vlaams Theater Instituut en het KunstenFESTIVALdesArts een tiendaagse discussiegroep. We hadden het met de artistieke toeristen over kunst en diversiteit, over de canon, het repertoire, over culturele tradities. Het opzet vertrok vanuit het aanvoelen dat discussies over die thema's soms op een te abstract niveau gevoerd worden. Kunst, diversiteit en kwaliteit: het zijn buigzame concepten waar vele mensen zich iets anders bij voorstellen. Dat leidt soms tot misverstanden en om die reden wilden we vertrekken vanuit een gezamenlijke kijkervaring. Stel dat je met een aantal kunstenaars van over de hele wereld naar dezelfde podiumvoorstellingen gaat kijken, heeft iedereen dan hetzelfde gezien? En welke parameters kunnen die verschillende kijkervaringen verklaren?

Een overzichtje van de artistieke toeristen van de festivaleditie 2006: Mariano Pensotti, Tzu Nyen Ho, Andréya Ouamba en Frederico Paredes zijn kunstenaars met werk in het programma. In de lezing-performance *Utama. Every Name in History is I* legde Ho niet zonder ironie uit dat de nationale identiteitsconstructie in Singapore nog sterk vertrekt vanuit de koloniale visie. Bij Pensotti's *La Marea* botste de toevallige passant in de Vlaamsesteenweg op een geënceneerde reeks van *tranches de vie*. Andréya Ouamba presenteerde met zijn Compagnie 1er Temps *Pression/Impro-visé_2*, twee op improvisatie-oefeningen gebaseerde choreografieën. Paredes maakte al zijn tweede passage op het KunstenFESTIVALdesArts met *Cada Um*, een hybride lezing-choreografie. Deze heren maakten gebruik van de kans om voor of na hun optredens een aantal dagen langer in Brussel te blijven. Anderen lieten hun werk thuis. De choreografen Jonas Byaruhanga en Arifwaran Shaharuddin en de theatermakers Agustin Meza en Paul Grootboom werden uitgenodigd om een aantal dagen bij het KunstenFESTIVALdesArts en de discussiegroep aanwezig te zijn.

We vulden deze groep aan met een aantal kunstcritici en -programmeurs uit België en Nederland. Wouter Hillaert en Marie Baudet schrijven kritieken voor kranten aan weerszijden van de taalgrens, respectievelijk *De Morgen* en *La Libre Belgique*. Eva Wittocx was een tijdlang curator bij het SMAK en programmeert nu beeldende kunst en performance bij het Leuvense kunstencentrum STUK. Sonja van der Valk is voor het Theater Instituut Nederland (TIN) in de weer met diversiteit, vooral genderkwesties. Voor het VTi namen Ann Olaerts, An van. Dienderen en ondergetekende deel. De gesprekken werden geleid door Bart Top, een Amsterdamse consultant en publicist met een sterke interesse voor diversiteit in media en cultuur.

Kortom het ging hier om mensen die professioneel betrokken zijn bij de (podium)kunsten. Maar de deelnemers hadden verschillende achtergronden. Er waren makers, critici, programmatoren en onderzoekers uit verschillende continenten, met een interesse voor uiteenlopende artistieke disciplines. Dat had een meerwaarde voor de debatten over diversiteit. Nooit ging het over 'anderen' die er niet bij waren. We praatten met alle betrokkenen en buitenstaanders over de voorstellingen en de uitgangspunten van het festival: niet alleen met de artistieke toeristen, maar ook met Frie Leysen en Christophe Slagmuylde, choreo-

graaf Pichet Klunchun en de Nederlandse diversiteitspecialist Shervin Nekuee. Die discussies leverden boeiend materiaal op, soms over diversiteit, altijd over kunst.

Diversiteit als 'Europees' thema

In de gesprekken over de voorstellingen liepen, zoals te verwachten was, de kijkervaringen sterk uiteen. De vraag is dan welke parameters helpen om die verschillende interpretaties en evaluaties te begrijpen. Alvast speelde de 'etnisch-culturele' achtergrond van de deelnemers niet echt een rol van betekenis. Identificaties of een emotionele gehechtheid met een bepaald 'volk' kwamen in de discussies over de voorstellingen niet naar boven. Tenzij dan *ex negativo*. Het belang van dergelijke cultuurpolitieke criteria werd door de internationale gasten zeer nadrukkelijk gerelativeerd. Zij vertoonden zonder uitzondering een sterke weerstand om opgevoerd te worden op basis van hun afkomst of achtergrond.

Dat zorgt natuurlijk voor wrijving met de doelstelling van het festival om – als tegengif tegen de onwetendheid – 'niet-westerse' kunstuitingen in Brussel te presenteren. Zoals gezegd, koestert het festival niet de verwachting dat kunstenaars een land, gemeenschap of thema vertegenwoordigen. Tegelijk is er wel de verwachting dat ze – impliciet of expliciet – getuigenis afleggen over de context waarin ze leven en werken. Frie Leysen gaf al aan dat het niet eenvoudig is om over die grens helder te communiceren met het publiek. Een strategie van het KunstenFESTIVALdesArts bestaat er sinds een tijdje uit om in de programmaboekjes bij de producties – naast de artistieke discipline – niet de nationaliteit van de kunstenaar, maar wel de stad waar hij/zij werkt te vermelden. Zo wordt er in de festivalbrochure bij zoo/Thomas Hauert niet naar Zwitserland verwezen (nationaliteit van de choreograaf), maar wel naar Brussel (zijn werkplek). Tijdens de discussies bleek dat zelfs dergelijke voorzichtige identiteitsmarkers erg gevoelig lagen bij de internationale gasten. Of er bij Pichet Klunchun nu 'Bangkok' of 'Thailand' stond, hij vond beide ongemakkelijk.

Die gevoeligheid heeft wellicht sterk te maken met de ongelijke productieverhoudingen in het internationale circuit. Zoals Leysen en Slagmuylder aan-

gaven: in het gesprek tussen westerse festivals en niet-westerse kunstenaars ligt de eindbeslissing over samenwerking doorgaans in het eerste kamp. Dat tekent de machtsverhoudingen, en tijdens de discussiegroep bleek al snel dat het gesprek over diversiteit daar niet buiten staat. Dit is vooral een *Europees* thema, vreemd aan de besognes van bijvoorbeeld de Latijns-Amerikaanse makers.

MARIANO PENSOTTI: I can feel that the concept of cultural diversity is a huge subject in Europe. In Latin-America it isn't at all. Maybe this is because you recently had these immigrations. Maybe you recently discovered you're not alone in the world? I come from a country made of different cultures. Now we're a creole country, and this is not a problem at all. We made our society out of this. Our 'diversity' is about economic differences, not cultural differences.

FREDERICO PAREDES: I detect this wave of discussions on diversity. Many people expect art to be a mirror of society, and that worries me. But if you capitalize on that – for example by using mixed casts – then you increase your chances to perform in the international festival circuit. Last year a delegation of French programmers visiting Brazil told choreographers that their work was not 'Brazilian' enough. Anticipating on stereotype expectations is rewarding.

Net als Pensotti geeft Paredes aan dat diversiteit een bij uitstek Europees thema is, en dat het kan leiden tot exotisme. Voor een aantal programmatoren blijkt de exotische blik de filter te zijn, die hen ertoe brengt om niet-westerse kunstenaars te selecteren of te produceren. Dat brengt niet-westerse kunstenaars in een *catch 22*-positie. Wie zich aanpast aan het exotisme, krijgt kansen. Wie dat niet doet, krijgt het moeilijk. Dit bevestigt de diagnose van Frie Leysen en Christophe Slagmuyllder: de relatie tussen Europa en de rest van de wereld verloopt niet op voet van gelijkheid. Los van de case van het KunstenFESTIVALdesArts kwam dezelfde kwestie vaak naar boven: in vele niet-westerse landen bestaat er een lucratieve, maar uiterst selectieve markt voor makers die uitgenodigd worden in te spelen op de smaak van Westerse programmatoren. Van die smaak kan men zich wel een beeld vormen: een *fusion* van lokale tradities met een westerse, moderne

inslag. In Zuid-Afrika stellen makers steeds meer vragen bij de komst van programmatoren met zeer specifieke verwachtingen.

ARIFWARAN SHAHARUDDIN: In Malaysia, European producers come into the country. And all of a sudden, there is a mode of production that people do to get recognition in that sense. Especially since the nineties, when Europe started looking at Asia, there's a lot of that. They say: ok, let's take traditional dance – we don't know anything about it, but let's fuse it with 'modern'. Then you get this kind of intercultural *mix match*. To me it looks like a kind of stamp-box; you just stamp movements. Those ideas have gotten really big. At one point, it is trendy to have a traditional training. But at the same time there's a huge separation between theatres of racial groups and the English theatre.

The Malays and the Chinese have their own theatre groups, the Indians don't have so much of a theatre scene, and there's English theatre. Then there's this whole inferiority complex. A lot of artists feel that if you don't speak English, you're not clever. The difficult thing is that acknowledgement of work cannot come from local performers. There's always a point of comparison somewhere else. The most difficult aspect however remains the funding of work.

'Westers', zo geeft Shahrudin aan, gaat hier minder over een stijl of traditie. Het gaat vooral over economisch én symbolisch kapitaal. Niet alleen productiemiddelen, maar ook om erkenning, prestige, *acknowledgement*. De wortels van deze gevoeligheid om te spreken over afkomst liggen dus een stuk dieper dan de kwestie welke identiteit je makers meegeeft in de festivalcommunicatie. Die discussie is een afgeleide van ongelijke productieverhoudingen. Wie heeft beslissingsmacht in de globale productie- en selectieprocessen? Wie krijgt kansen en wie niet, volgens welke criteria? Welk discours moet dit alles rechtvaardigen?

De essentie van een traditie?

Dit thema, de verhouding van de 'niet-westerse' kunstenaar ten aanzien van westerse cultuurpolitieke agenda's en dito portemonnees, kwam nadrukkelijk aan de orde in het gesprek over een aantal voorstellingen. Bijvoorbeeld *I am a demon* van Pichet Klunchun, die zijn voorstelling nadrukkelijk presenteerde als

een terugkeer naar de essentie van een Thaise traditie. Pichet Klunchun is geschoold in Khon, een Thaise dansstijl die vandaag hoofdzakelijk functioneert in het toeristische circuit. Gedurende zestien jaar werd Klunchun door zijn meester opgeleid als ‘demon’, een van de drie traditionele Khonpersonages. Zijn stijl had Klunchun na een verblijf in de vs – en een ontmoeting met William Forsythe – proberen te moderniseren. Nadat zijn meester onlangs overleden was, wilde Klunchun nu terug naar de wortels.

Dit is niet alleen wat Klunchun kwam vertellen in onze discussiegroep. Dit biografische verhaal ensceneert hij nadrukkelijk in *I am a demon*. De kern van de voorstelling is een demonstratie van Khonbewegingen, voorafgegaan door een opwarming en gevolgd door een videoprojectie van de overleden meester en een slottoespraak van Klunchun. In die rede geeft Klunchun aan terug te willen naar de essentie.

Maar het lijkt alsof hij daarbij op een performatieve paradox stoot. Klunchun wil terug naar de traditie, maar door in de voorstelling zelf op de voorgrond te treden, neemt hij nadrukkelijk afstand van een cruciaal element in de Khontra-ditie. In Khon maakt de danser zichzelf ondergeschikt aan zijn personage, net zoals de leerling zich onderwerpt aan zijn meester. Klunchun cijfert zichzelf niet weg door in de huid van zijn Khonpersonage te kruipen. In Khon danst het demonpersonage met een masker. Klunchun zet dat masker af en laat zijn eigen gezicht zien. Hij wil wel terug naar de wortels, neemt ook expliciet afstand van de *fusion*-esthetiek, maar hij schrijft zijn eigen verhaal. Als puntje bij paaltje komt, past dat opvallend goed bij de selectiecriteria van het Kunstenfestival. Dat klinkt plots als een verbod: het individu mag zijn traditie niet representeren.

Meer algemeen was het opvallend dat de ‘niet-westerse’ kunstenaars die we in het KunstenFESTIVALdesArts zagen, werk hadden gemaakt van dergelijke gemengde *formats*. Er werd niet alleen in gespeeld en gedanst, maar met verschillende strategieën werd in de voorstelling zelf gereflecteerd op de intenties van het stuk. De niet-westerse kunstenaars laten het monopolie om met het publiek te discussiëren dus niet over aan (de communicatiemedewerkers van) de westerse programmatoren. Nogal wat onder hen treden in de voorstelling zelf in dialoog.

HO TZU NYEN: In fact the combination of a lecture and a performance is particularly well suited to address flexibly the different fields of experience of the public in different countries. You can easily omit details or add digressions, and adapt your tale to the place where you tell it.

Intussen zijn de vragen legio. Wat is de ‘essentie’ van een traditie? Volgens welke parameters is de actualisering ervan legitiem, ‘authentiek’? Is dit *werkelijk* Klunchuns verhaal, of solliciteert hij voor het ‘westers circuit’? Mocht dat zo zijn, maakt dat zijn werk dan waardeloos? Hoe moet werk als dat van Klunchun of Andréya Ouamba gepresenteerd en uitgelegd worden in Brussel? Dat zijn vragen die in de discussiegroep niet opgelost werden en waarvan het utopisch is te denken dat het ooit tot een consensus zou komen. Men moet ook niet vergeten dat de internationale kunstenaars zich ten aanzien van een elkaar in een concurrentiepositie bevinden.

Kijkgeschiedenis

Het is duidelijk dat de discussies over de voorstellingen niet zelden leidden tot uiteenzettingen over aardrijkskunde. Maar het blijkt dat de identificatie met culturele tradities minder van belang is dan de institutionele positie van waaruit iemand spreekt, en de maatschappelijke context waarin men werkt en leeft. Op dat niveau deden zich wél belangrijke identificatieprocessen voor die bepalen hoe je naar kunst kijkt.

Dat bleek uit het gesprek over *Winch Only*, de muziektheatervoorstelling van Christoph Marthaler, die door het KunstenFESTIVALdesArts werd geproduceerd. Tzu Nyen Ho vond die niet goed omdat ze hem te ‘Europees’ was. De codes en conventies van de voorstelling waren voor hem niet onleesbaar, integendeel zelfs. Voor hem was de inzet van Marthalers voorstelling oubollig, omdat hij hier een zeer klassiek en wat hem betrof uit de betere kunst bekend thema zag: last met het verleden, met de vaderfiguur, met een beklemmende familiecontext. Enerzijds duidde hij dit als een typisch Europees thema, ‘It is your burden’, maar tegelijk legde hij ook de link met *I am a demon*. Ook daar is de onontkoombare vaderfiguur aanwezig. Na deze bijdrage licht Ho Tzu Nyen zijn redenering zelf toe.

Anders was het voor Paul Grootboom. Zijn eerste bezoek aan het KunstenFESTIVALdesArts was tegelijk de eerste keer in zijn leven dat hij Zuid-Afrika verliet. Het verschil met de academisch gevormde Ho Tzu Nyen ligt hem in een kleinere kijkgeschiedenis, die tegelijk ook een grote openheid met zich bracht. Voor Grootboom was *Winch Only* wel nieuw en bevreemdend, maar dat leidde tot een grote waardering. De voorstelling was een schok en een openbaring. Grootboom was niet vertrouwd met niet-narratieve manieren om theater te maken, er was ook een taalbarrière en zijn blik moest zich aanpassen. Maar dankzij zijn gretige nieuwsgierigheid lukte dat wel tijdens de duur van de voorstelling. Na een uur stelde hij zijn verwachtingspatroon bij, en ging hij de muziek en het decor appreciëren. Ook al was er steeds het besef dat de culturele en politieke referenties en implicaties van deze voorstelling hem goeddeels ontgingen, en zocht hij tijdens het eerste uur van de voorstelling tevergeefs naar een verhaal, toch hinderde dit de *goodwill* niet.

Verskillende ervaringslijnen maken samen een levensverhaal

De gesprekken van de discussiegroep legden een aantal zaken bloot over de relatie tussen kunst en diversiteit, tussen leven en werken. Bovendien gaven ze de impact aan die levenslijnen hebben op het maken van en kijken naar kunst. Het blijkt dan dat makers en toeschouwers unieke knooppunten zijn van verschillende draden die te maken hebben met de plek waar men woont en werkt, met een (cultuur)politieke context, de Europese *burden*, vaderfiguren en familierelaties... Maar daarnaast ook van parameters die met geografie maar weinig vandoen hebben. Hier vonden de Latijns-Amerikanen elkaar en ginds gingen de Nederlanders met elkaar in de clinch, maar tijdens evenveel gesprekken deden zich bondgenootschappen voor die niets met geografie te maken hebben. Gelijksortige artistieke specialismen, bijvoorbeeld, zorgden voor belangrijke breuklijnen in de discussies. De choreografen praatten op een ander niveau over de dansvoorstellingen; de theaterspecialisten praatten met meer finesse over Arpad Schillings voorstelling dan anderen die nog nooit een opvoering van Tsjechovs *Meeuw* gezien hadden...

Biografie is belangrijk, en naast afkomst maken ook affiniteit en persoonlijke interesses daarvan deel uit. En dan nog heb je de diversiteitsdiscussie niet hele-

maal bij de wortel, stelde een door de lectuur van Gilles Deleuze geknede Ho Tzu Nyen tijdens ons slotgesprek.

HO TZU NYEN: I think we should try to stretch what diversity means outside of ethnic differences. Sonja van der Valk was constantly reminding us of gender issues, age... But I ask myself whether all these frameworks are arbitrary, in a sense. Yesterday Frie Leysen and Christophe Slagmuylde talked about the differences – color, middle-class, language – in their audience. But how far do we push this idea of difference? In any audience, differences can be found. If I push it to the extreme, then I'm different from myself. This may seem like an abstract, academic approach, but the two are related. Direct political concerns are important but if we limit ourselves to this, we might never reach the root. We might want to stop by defining differences through the 'other'.

Liever onhandig dan niet

Al die geografische en andere sociale factoren vertonen in discussies over kunst en diversiteit een bijzonder complexe dynamiek. Ze evolueren constant, naar gelang de discursieve context, het onderwerp van discussie, de gesprekspartner... komen er andere ervaringslijnen op de voorgrond. Wie zit er rond de tafel? Hoe formeel of informeel is het gesprek? Spreken we over kunst, of over diversiteit? En waar wordt het gesprek gevoerd? Pichet Klunchun speelt in Thailand een andere rol dan in Brussel. Ginds probeert hij een traditie die hoofdzakelijk nog in een toeristische context functioneert, te dynamiseren en te moderniseren. In Europa neemt hij afstand van *fusion* en pleit hij voor een terugkeer naar de essentie en de traditie. Er is ook een verschil tussen de intenties van makers en de perceptie van een publiek. En de programmator zit daar ergens tussenin. Dat betekent dat eenzelfde kunstenaar verschillende rollen op zich kan nemen, of ongewild toegeschoven krijgt, door een 'onwetend' publiek, door makelaars in een internationaal circuit.

In een dergelijke context is het niet eenvoudig om de uitgangspunten van het KunstenFESTIVALdesArts op een consistente manier in de praktijk te brengen. Ze

geven aanleiding tot een aantal wrijvingen die zodanig ingebakken zijn in de internationale productieruimte, dat het bijzonder moeilijk lijkt om eraan te ontsnappen. Frie Leysen: 'Eigenlijk kan het niet. Maar dat ontslaat ons niet van de noodzaak om het te blijven proberen. Liever onhandig dan niet!'

 www.kfda.be

Impotent Fathers and Mystified Masters *A Dialogue about 'Asian – European' Foundations*¹

HO TZU NYEN

Joris: *I think it might be a good idea if you start by describing your relations to 'Europe'. What does this concept or reality mean to you?*

Tzu Nyen: I was born – and still live in Singapore. Singapore was a British colony from 1819 until the 1960s. It is a little complicated to state the actual date for the withdrawal of British power, but the official date for Singapore's independence is 1965. This is one way by which I can begin to speak of my relationship to 'Europe'. But of course, England is only a very small part of 'Europe' – an entity which I think you have quite rightly suspended between quotation marks.

Singapore's relationship with the British is one that I will describe as being at once near, yet distant. Like many Singaporeans of my generation, I have very little emotional attachment to Britain. Yet many scions of well-to-do Singaporean families in Singapore continue to be educated in the best of the English educational system. In fact, many of our first generation 'post-colonial' leaders were themselves educated in England. Hence it should come as no surprise that Singapore's 'post-colonial' constitution is largely inherited from the British.

One British legacy that is most profoundly entwined in our everyday existence is language. In Singapore, English is our working language. Yet at the same time, we brutalize the sanctity of Queen's English, and bastardize it with Chinese, Malay and Tamil phrases.

In any case, my linguistic indoctrination in English has in large part produced the parameters of my cultural framework – one which is susceptible to Anglo-American influence. But as things turned out, I began to engage more intensely with the cultural productions of other 'European' countries – especially

1 This is an imaginary dialogue written by Ho Tzu Nyen, and based on Joris Janssens's suggestions of what could be discussed in this contribution.

with Italian, German and French art and philosophy, all of which are mediated through their translations into English. As a result, while these 'European' lines of thought are crucial to my own development, a certain kind of distance to 'Europe' is always present.

So to answer your question of what this concept or reality of 'Europe' means to me – I guess it is an experience of a kind of distance, no matter how close it may be.

Joris: *I listened to recordings of the discussions we had, and I would like to ask you to comment more on your seemingly negative appreciation of Christoph Marthaler's *Winch Only*, specifically its replay of what you described as the family/father drama that you called typically European and found obsolete...*

Tzu Nyen: Before I begin, I should like to state that my appreciation might be more accurately described as a 'dialectical' one – in the sense that what I found to be so accomplished in *Winch Only*, is also precisely what I found to be problematic about it. The piece was formally exquisite, the set astounding and the performance excellent. It was 'airtight', which also means that it felt 'airless' to me.

I should also add that as I am only conversant in English, much of the dialogue of the piece was lost on me. Yet at the same time, despite my linguistic alienation, what unfolded on stage seemed rather familiar – a replay of the bourgeois familial romance.

Of course this was the bourgeois family gone neurotic. Yet the representation of this neurosis is at least as old as Freudian accounts of the Oedipus complex, diagnoses that have been repeated endlessly, like an interminable psychoanalytical session – expensive, confessional, and fixated on the past.

To be fair, Marthaler seemed to be consciously using this highly caricatured family affair as a trope for the neurosis inherent within a certain vein of the 'European' Tradition – hence the piece's relentless pastiche of 'European' dramatic genres, and the assignment of different 'European' languages to each of the characters.

But this brings me back to your earlier question of what 'Europe' is. Do the languages that the various characters speak truly reflect the linguistic diversity of

the place we call 'Europe' today? Is the dysfunctional bourgeois family unit still an adequate trope for the problems facing us today?

Is there a point where such a production, for all its critical intention, becomes a kind of staged self-flagellation that an audience, hidden safely in the darkness of the theater can observe from the sidelines?

Joris: *You mentioned too that you saw this theme of the 'Father' in Pichet Klunchun's I am a Demon as well...*

Tzu Nyen: That's right. Before I begin commenting on this intriguing piece, I'd like to quote here the festival's write-up about this production.

'He (Pichet Klunchun) patiently spent three years as the disciple of Chaiyot Khummanee, learning the foundations of Khon, Thailand's traditional dance. But in the orient a master does not pass on how it is done; instead he slowly reveals the disciple to himself. To dance the giant 'demon', the sophisticated acquisition of codes remains sterile unless the pupil lets nature and time enter his movement, unless he awakens the other(s) in his body who are sleeping: like giving birth to yourself. After *Shoes & the sacrifice of Phya Chattan* (2005), Pichet Klunchun performs his latest interpretation the ancestral yak (demon) and pays homage to his master whose image appears. A long way from folklore and firmly embedded in the contemporary, this is a bare and refined work on the spiritual essence of his dance form.'

Pichet Klunchun is an excellent performer, and his performance very thought-provoking. But when I read this description and recall the performance, I cannot help but experience a flood of stock images – images of the inscrutable Father/Master from the 'Orient' punishing the Son/Disciple – for his own 'good', as it were. The disciple discovers the power within himself – he becomes a Man, not just any man, but the (new) Master.

This is the plotline of almost every martial arts movie made in Hong Kong, as much as it is the story of many Hollywood films such as *Karate Kid* (with its Japanese karate master) or *Star Wars* (with the undeniably 'Asiatic' Yoda). Such a narrative seems to resonate with one of Confucius's most famous dictates

– first the regulation of self, followed by the regulation of the family, and finally the regulation of the state. This is a technique of self-repression seen as key to external dominance. Confucianist themes of this kind have a rather disturbing echo for someone like me – someone living in a state dominated by a repressive patriarchal society, which is incidentally a system common to quite a number of ‘Southeast Asian’ states, including Thailand.

At the same time, I feel that inherent within Pichet’s piece (and the festival’s description of it) is also a field of radical possibilities. Namely – an awareness of the irreducible otherness within the ‘self’. For me, the crux of the piece lies precisely in how this sense of otherness is treated. The description seems to hint that this otherness was heroically mastered, so that Pichet, in ‘giving birth to himself’, can emerge as a unified Man – the great fantasy of ‘Western’ Enlightenment. The child becomes the Man, the primitive into the modern, the raw into the cooked, the traditional into the contemporary.

But Pichet’s performance is not nearly so ‘airtight’. His emergence into his own – is also the very moment that he becomes a double of his Master. The Master haunts him, possesses him without end. Perhaps ‘giving birth to yourself’ is not interesting enough. Perhaps one should perpetually give birth to a host of bastards. Perhaps to be truly demonic, one must also give birth to one’s father.

Could the slow death of the neurotic, impotent European Father in Marthaler produce a sense of nostalgia for the God-like Asian Father of Pichet?

Joris: *This brings me to the question of power structures, where European money drives an interest in multiculturalism or ‘non-western’ cultures. What do you think of so-called ‘non-western’ artists having to be ‘representatives’ of their cultures?*

Tzu Nyen: This is a highly unfortunate state of affairs that every festival programming ‘non-western’ artists gets enmeshed into. I have no doubt that many such festivals, like the KunstenFESTIVALdesArts, exert no such pressures on the artists. Yet I have the feeling that such a state of affairs can sometimes be inevitably reproduced in the very terminologies and patterns of descriptions overlaid onto the ‘non-western’ performances. Moreover, no degree of sincerity and goodwill on the part of ‘European’ festivals can prevent some of these ‘non-

western' artists from self-consciously playing into the game of being cultural representatives.

This being said, I should rather like to approach your question from another angle. Namely – every artist could in some way be understood as bearing the imprint of his own milieu, in the shape of his figure, in the signature of his gesture, in the grain of his accent. He does not need to represent his culture – his culture is like a scar, inscribed and branded all over his body.

Joris: *In our discussions, you frequently referred to this lively discussion in Asia, about how sometimes 'non-western' art is perceived as imitation and 'bad copying'.*

Tzu Nyen: In many of the 'Asian' art historical symposiums and conferences that I attend in my guise as an art historian, I am always struck by a kind of 'anxiety of influence' that permeates proceedings. Art historians whose works are staked on the relevance of the Asian art works they study, always seems obliged to explain away the 'embarrassing' phenomenon of, for example, a 'cubism' profoundly misunderstood by a South-east Asian artist practicing it 30 years after Picasso and Braque. This 'anxiety of influence' no doubt resonates with the larger postcolonial anxieties of many of these 'non-Western' nations, in their search for autonomy from the 'West', their quest for identity and individuality.

I would like to propose that the category of the 'bad copies' is no longer very productive. Rather, there are only 'strong' and weak 'copies'. A 'strong' copy transforms not only the meaning of the 'source' or the 'original', but throws into question our received assumptions about what originality itself can mean.

Sometime ago, P.F Jenkins, in studying the song of a bird called the Saddleback, which lives on islands off New Zealand, showed that song patterns were not inherited genetically. Rather the young male adopted songs from his territorial neighbors by imitation, like how we learn language. Interestingly, a new song was invented when a mistake in the imitation of the old one occurred. He refers to the origins of new songs as 'cultural mutations'.

To bring the point of my argument into more familiar human territories, we can refer to Walter Benjamin's very interesting comments in 'The Task of the Translator'. For Benjamin, the process of translation should not be judged in

its fidelity to the 'original.' Instead, he wrote: 'no translation would be possible if in its ultimate essence it strove for likeness of the original. For in its afterlife – which could not be called that if it were not a transformation and a renewal of something living – the original undergoes a change'. Translation transforms the meaning of the source; the son gives birth to the father.

Ho Tzu Nuyen maakt kunst- en filmprojecten *Utama, Every Name in History* (2003) werd getoond tijdens het KunstenFESTIVALdesArts 2006. Hij maakte ook deel uit van de discussiegroep die VTi organiseerde met de 'touristes artistiques' van het KunstenFESTIVALdesArts. Daarnaast schrijft hij over film en beeldende kunst en is hij redacteur voor het tijdschrift *Art Asia Pacific* (us).

Van nul beginnen

MICHAEL DE COCK

In *Partir*, zijn laatste roman, heeft Tahar Ben Jelloun het over de eenzaamheid van de migrant. Ben Jelloun tekent het portret van een aantal jongeren, dat in de jaren negentig, op het einde van de regeerperiode van Hassan II, tegen gelijk welke prijs Marokko wil verlaten. Het gaat vaak over hoogopgeleide jongeren. Jongeren met een universitair diploma die geen andere uitweg zien dan te vertrekken. Naar aanleiding van dat boek had ik een gesprek met Ben Jelloun in Antwerpen. We hadden het over die eenzaamheid. Over vertrekken uit een land, zoals ook hij deed, en over het verlangen om er ooit naar terug te keren... Marokkanen, zo legde hij uit, hebben een complexe relatie met hun land. Ze willen er weg omdat er geen toekomst is, maar ze blijven er *visceraal* aan verbonden. Marokkaanse migranten sturen jaarlijks gigantische sommen geld terug naar hun land van herkomst. Het is één van de belangrijkste bronnen van inkomsten voor Marokko.

De eerste georganiseerde migrantenstroom van Marokko naar België kwam begin de jaren zestig op gang. De geschiedenis is bekend: na de mijnramp in Marcinelle wilde de Italiaanse overheid geen werkkrachten meer sturen. De Belgische regering moest noodgedwongen elders gaan rekruteren. Zo kwam ze in Marokko terecht. De eerste Marokkaanse migranten hadden niet de intentie lang te blijven. Hooguit een jaar of twee. De vrouwen bleven achter in het thuisland. Veel geld verdienen, en dan weer naar huis. Dat was het plan. Eén van de migranten van de eerste generatie met wie ik een gesprek had voor mijn artikelenreeks in *Knack*, zei me letterlijk: ‘We kwamen om te werken, niet om te integreren’.

Nu, veertig jaar later, kunnen we niet anders dan vaststellen dat het Belgische integratiemodel gefaald heeft. De reden is simpel. Er was er namelijk geen. Voor het puin dat we nu moeten ruimen, werden veertig jaar geleden de schotste

fundamenten geïmproviseerd. Die eerste migranten zijn senioren nu. De mannen willen vaak terug naar Marokko, hun echtgenotes willen bij de kinderen blijven.

Ik bots in de straat om de hoek op een man die hier veertig jaar woont. Ik stel hem wat vragen. Hij verstaat mij niet. Dus praten we Frans. Waarom spreekt hij niet beter Nederlands, vraag ik me af. Hij is werkelijk een mens van zeer goede wil. Jarenlang in fabrieken allerhande gewerkt. Ik ga bij hem aan huis en we drinken thee. En we praten wat. Over hoe hij naar hier kwam, een jaar of veertig terug. Moederziel alleen, bang. Met de trein. Een trein die zo traag ging dat je er kon op- en afspringen, als je dat wenste. Ik vraag hem waar hij wil begraven worden. 'In Marokko', zegt hij. Na een heel leven in België! Zo diep zitten wortels.

Het is over die eerste generatie migranten dat ik een voorstelling wil maken. Over die dikwijls ongeletterde mensen die have en goed achterlieten om 'een paar jaar' in België te komen werken. Hoe werden die paar jaar er vijf, en tien... en uiteindelijk een mensenleven? Waarom vertrokken ze? Wat lieten ze achter? Wat dachten ze te vinden? Wat vonden ze en wat niet? Wanneer wilden ze terugkeren? En waarom deden ze het nooit? Daar wil ik het over hebben, en over al wat ik me nu nog niet kan voorstellen, maar dat zich zal aandienen, onderweg, als we aan de praat zijn.

Ik geloof dat theater een poëtische tegenkracht kan zijn. Radicaal en eerlijk. Theater maken vanuit interviews, of liever: gesprekken met mensen, hoe doe je dat? Wie het weet mag het mij vertellen. Een recept heb ik niet. Tenzij misschien, iedere keer weer van nul beginnen, benieuwd zijn, *tabula rasa* maken van je vooroordelen en je romantische voorstellingen van de dingen.

Wat volgt is een tekst die ik in januari 2006 schreef op vraag van NTGent, in het kader van *Brandhaarden – Utopia Revisited*. Daar werd hij geregisseerd door Johan Simons en gespeeld door Wine Dierckx. Het is een monoloog voor een jonge vrouw die vol verwachting haar man achterna reist, naar het land dat haar nieuwe vaderland moet worden.

Tekst voor jonge Marokkaanse vrouw met brief in de hand

Nador, Malaga, Malaga, Madrid, Madrid, Parijs, Parijs, Brussel.

Daar staat hij op mij te wachten. Zo staat het in de brief.

Hij zal verschieten als hij mij ziet. Mijn buik is intussen een halve maan.

Ik heb een rok laten maken die net niet tot op mijn knie komt. De stof is kleurrijk, er staan bloemen op. Voor als de kleine geboren is. Zo dragen ze hun rokken daar. Tot net niet op de knie. Zoals op de foto van de Marokkaanse prinsessen die in ieder woonkamer tegen de muur hangt. Franse mode. Franse mode dragen ze ook in België en iedereen spreekt er Frans.

Ik steek die drie rokken in een aparte valies.

Er zijn honderdduizend redenen om te gaan, en één om te blijven. Schrik, voor wat ik niet ken. Ik moet gaan, ik heb geen keuze, mijn man is daar. Wat zijn die paar jaren in het leven van een mens, dat zeg ik tegen mezelf.

En toch heb ik goesting om mij te verstoppen achter het gordijn.

Als ge dat doet, zeggen mijn schoonzussen, dan slaan wij u tot ge van boven tot onder helemaal blauw ziet. Ge begrijpt toch hoeveel geluk gij hebt? Ge begrijpt toch dat wij allemaal willen wat gij krijgt, maar dat niemand van ons het kan hebben. Nador, Malaga, Malaga, Madrid, Madrid, Parijs, Parijs, Brussel. Is het daarom dat wij allemaal hebben samen gelegd om zijn ticket te betalen? Ik loop met mijn duim de kootjes van mijn vingers af terwijl ik *allah oh akba* prevel. *Allah oh akba*, ook ginder.

Ik neem de amulet die ik van mijn moeder (u) kreeg toen ik nog een kind was in mijn hand, en knijp er zo hard op tot ik het leer voel op mijn vel.

Voor iedereen die geen twee linkse poten heeft is er werk in overvloed.

Ze gaan meer dan duizend meter de grond in met explosieven en blazen dan de kolen uit de grond. Kunt ge u dat voorstellen? Zwart goud noemen ze dat. Het is hard werk, maar goed werk, en ge kunt er tot 38 Belgische frank per uur mee verdienen. Hoeveel dirham zou dat zijn? 38 Belgische frank? Ge kunt er zeker kilo's bloem, en olie en vlees van kopen.

Zwart goud noemen ze dat. Die stenen die ze met explosieven uit de rotsen blazen, meer dan duizend meter diep.

Hier zit niks in de grond. Alleen keutels van schapen en geiten. Ik kan geen schapenkeutels meer zien. Het land is dor, onze toekomst nog dorder.

Alles wat de man op de markt kwam zeggen is waar, zegt Fatiha. Ik weet nog hoe hij daar stond, met zijn chic linnen kostuum. Frans textiel. De oorlog was een paar jaar gedaan. Hij stond boven op een omgedraaide ton en hij lachte breed. Als ge het beu zijt om u hier krom te werken met geen toekomst voor ogen. Als ge het beu zijt om een hele dag te werken voor vijf liter olijfolie en een emmer bloem. Komt dan naar België. Iedereen ging in een halve cirkel om hem staan. Hij had een kleine lederen tas bij en hij haalde daar een stapeltje papieren uit. Hij stak zijn arm hoog de lucht in en hij zwaaide de papieren heen en weer. 'Leest dan! Leest dan!' zei hij. Ik kon de letters zien dansen van waar ik stond. Leest dit dan! Dan kunt ge het met uw eigen ogen zien.

Maar meneer, wij kunnen niet lezen, riep Omar...

(Hij kon zijn mond niet houden. Hij kon nooit zijn mond houden.)

Is er dan niemand die kan lezen? Echt niemand?

De imam kan lezen, zei Youssef. Maar de imam is er niet.

Als jullie niet kunnen lezen, dan lees ik het wel voor jullie.

Hoe heet gij? zei hij en hij keek weer naar Omar.

Omar, zei Omar.

Waar woont gij Omar?

Boven op de berg meneer.

Is het goed wonen, boven op die berg Omar?

Van op de berg kan ik de akkers en de weiden zien en het dorp dat beneden ligt. En hij wees naar ons huis terwijl hij het zei. Het huis waar ik sinds kort woonde met hem, mijn schoonzussen en mijn schoonmoeder.

Wat doet gij overdag Omar?

Van alles meneer. En alle mannen lachten, en hij lachte mee.

Nee, nee Omar, ik bedoel, om aan de kost te komen.

Van alles meneer, zei Omar weer, en dat is niet gelogen want hij doet van alles.

Ik werk op het land meneer.

Wat doet gij op het land Omar?

Ik let op de schapen, ik hou ze samen als ze willen uiteenlopen, ik drijf ze op als we naar een ander stuk land trekken, ik scheer de schapen, ik voeder de schapen, ik ruim de stront van de schapen, en met *al aida* slacht ik de schapen en dan vreten we de schapen op meneer. Dat is toch van alles. Ge kunt toch niet zeggen, dat dat niet van alles is. En weer moest iedereen lachen. Maar de man lachte niet.

Hebt gij een vrouw Omar? En kinderen?

Ik ben getrouwd meneer. En ik heb één dochter.

Wilt ge nog kinderen, Omar?

Veel meneer. Ik wil veel kinderen. Een paar dochters en veel zonen.

Waarom zonen Omar?

Omdat zonen vrouwen mee naar huis brengen, die het werk in huis lichter maken. Met een zoon krijgt ge later nog een dochter bij, maar een dochter zijt ge op een dag gewoon kwijt.

Wat kunt gij uw kinderen geven als gij na een dag hard werken thuis komt? Wat kunt gij kopen met het geld dat ge hebt verdiend? En toen zweeg Omar, en alle mannen zwegen en niemand lachte nog.

Als gij naar België komt, dan kunt gij uw kinderen een toekomst geven. Een toekomst en geld. Mannen, gelijk gij Omar, die goed kunnen werken, die hebben wij nodig in België. Want bij ons is er werk en welvaart in overvloed. Kom 'ns dichter Omar, zei de man toen, en Omar ging dichter. Gij ziet er sterk en gezond uit, zei de man. Laat uw tanden 'ns zien? En Omar beet zijn twee rijen tanden op elkaar terwijl hij zijn mond opensperde.

Dat ziet er goed uit, zei de man, en hij glimlachte. Als gij nog efkens bij de dokter langs gaat, voor een uitgebreid medisch onderzoek, dan ben ik zeker dat gij bij ons welkom zijt.

Geen twee weken later was Omar weg, en hij niet alleen. Mohammad, en Karim, en Achmed, en nog een hoop sterke mannen. Ik was zwanger. Juist als nu.

(Pauze)

Abdel is na het ochtendgebed met de brief tot bij de imam gelopen. Omar schrijft dat het weer goed met hem gaat. Hij is ziek geweest. En dat het venijnig koud kan zijn daar. (Maar nu is hij beter.) Hij stuurt 200 francs belges? Hoeveel dirham is 200 francs belges?

Hoe lang nog Nora, zullen ze vragen als ze mij ginder zien, want mijn buik is een halve maan. Dan zal ik zeggen: ik ben zeker over halfweg, maar heel juist weet ik dat niet.

Mijn hand ligt op mijn buik als ik het zeg.

Ik heb een kind van drie op mijn rug dat onophoudelijk kreunt en zeurt, en wat ik haar ook toefluister of zeg, ze is niet stil te krijgen.

Ik heb een grote pot couscous in mijn hand.

Zo stond het in de brief. Breng een grote pot couscous mee, dat hebben ze hier niet.

Nador, Malaga, Malaga, Madrid, Madrid, Parijs, Parijs, Brussel.

Daar staat hij op mij te wachten. Zo staat het in de brief.

Het schijnt dat de trein ergens in Frankrijk zo traag gaat, dat ge eruit kunt springen, druiven plukken en al lopend honderd meter verder weer opspringen.

Ge moet niet bang zijn mama.

Ge moet niet dag na dag, avond na avond, door het raam over de vlakte naar buiten kijken om te zien of ik weer kom. Ge moet niet bang zijn.

Ge moet niet met uw duim eindeloos over de kootjes van uw vingers over en weer lopen en tot in den treure *allah oh akba* mompelen. *Allah oh akba*, ook ginder.

Kijk naar buiten. Kijk voor bij de straat, kijk naar de heuvelrug. Hier is niks.

Ginder is de grond rijk, ginder halen ze zwart goud uit de grond.

En toch heb ik goesting om mij te verstoppen achter het gordijn.

In mijn linkerhand een valies met Franse mode. In mijn rechter een grote pot couscous.

Op mijn rug een kind. In mijn buik een kind.

Mijn duim telt de kootjes van de vingers op mijn hand. *Alla oh akba*.

En in mijn hoofd, de woorden van de man. Altijd opnieuw.

Wees welkom in België!!! Je denkt eraan in België te komen werken? Misschien heb je de grote beslissing reeds genomen? Wij, Belgen, zijn gelukkig dat jij ons je krachten en verstand aanbiedt. Wij wensen dat dit nieuwe leven mag bijdragen tot jouw geluk. Arbeiders uit het gebied rond de Middellandse Zee zijn WELKOM bij ons in België.

Om dit te bereiken stellen we je voor langs deze brochure kennis te maken met de levensomstandigheden en het werk in België. Zo zal je de beslissing tot de grote sprong kunnen nemen met kennis van zaken.

Emigreren naar een ander land dat noodzakelijkerwijze verschillend is van het jouwe, stelt enige aanpassingsproblemen. Deze aanvangsmoeilijkheden zullen heel wat makkelijker te overwinnen zijn. Als je een normaal leven leidt, een echt familiaal leven.

België is een land waar de arbeid goed betaald wordt, waar veel comfort te vinden is, vooral voor wie met zijn gezin leeft. Je zal in ons land een internationale geest aantreffen. 258 internationale organisaties hebben immers hun zetel in België, en vele politici, technici, zakenmensen en studenten uit andere landen leven op onze bodem. Er zijn reeds arbeiders afkomstig uit jouw land bij ons werkzaam. Kom hen vervoegen als je er in gelooft dat je je situatie kan verbeteren. Maar om meer op de hoogte te zijn, lees volgende bladzijden met aandacht. Wij herhalen in elk geval voor je: Arbeiders uit het gebied rond de Middellandse Zee zijn WELKOM bij ons in België.

Michael De Cock is theatermaker en journalist en directeur van 't Arsenaal.

 www.tarsenaal.be

Veld 5. Publiek

Het aanboren van nieuwe publieksgroepen is voor vele organisaties het belangrijkste motief om hun werk anders aan te pakken. Welke strategieën kunnen kunstenaars en organisaties hiervoor toepassen? Kant-en-klare succesrecepten zijn er niet. Het blijkt heel moeilijk te zijn om een diversiteitsbeleid te voeren enkel en alleen op het vlak van communicatie en educatie. Anders gezegd: een divers publiek bereik je niet zonder ook na te denken over wat je zelf te bieden hebt, zonder je eigen werking kritisch onder de loep te nemen, zonder je organisatie meer herkenbaar te maken of je netwerken te verbreden.

In de volgende verhalen kiezen we telkens een andere invalshoek voor het publieksvraagstuk. We lieten ons gidsen door de publieksbemiddelaars van het MuHKA, het Museum voor Hedendaagse Kunst in Antwerpen, die een grote ervaring hebben opgebouwd met hoe je bezoekers met diverse achtergronden, interesses en competenties in gesprek brengt met kunst. De Boekenkaravaan, een project van een heel andere orde, stuurt voorlezers met leuke en spannende boeken naar gezinnen waar weinig of nooit voorgelezen wordt.

We hebben het ook over de *démarche* van Open Doek, een filmfestival dat in Turnhout films ‘van overall’ programmeert, en daar rond een aantal activiteiten opzet om diversiteit in het festival binnen te halen. We gaan na wat ‘kunsteducatie’ voor hen betekent. Circo Paradiso is een jaarlijks terugkerend festival in Heusden-Zolder, een initiatief van het cc Muze, dat een hele reeks externe partners in stelling brengt om creativiteit en educatie op een innovatieve manier aan elkaar te koppelen.

Dit hoofdstuk sluit af met een getuigenis van Pierre Muylle, tot voor kort de drijvende kracht achter Wijk up, een sociaal-artistiek project dat in Zeebrugge op een innovatieve manier de banden met de buurt probeert aan te halen.

MuHKA

Tussen ontregeling en comfort

JORIS JANSSENS

Het MuHKA, Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, werd in 1985 opgericht en is vandaag een van de grote cultuurinstellingen van de Vlaamse Gemeenschap. De basis van het museum is de vaste collectie, die hoofdzakelijk beeldende kunst van na de jaren zeventig herbergt. Sinds het aantreden van Bart De Baere einde 2001, heeft het MuHKA zijn werking verbreed. Na de fusie met het Centrum voor Beeldcultuur in 2003, kwam er ook aandacht voor film en media. Onder De Baere heeft het MuHKA zijn werking radicaal gheredefinieerd, waarbij naast de traditionele museumfuncties, zoals het verzamelen, bewaren en tonen van een collectie, ook 'onderzoek' een belangrijk aandachtspunt is geworden. Voor het MuHKA moet 'denkend handelen' alle aspecten van de werking doordringen.

Het MUHKA laat doorlopend een steeds wisselend gedeelte van de vaste collectie zien aan het publiek. Daarnaast zijn er grote tijdelijke presentaties. De invalshoek van die thematische tentoonstellingen kan sterk verschillen. Er zijn monografische en groepspresentaties over meer of minder gevestigd werk, uit binnen- en buitenland. In 2006, bijvoorbeeld, kon je in het voorjaar naar *Intertidal*, een 'plektentoonstelling' over kunst uit Vancouver, en er was een presentatie met video-installaties van de Turkse kunstenaar Kutlug Ataman. Tijdens de zomer liep een terugblik op het vroege werk van Jan Fabre. In het najaar was er *Academy. Learning from Art*, waarbij de MuHKA-tentoonstelling deel uitmaakte van een ambitieus Europees project: een reeks tentoonstellingen en publicaties over de relatie tussen kunst en leren.

De onderzoeksmatige invalshoek heeft enkele consequenties. Op het vlak van de vorm is er flexibiliteit vereist. Voor al die verschillende inhouden moeten er nieuwe presentatieformats worden bedacht. En inhoudelijk moet het werk theoretisch sterk onderbouwd zijn. Dat laatste geldt ook voor de visie op com-

municatie, bemiddeling en diversiteit. In deze bijdrage zoomen we in op de bemiddeling. Het gaat dus minder over hoe het MuHKA mensen naar het museum krijgt, dan wel over de instrumenten die men museumbezoekers aanreikt om een dialoog aan te gaan met de gepresenteerde kunst. In het MuHKA bestond hiervoor al jaren een sterke methodologie. Die werd recent, in het zog van de aanzwellende discussies over publieksparticipatie, helemaal opnieuw bekeken.

Net als voor de presentatie, vertrekt men bij de bemiddeling niet meer van vaste, vooraf gedefinieerde formats. De gestandaardiseerde aanpak is verlaten voor een presentatie op maat, die rekening houdt met wat specifiek is voor elke tentoonstelling en voor elke individuele bezoeker. In deze bijdrage brengen we om te beginnen de visie op diversiteit in kaart, die leidde tot het herdenken van de bemiddeling. We laten ook zien hoe de ambitie om met de tentoonstelling 'om het even welke' bezoeker aan te spreken, in de praktijk wordt gebracht.

Kunst als heterotopie

Einde 2003 organiseerde het MuHKA een tentoonstelling over de Italiaanse kunstenaar Michelangelo Pistoletto, meer specifiek over zijn project Cittadellarte. Cittadellarte is een artistiek laboratorium, gehuisvest in een voormalige textielfabriek in Noord-Italië. De site bestaat uit verschillende 'bureaus', waar kunstenaars onderzoek doen naar de relaties van kunst tot belendende maatschappelijke percelen: onderwijs, politiek, economie, communicatie, religie... Kunst is dus iets anders dan die andere domeinen, zo is meteen geïmpliceerd, maar staat er ook niet helemaal los van. Op zijn minst heeft kunst er iets interessants over te zeggen.

'Kunstenaars hebben een unieke, volledig vrije manier om de maatschappij te begrijpen en te analyseren, en er daardoor bij betrokken te zijn,' zegt Pistoletto. Kunst kan volgens hem aanspraak maken op een eigen logica en dynamiek, maar dat betekent niet dat kunstenaars zich zelfgenoegzaam opstellen ten aanzien van de samenleving. Integendeel, die eigenheid is het vertrekpunt van een grote betrokkenheid. Het staat de kunst ook vrij om zelf te bepalen op welke manier ze bij de samenleving betrokken kan en wil zijn. Uiteindelijk is volgens

Pistoletto 'creativiteit' datgene wat die verschillende sferen met elkaar verbindt, en wat kruisbestuivingen mogelijk maakt.

Om die relatief autonome positie van de kunst tot de samenleving te beschrijven, greep socioloog Pascal Gielen in het boek bij de tentoonstelling terug naar de 'heterotopie', een term die de Franse filosoof Michel Foucault in 1967 had gemunt in zijn lezing *Des espaces autres* (Gielen 2003). Net als de utopie is de heterotopie een 'andere plek', een site waar een andere logica heerst dan op de meeste plekken. Maar terwijl utopie letterlijk 'niet bestaande plaats' betekent, is een heterotopie een reëel bestaande plek. Volgens Foucault heeft elke beschaving of cultuur zulke andere plekken. Hij noemt de begraafplaats en de tuin, maar ook het theater en de bioscoop. Sinds Foucaults lezing werd de term populair in reflecties over de plek van kunst in de samenleving.

Het is geen toeval dat juist het MuHKA een tentoonstelling over Pistoletto organiseerde. Dat het bij die gelegenheid verschenen kunstenaarsboek naar de heterotopie verwijst, ook niet. Kunst als heterotopie? Het is een interessant zoeklicht om te kijken naar de positie die het museum inneemt ten opzichte van de samenleving. Enerzijds werkt het vanuit een sterke claim op de eigenheid van kunst, anderzijds vanuit een grote betrokkenheid op de samenleving.

Die mix van eigenzinnigheid en engagement – in de *slipstream* van Pistoletto's artistieke onderzoek naar de relatie tussen verschillende maatschappelijke domeinen – is een sterke lijn in de programmering van het MuHKA. Najaar 2006 liep bijvoorbeeld *Academy. Learning from Art*, de thematische tentoonstelling over de relatie tussen kunst, onderzoek en leren – waarop Michelangelo Pistoletto overigens opnieuw te gast was.

In het licht van de discussie over kunst en diversiteit was de presentatie van het werk van Kutlug Ataman relevant, begin 2006. Ataman is een Turks kunstenaar die sinds *Documenta 11* in Kassel internationale faam verwierf met video-installaties waarop outsiders, soms verschoppelingen – politieke dissidenten, transseksuelen, zieken, mensen die geloven in reïncarnatie... – uitgebreid de kans krijgen om hun verhaal te vertellen. Het programmeren van Ataman laat de relatieve autonomie van de kunst zien. Ataman hoeft niet representatief te zijn voor de cultuur uit Turkije, herkomstland van vele migranten in Antwerpen. Juist door de outsiderstatus van zijn onderwerpen is hij dat ook allerminst. Maar

de vragen die zijn werk stelt en die nauw verband houden met Turkije, verhelderen een veel bredere vraagstelling over de relatie tussen kunst, cultuur, identiteit en uitsluiting. Het was nadrukkelijk de bedoeling om een aantal vaststaande noties in dat verband te doen kantelen. Om die reden heette de tentoonstelling ook *De-regulation with the work of Kutlug Ataman*.

De notie van representativiteit lijkt dan wel weer belangrijk te zijn in de samenwerking die op stapel staat tussen het MuHKA en Moussem, een Antwerpse koepelorganisatie die sterk verankerd is in de Marokkaanse cultuur, maar die haar werking ook uitbreidt tot andere Arabische en islamitische culturen. Tweemaal per jaar organiseert Moussem een festival. Voor de lente-editie in 2007 onderzoeken MuHKA en Moussem wat de impact zou zijn op de organisatie van het MuHKA, mocht het museumgebouw op de Antwerpse kaaien de dagelijkse stek en infrastructuur zijn van Moussem.

Van 'educatie' naar 'bemiddeling'

Er is in het MuHKA een fascinatie voor de relatie tussen kunst en onderwijs, economie, politiek... Maar de heterotopische medaille heeft ook een keerzijde. In het artistieke werk wordt de samenleving gethematiseerd, maar als het museum zich positioneert in die belendende maatschappelijke percelen, dan schuift de artistieke identiteit op de voorgrond. Men zal dan sterk benadrukken wat de kunst onderscheidt van economie, politiek en onderwijs.

Eén voorbeeld daarvan is een statement dat Bart De Baere en Kathleen Weyts, verantwoordelijk voor communicatie in het MuHKA, einde 2004 toelichtten in een workshop op de tweede Dag van de Cultuurcommunicatie: 'Cultuurcommunicatie die vertrekt van een onderscheid tussen vraag en aanbod, is des duivels.' 'Vraag' en 'aanbod' zijn termen die passen in een economische logica. In hun presentatie stelden Bart De Baere en Kathleen Weyts aan de culturele sector voor om een andere logica te hanteren.

BART DE BAERE EN KATHLEEN WEYTS: Dit analysemodel uit het bedrijfsleven ontkent de wezenlijke karakteristieken van het culturele. De culturele sfeer wordt door het MuHKA

gezien als een volwaardige maatschappelijke dimensie, evenwaardig aan de economische. De economische benadert fenomenen in hun uitwisselbaarheid, de culturele in hun onuitwisselbaarheid, in hun specificiteit die zowel beleving, particulariteit als het sacrale kan betreffen.

Mutatis mutandis geldt hetzelfde voor de visie die in het MuHKA leeft op de verhouding tussen kunst en onderwijs. Dat blijkt uit een artikel dat Peggy Saey en Marijke Van Eeckhaut, publiekswerkers beeldende kunst bij het MuHKA, schreven voor CANON cultuurcel. Ze nemen afstand van wat ze ‘middelfuncties’ noemen.

PEGGY SAEY EN MARIJKE VAN EECKHAUT: Kunst en cultuur waren vroeger een middel om de massa te verheffen (kunst adelt), het volk op te voeden en te vormen. Er is altijd al een spanning geweest tussen de soevereiniteit van de cultuuruiting en de neiging om deze te ge/misbruiken voor het bereiken van bepaalde doeleinden: cultuuruitingen werden als een middel ingezet ter lering, ter vermaak, ter glorificatie, ter herinnering, ter verduidelijking... Een van die middelfuncties van kunst en cultuur is de functie ‘educatie’ die in cultuurhuizen is ontstaan: de cultuuruiting werd gebruikt als middel om het publiek iets bij te leren, de ontmoeting tussen cultuuruiting en publiek werd gezien als een educatief, opvoedend contact. (Saey en Van Eeckhaut 2005: 12)

Als je in een cultuurhuis spreekt over ‘educatie’, dan loop je het risico om de mogelijkheden van een museum en een onderwijsinstelling met elkaar te verwarren. Je suggereert een ambitie die je niet kunt waarmaken, zeggen Peggy Saey en Marijke Van Eeckhaut. Én je vergeet de unieke kracht van het museum centraal te stellen: de kunst.

Een cognitief leerproces is maar één van de vele mogelijke effecten van de ontmoeting tussen een kunstwerk en een toeschouwer, naast genieten, ervaren, beleven... die ook van een leerproces deel kunnen uitmaken. Het is dan aan een toeschouwer om zelf te kiezen, en aan het museum om die keuze mogelijk te maken. Om die verbreding te benoemen, stellen Saey en Van Eeckhaut voor de term ‘educatie’ te vervangen door ‘bemiddeling’. En om het vroegere, klassieke ‘educatieve’ instrumentarium door elkaar te schudden.

VOORBEELD

Spelen: ze zijn ontspannend, maar tegelijk leerrijk. Ze worden niet noodzakelijk in de eerste plaats gemaakt om te leren (bijvoorbeeld wel om de betrokkenheid te verhogen, om de interesse van het kind op te wekken, om de collectie te actualiseren en te activeren, om de concentratie/spanningsboog te verleggen, als rustpunt – als er zitgelegenheid is voorzien – of als pauzemoment; ze worden als mentaal ontspannend ervaren, de zinnen worden verzet in een parcours), maar ze hebben wel leereffecten die meestal ook worden ingecalculeerd bij de ontwikkeling en realisatie ervan (er wordt iets over de cultuuruiting of het cultuurhuis geleerd, meer of minder naargelang hoe het spel ineenzit).

Voorbeeld van een spel: een eigen wapenschild maken op de computer in een geschiedkundig museum. (gezien in Victoria & Albert Museum in Londen)

- activiteit: zelf de handen uit de mouwen steken
- ontspannend (mentaal, maar ook fysiek: zitten)
- niet leeftijdsgebonden: iedereen vindt dit leuk
- fantasie wordt aan het werk gezet, bij klein (ridders, kastelen...) en groot (naam en faam, welke leuze...)
- betrokkenheid bij de collectie wordt verhoogd + collectie wordt actueel
- mogelijkheid om eigen schild naar huis te mailen: effect loopt achteraf nog door, bezoek zal worden herinnerd
- kennismaking met basisprincipes van de heraldiek: je leert de elementen waaruit zo'n schild is opgebouwd en hun betekenis

(Saey en Van Eeckhaut 2005: 14-15)

Kunst en bemiddeling als 'onderzoek'

Naast de interesse voor de relatie tussen kunst en samenleving, heeft het MuHKA met Pistoletto nog een andere interesse gemeen: voor onderzoek en ontwikkeling. Die reflexieve, op onderzoek en ontwikkeling gerichte houding wordt doorgetrokken naar de verschillende aspecten van de werking. Zo werkt het MuHKA niet meer met vooraf vastgelegde presentatieformats. De heroriëntering als onderzoeksplatform betekent dat de vorm van de presentatie telkens opnieuw ter discussie wordt gesteld, naargelang van waar elke nieuwe tentoon-

stelling om vraagt. Soms gooit men nog kort vóór een vernissage het hele presentatieconcept om.

Die reflexieve houding heeft ook zijn effect op de houding ten opzichte van het publiek en de bemiddeling. Ook hier neemt men afstand van de standaardisering. Destijds koos men nog voor een aanpak die voor elke bezoeker en voor elke tentoonstelling hetzelfde was. Toen kwam een bezoeker het museum binnen en kreeg die een plattegrond en een blaadje met uitleg. De gestandaardiseerde aanpak is verlaten voor een presentatie op maat, die rekening houdt met wat specifiek is voor elke tentoonstelling en voor elke individuele bezoeker.

De visie van het MuHKA op die bezoeker is opmerkelijk, en laat ook zien op welke manier men in het MuHKA over diversiteit denkt. Die is ondermeer gebaseerd op reflecties op participatie, interculturaliteit en de opdracht van de openbare omroep, op teksten waarbij Bart De Baere – als voorzitter van de Raad voor Cultuur – de pen vasthield. Kortom, ‘bemiddeling’ is tweerichtingsverkeer. Kennis van kunst heeft een impact op de communicatie, omgekeerd heeft ook kennis van het publiek een impact op de presentatie. Wat dat publiek betreft, stapt men om filosofische en praktische redenen af van het denken in termen van doelgroepen. Het gaat erom in zijn recht te laten dat elke ontmoeting tussen een cultuurruiting en een persoon, een unieke, singuliere en niet reduceerbare ervaring is.

BELEIDSPLAN 2005: Doelgroepen maken mensen tot mikpunten. Het MuHKA dat we voor ogen hebben handelt en denkt niet langer in termen van doelgroepen, maar in termen van (potentiële) affiniteiten, relaties en ‘veelrichtingsverkeer’. Het museum streeft dialoog na. Wat ons daarbij bezig houdt: waar kunnen we tot uitwisseling komen, tot fracties van gemeenschappelijkheid, wat hebben we elkaar te bieden met betrekking tot het verleden, het heden en de toekomst? Hoe kunnen we de wederzijds aanwezige potenties verhogen? Het MuHKA kan en wil de integrale ontmoeting tussen mensen en kunstwerken waar het naar streeft niet dirigeren, de ontmoeting is immers intiem verbonden met de eigenheid van mensen en dingen. Het wenst enkel de mogelijkhedenvoorwaarden ervoor te scheppen, vanuit aandacht voor de kunst en de bezoekers.

‘Soms vragen mensen me wel eens om inlichtingen over onze rondleidingsmethodes voor allochtonen,’ zegt Peggy Saey. ‘Maar die hebben we niet.’ Zo’n invalshoek zou het etnisch-culturele verschil als alleenzalmakend op de voorgrond plaatsen. Terwijl er ook binnen een groep van zogenoemde allochtonen grote verschillen zijn. Elk individu heeft een verschillende achtergrond, en dat gaat verder dan de traditionele manieren waarop statistici, sociologen en cultuurbemiddelaars met het publiek plegen om te gaan. Klassieke parameters als leeftijd, geslacht, opleiding, etnisch-culturele origine, zijn uiteraard niet weg te cijferen. Maar er zijn nog andere belangrijke breuklijnen. Bijvoorbeeld het verschil tussen professionele kunstkenner, leken, toeristen en scholen... Het is zelfs zo dat eenzelfde individu onder andere omstandigheden anders zal reageren. Soms onvoorspelbare omstandigheden – het weer, *goesting*, gezelschap... – spelen een rol. Ze zorgen ervoor dat dezelfde mensen nu eens zo, dan weer anders naar dezelfde kunst kijken. Een museum moet daarop kunnen inspelen.

PEGGY SAEY EN MARIJKE VAN EECKHAUT: Niet te onderschatten zijn echter ook de verschillen die vasthangen aan elk welbepaald bezoek: de motivatie (dezelfde persoon die erg in kunst geïnteresseerd is, kan de ene keer komen om de nieuwste aanwinsten van een museum te zien en de andere keer om met zijn familie een gezellige tijd door te brengen) en stemming (geen parkeerplaats kunnen vinden, nu verkeerd geparkeerd staan en zich bovendien verschrikkelijk moeten haasten om de voorstelling te halen, of juist rustig nog iets lekkers gegeten en uitstekend bediend geweest in het theatercafé en mooi op tijd in de zaal zitten). Al deze verschillen hebben hun invloed op de ontmoeting met de cultuuruiting en een goede bemiddeling probeert daarop in de mate van het mogelijke te anticiperen en in te spelen. De bemiddeling is dus gericht op dit effectieve publiek en de diversiteit ervan vormt daarbij een van de grote uitdagingen. (Saey en Van Eeckhaut 2005: 5)

Een en ander bleek ook uit rondleidingen toen de tentoonstelling over Kutlug Ataman liep. In de laatste week van april volgde ik twee groepsrondleidingen: één met een groep vijfdejaars aso-leerlingen uit Westmalle, een andere groep bestond uit adolescenten, kinderen van *expats* die voor de Europese Unie in Brussel werken (die school liepen aan de Europese School). Dit waren twee groepen waarvan je zou zeggen dat ze tot dezelfde demografische segmenten behoren.

Beide groepen bestonden uit leerlingen van dezelfde leeftijd, die wellicht later voor hoger onderwijs zullen kiezen. Toch konden de reacties niet meer verschillend zijn. De Westmallenaren waren erg enthousiast, en een aantal onder hen zag in het werk van Ataman een aanleiding om het over hun maatschappelijke engagement te hebben. De groep *expats* was beter op de hoogte van de internationale politiek, bijna iedereen uit die groep was al eens in Turkije geweest, maar dat leidde niet tot een grotere openheid ten opzichte van het gepresenteerde werk. In deze tweede groep wezen nogal wat leerlingen, die overigens net les kregen over conceptuele kunst, het idee af dat het werk van Ataman 'kunst' zou zijn.

Kan je vanuit de klassieke referentiekaders de verschillende reacties van die twee groepen verklaren? En als dat niet het geval is, hoe kan je dan een methodologie ontwikkelen die in staat is te anticiperen op de invloed van vluchtige, onvoorspelbare en toevallige omstandigheden? Verschillen *tussen* maar ook *in* personen zijn belangrijk, net zoals de andere dynamiek die zich kan voordoen in sterk gelijkende groepen. In de context van het diversiteitsvraagstuk formuleert het MuHKA de ambitie om in te spelen op die contingentie, om binnen de muren van het museum elke toeschouwer aan te spreken zoals hij of zij dat wenst.

Organogram en personeelskwesties

Iedereen is anders en welkom. Dat is op zich gemakkelijk gezegd, maar is het ook mogelijk om daarop een werkbare methodologie voor bemiddeling te bouwen? Als je best niet meer van doelgroepen spreekt, verval je dan niet in *laissez-faire*? Hoe kan je een instrumentarium ontwikkelen dat rekening houdt met al die toevalligheden? Wie en wat heb je daarvoor nodig? Alleszins is er hiervoor van het museum een grote flexibiliteit vereist: niet alleen van de bemiddelaars, maar van het hele team. Op de gebruikte methodes komen we verderop terug, eerst gaan we dieper in op de organisatorische gevolgen. Want bij het toepassen van deze visie op bemiddeling, is human resources management en interne communicatie van cruciaal belang.

Wederzijds gesprek tussen presentatie en publieksbemiddeling

Doorgaans zijn publiekswerkers in musea niet direct betrokken bij de conceptie en de opbouw van de tentoonstellingen. Bij het MuHKA is dat niet langer zo. Vooral bij de tentoonstelling over Ataman heeft het gesprek tussen curatoren en bemiddelaars goed gewerkt. Precies omdat de tentoonstelling hoofdzakelijk draait rond zestig uur *video footage*, was er bij de curatoren een grote wil om te luisteren naar het advies van de bemiddelaars. Die adviseerden curator Irit Rogoff over de kleur, de lengte en de redactie van de begeleidende muurteksten. Er waren overlegmomenten tijdens de opbouw van de presentatie, maar ook nadien was er ruimte voor feedback. Toen de Ataman-tentoonstelling ten einde liep, kwam Rogoff speciaal uit Londen overgevlogen voor een gesprek met de gidsen, uit nieuwsgierigheid naar de publieksreacties, om daaruit te kunnen leren voor de andere plekken waar *Deregulation* naartoe reist.

Herorganisatie van de backoffice

Net als 'denkend handelen', is ook de zorg om de bemiddeling met het publiek niet enkel een verantwoordelijkheid van de bemiddelaars, maar van het hele team. Een organogram dat teveel met aparte diensten werkt, maakt het niet mogelijk om de neuzen in dezelfde richting te krijgen, en die doelstellingen waar te maken. Om het gesprek tussen de verschillende afdelingen van het museum te vergemakkelijken en te structureren, werd in de loop van 2006 het organogram in het MuHKA grondig vertimmerd. Het museum werkt nog steeds met afdelingen voor de traditionele taken (presentatie; archiveren, bewaren en documenteren; bemiddeling en ten slotte ondersteuning van de werking). Maar er zijn ook overlegmomenten rond een aantal deskundigheidsgebieden die voor alle afdelingen van belang zijn: ontwikkeling, formulering, communicatie, human resources... Rond die kwesties steken vertegenwoordigers van de verschillende afdelingen geregeld de koppen bij elkaar.

Investeren in de vorming en de betrokkenheid van de gidsen

Een museum dat wil inspelen op de verschillende achtergronden en wensen van om het even welke bezoeker, moet kunnen rekenen op deskundig en veelzijdig personeel. De gidsen zijn cruciale pionnen op het schaakbord. Ze moeten een goede kunsthoudelijke kennis combineren met sociale kwaliteiten, met een grondige kennis van bemiddelingstechnieken en van de parameters die verschillen in kijkpatronen kunnen verklaren. Ze moeten getraind zijn om in te spelen op heel uiteenlopende, soms onvoorspelbare situaties.

PEGGY SAEY: We proberen ervoor te zorgen dat alle gidsen gewapend zijn met de expertise om op zoveel mogelijk situaties in te spelen. Om die reden werken we niet met gidsen voor specifieke doelgroepen. Iedereen moet elke groep kunnen begeleiden. Hoe je ervoor zorgt dat dat mogelijk is? Door te investeren in mensen. In vergelijking met sommige andere musea zorgen wij zeer goed voor onze gidsen. We maken werk van hun vorming en betrekken hen zoveel mogelijk bij het museum.

Om te beginnen worden er gidsen met verschillende achtergrond en opleiding gerekruteerd: kunsthistorici, maar ook pedagogen en sociaal-culturele werkers. De freelancers worden betrokken bij het permanente onderzoek om de bemiddelingstechnieken te actualiseren en uit te diepen. Aan een gids wordt gevraagd om nader onderzoek te verrichten naar één aspect, bijvoorbeeld de impact van etnisch-cultureel bepaalde kijkpatronen op de ontmoeting met kunst. Die informatie wordt dan toegevoegd aan de documentatiemappen die de gidsen steeds in de MuHKA-kantoren kunnen komen inkijken. Voor elke tentoonstelling wordt een documentatiemap aangelegd met recente informatie, en is er een rondleiding door de curator.

Verder is het belangrijk ervoor te zorgen dat de gidsen hun ervaringen en vaardigheden met elkaar kunnen delen. De documentatiemappen zijn daarvoor één instrument. De koffiekamer van de gidsen, als informele ontmoetingsplek, is een ander. Tweemaal per jaar is er een min of meer formeel overlegmoment met de gidsen en vaste medewerkers van het MuHKA. Gidsen krijgen de kans deel te nemen aan opleidingen en vormingsessies. Ze maken samen studie-uitstappen, gaan op bezoek in musea uit binnen- of buitenland die op een toonaangevende

manier een gesprek voeren met hun publiek. Peggy Saey zegt dat je de expertise moet zoeken waar die zit.

Daarnaast wordt er veel belang gehecht aan opvolging en feedback. Gidsen moeten eerst een aantal verschillende groepen begeleiden, en daarbij worden ze door experts gevolgd. Nadien worden de rondleidingen met hen doorgesproken. Het is belangrijk dat ze heel goed weten hoe de methodiek werkt. Tegelijk is het niet zo dat de methodiek a priori en voor de eeuwigheid vastligt. Ze wordt constant bijgesteld en aangevuld met nieuwe inzichten, en zoals gezegd is de inbreng van de gidsen daarbij cruciaal. Ze krijgen studie-opdrachten en vullen de map met nieuwe instructies aan.

Zoals gezegd, wordt er telkens opnieuw gekeken naar de meest geschikte bemiddelingsinstrumenten in functie van elke specifieke tentoonstelling. Ook daarbij worden de gidsen nauw betrokken, zowel in de conceptuele als in de uitvoerende fase. Ze nemen deel aan brainstormen over welke instrumenten kunnen ontwikkeld worden, zoals spelletjes, kaarten... En ze knutselen die instrumenten mee in elkaar.

KLAARTJE BROUNS (GIDS): In de aanloop naar een tentoonstelling denken we mee na over de inhoud. Wat kunnen we doen? Voor welke leeftijd is zo'n tentoonstelling? Hoe pakken we het aan? Dat wordt dan uitgewerkt. Voor de tentoonstelling over Ataman waren er twee gidsen die samen ideetjes hebben uitgedroefd. Dat was een uitdaging. Je zag meteen dat dit een 'problematische' tentoonstelling was, met hoofdzakelijk anderstalig videomateriaal en expliciete beelden. Duidelijk ten vroegste voor jongeren en volwassenen geschikt, dus. We hebben allemaal samen nagedacht over wat we konden doen, en toen hebben twee gidsen dat in een documentje gegoten. Twee andere gidsen hebben het materiaal concreet uitgewerkt voor jongeren: die hebben zich beziggehouden met dingen te printen, te plastificeren... Dat gebeurt allemaal in de laatste twee weken voor de tentoonstelling opengaat. Op zulke korte termijn brainstormen en iets uitwerken is heel intensief, maar echt wel leuk. Dat vergroot de betrokkenheid van de gidsen bij het MuHKA.

KATHLEEN SCHUEREMANS (GIDS): We zijn een goed team, er is veel interactie. Peggy Saey weet ook goed wie er in ons team zit, en wie ze moet aanspreken om sommige dingen uit te werken. En ik denk dat het juist heel tof is: je voelt je meer geapprecieerd, je kunt je

kwaliteiten gebruiken. Het is niet zo dat je binnenkomt, een rondleiding geeft en terug naar buiten gaat. Je denkt mee.

Een methodologie voor publieksbemiddeling

Interactieve rondleidingen

Om te kunnen inspelen op de singuliere achtergronden en interesses van om het even welke bezoeker, wordt groot belang gehecht aan interactiviteit. Het is niet de bedoeling dat een gids de betekenis van een bepaald kunstwerk uitlegt aan een bezoeker of een groep van bezoekers. De basisstructuur van elke rondleiding ligt ongeveer vast. Toch is elke rondleiding anders, omdat de concrete invulling ervan vanuit de bezoekers vertrekt: wie zijn ze, waarom zijn ze gekomen, hoe ziet de rest van hun dagprogramma eruit, in welke mate zijn ze al vertrouwd met het MuHKA en met de inhoud van de tentoonstelling? Die vragen polsen naar wat er in de rond te leiden groepen leeft, en zijn het vertrekpunt van de interactieve methodiek.

PEGGY SAEY EN MARIJKE VAN EECKHAUT: Bij een wandelgesprek wandelen gids en groep samen door het museum en worden de kunstwerken besproken. De gids draagt geen informatie over op de groep die dit als een lijdend voorwerp ondergaat en waarbij de kunstwerken illustraties worden bij het verhaal, maar gaat op een interactieve manier aan de slag met de kennis en ervaring van de groep om de kunstwerken te interpreteren. De groep wordt aangesproken en kennis en ervaring worden geactiveerd in de interpretatie van het kunstwerk. De gids speelt eveneens een actieve rol door te bemiddelen in dit proces en het te voeden met weloverwogen vragen en toegevoegde informatie. De interactie steunt op een bredere invulling van wat informatie kan zijn: de informatie die door de groep wordt aangedragen wordt op gelijke voet behandeld met de informatie die door de gids/cultuuruiting wordt toegevoegd. Op die manier wordt afgestapt van die ene canonieke interpretatie: er zijn verschillende verhalen, verschillende uitkomsten mogelijk. Dergelijke bemiddeling is heel flexibel: aanpasbaar aan cultuuruiting en publiek. (Saey en Van Eeckhaut 2005: 13)

Maar in de praktijk gaat het niet allemaal vanzelf. Elke groep is weer anders.

KATHLEEN SCHUEREMANS: De bedoeling is dat je als gids de moderator bent tussen de kunstenaar of de kunstwerken en de groep, dat je ook het gesprek op gang brengt tussen jezelf en de groep, maar dat je vooral de moderator bent van wat er in de groep allemaal leeft. Je zult zien: alle mensen komen met hun eigen verhaal. Onlangs gidste ik docenten van PINA, het Stedelijk Onthaalbureau voor Nieuwkomers. Ze zouden het MuHKA graag bij hun programma betrekken. Die docenten, dat zijn zelf ook bijna allemaal mensen van een andere herkomst, die al lang in België wonen. Zij mogen zelf kunstwerken kiezen en er zelf hun gesprek bij opbouwen. Je merkt wel dat ze heel gemakkelijk grijpen naar kunstwerken met een groot maatschappelijk engagement, of die aansluiten bij de leefwereld waar ze zelf inzitten. Ik zeg niet op voorhand: we gaan het hier eens over hebben, over jullie situatie of deze problematiek en de maatschappelijke discussie daarrond. Die mensen geven zelf richting aan het gesprek. Uiteindelijk komt de maatschappelijke dimensie op één of andere manier wel aan bod.

Communiceren op verschillende niveaus

Belangrijk is ook informatie aan te bieden op verschillende niveaus. Het werk voor *Intertidal* en *Homo Faber* zijn daarvan goede voorbeelden. Ze tonen aan hoe er op verschillende niveaus gecommuniceerd wordt. In de opstelling van en bemiddeling over *Intertidal* werden erg subtiel verschillende lagen informatie geïntegreerd, van algemeen tot kunstsamenlijk, van gericht op kinderen tot het vernieuwende onderzoek in het begeleidende boek.

Die informatie wordt toegankelijk gemaakt, maar niet opgedrongen. Wie geen achtergrondinformatie nodig heeft, wordt er niet mee lastiggevallen. Dat is de reden waarom bezoekers bij het binnenkomen van het museum niet langer een plattegrond en brochure in de hand geduwd krijgen. Voor wie wil is er wel aangepaste informatie beschikbaar. Voor wie zich enkel op de kunst wil concentreren, is de aangeboden informatie niet storend of opdringerig aanwezig.

Tussen ontregeling en comfort

Alle bezoekers, experts en leken, moeten vanuit zichzelf in gesprek kunnen treden met de kunst in het museum. Daarom is de rondleidingsmethode interactief.

Daarbij is niet alleen competentie, maar ook het comfort van de bezoekers van groot belang. En dat heeft praktische consequenties.

PEGGY SAEY EN MARIJKE VAN EECKHAUT: Met 'praktische omkadering' bedoelen we activiteiten en ingrepen op het vlak van onthaal, bewegwijzering, zitgelegenheid en comfort... We noemen deze aspecten van de omkadering van de ontmoeting tussen cultuuruiting en publiek 'praktisch', omdat deze in hoofdzaak op die manier door het publiek worden ervaren: het is praktisch om goed te kunnen zitten, om gemakkelijk de weg te vinden, om vlot informatie te krijgen over openingsuren en prijzen... Het spreekt echter vanzelf dat aan een goede praktische omkadering een grondige visie, een uitgebreide kennis over cultuuruiting en publiek, en veel denkwerk – dus inhoudelijke input – ten grondslag ligt. (Saey en Van Eeckhaut 2005: 9)

Juist daar deed zich tijdens *Deregulation with the work of Kutlug Ataman* een spanning voor. Vanuit een grote maatschappelijke betrokkenheid vroeg de videokunst van Ataman om het doen kantelen van vaststaande begrippen en manieren van kijken. De presentatie was daarop afgesteld: als je het MuHKA betrad, dan werkte de *chatter* van tientallen video's door elkaar ronduit ontregelend. Het had een *unheimlich* effect. De tentoonstelling vroeg van de bezoeker om een aanpassing van de zintuiglijke perceptie, die soms haaks stond op het praktische comfort waar men hierboven naar verwijst. Gidsen was onder die omstandigheden ook een opgave, omdat er in de zalen geen rustige plekjes waren voor een groepsgesprek. De *chatter* van de video's ontregelde ook de gesprekken.

Tussen 'ontregeling' en 'comfort': in een notendop is dat de spanning die inherent deel blijft uitmaken van de bemiddeling tussen om het even welke cultuuruiting en om het even welke bezoeker.

 www.muhka.be

De Boekenkaravaan *Boeken zijn geen huiswerk*

KATRIEN SMITS

Als ik lees en als jij luistert
en als elke bladzij fluistert,
dan vertelt het boek zichzelf.
Wel duizend mooie woorden.
Lezen doet jouw hartje zingen.
Jij beleeft de gekste dingen
in je dromen van papier.
Een boek is als een spiegel.
(uit het 'Boekenkaravaanlied')

De Boekenkaravaan is een project van Leesweb, een centrum voor leesbevordering in Antwerpen dat talrijke activiteiten organiseert, zoals de begeleiding van leesgroepen, workshops, poëzieateliers en vormingscursussen. Met de Boekenkaravaan wil Leesweb kinderen op jonge leeftijd warm maken voor boeken en taal. Leesweb stuurt voorlezers naar gezinnen waar weinig of nooit wordt voorgelezen. De organisatie wil ieder kind de kans geven op voorleesplezier. Terwijl kinderen ervaren hoe leuk en spannend boeken kunnen zijn, wordt tegelijk hun taalontwikkeling gestimuleerd.

Het opzet van de Boekenkaravaan is vrij eenvoudig: een vrijwilliger wordt naar een gezin gestuurd om er gedurende vijf weken één uur per week voor te lezen. De voorlezer gaat daarvoor zelf op zoek naar passende boeken, begeleid door Leesweb. Op het einde van deze periode, brengt hij/zij samen met het gezin een bezoek aan de dichtstbijzijnde bibliotheek. Op die manier wordt voor het gezin de drempel verlaagd om nadien zelf naar de bibliotheek te stappen.

In het project spelen de scholen een belangrijke rol. Zij nemen het initiatief om met de Boekenkaravaan samen te werken en richten zich ook tot de gezin-

nen. In elke school is een leerkracht aangesteld als 'Boekenkaravaanverantwoordelijke'. Die zorgt er samen met de mensen van Leesweb voor dat de kinderen en de ouders ingelicht worden over het project. Daarna krijgen de kinderen briefjes mee naar huis, waarop ze zich samen met hun ouders kunnen inschrijven. Ieder gezin meldt zich vrijwillig aan. De Boekenkaravaan stuurt nooit voorlezers naar gezinnen die daar zelf niet voor kozen. Dat is een belangrijk uitgangspunt, omdat er langs twee kanten een engagement nodig is.

De eerste ontmoeting in de huiskamer van een gezin is voor iedere voorlezer een moment van aftasten en aanvoelen. Wie zijn de kinderen? Wie zijn de ouders? Wat verlangen zij? Wat denken zij? Welke boekjes zouden het best aansluiten bij de leefwereld, het taalniveau en de leeftijd van de deze kinderen? Hoe communiceer ik met de ouders?

Ook voor de gezinnen in kwestie is het lang niet vanzelfsprekend: wie is die voorlezer in onze huiskamer? Is dat een leerkracht? Komt die vanuit de school? Wat is de bedoeling precies? Hoe vaak zal die persoon komen? Het inschrijvingsformulier wordt niet door iedereen correct ingevuld, wat tekenend is voor het taalniveau van sommige gezinnen. De voorlezers komen dan ook wel eens op plekken terecht waar niemand thuis is, of waar het hele project nog moet worden voorgesteld.

Ieder voorleeseseizoen eindigt met een feest voor de betrokkenen. Dit jaar moesten de kinderen van de Boekenkaravaan verschillende standjes doorlopen om een eigen boek te maken. Er was een stand met stempels (letters), een andere waar je een bladwijzer kon maken, een stand om een abstracte cover in elkaar te knutselen, een stand waar kinderen hun portret konden tekenen voor op de achterflap, een kraampje met letterkoekjes... Het plezier van de kinderen was niet te stuiten, hun boek kon niet mooi genoeg worden.

De praktische organisatie en coördinatie van de Boekenkaravaan mag niet onderschat worden. Het project beleeft momenteel een heuse groei. Enerzijds willen steeds meer scholen en wijken deelnemen. Er moeten dus voldoende voorlezers zijn voor het toenemende aantal kandidaat-gezinnen. En de voorlezers worden zoveel mogelijk bij een gezin uit hun eigen buurt geplaatst. Anderzijds werkt de Boekenkaravaan op steeds meer verschillende polen tegelijk. Zo is er de samenwerking met een jeugdorganisatie in de buurt en met oplei-

dingsprojecten voor ouders, zoals PAM en Cultuurcafé De Rits, Kind & Gezin... De bedoeling is om boeken via verschillende wegen bij de gezinnen te brengen.

Het concept mag dan wel eenvoudig zijn, het verhaal van de Boekenkaravaan is complex. Hoe kan het ook anders, met een diversiteit aan vrijwilligers, gezinnen en leerkrachten, aan contexten en buurten, aan talen, achtergronden en opvattingen?

In een huiskamer op het Sint-Jansplein

De complexiteit van dit verhaal ligt onder andere in het samenkomen van verschillende referentiekaders. In Vlaanderen wordt Standaardnederlands bijvoorbeeld als norm gehanteerd. Dat merk je tijdens sollicitaties, in klassen, er wordt rekening mee gehouden bij examens... Ook om bepaalde toneelstukken goed te begrijpen, moet je over een ver gevorderde kennis van het Nederlands beschikken. De Boekenkaravaan wil net kinderen bereiken die volgens hen 'taal-arm' zijn, dat wil zeggen: de standaardtaal onvoldoende beheersen. De gezinnen behoren volgens coördinator Ilona Plichart overwegend tot sociaaleconomisch kansarme families. Boeken hebben ze meestal niet in huis, de kinderen worden doorgaans in het dialect of een andere taal opgevoed. Dat laatste geldt in het bijzonder voor allochtone families.

VOORLEZER: Tijdens de voorleesmomenten probeerde ik al verschillende malen met de moeder een gesprek aan te knopen. Ik heb het gevoel dat ze enorm dankbaar is dat ik haar kinderen iets probeer bij te brengen. Ze komt binnen en vraagt meteen of ik thee wil. Ik probeerde met haar te praten met de hulp van gebaren. Daaruit maakte ik op dat ze vijf jaar geleden als vluchteling naar België is gekomen en dat ze nog maar enkele weken Nederlandse les volgt. De jongen van zeven spreekt goed Nederlands. Via hem kan ik wel communiceren met de moeder. En je merkt zelfs dat hij de kleine man in huis is die zijn moeder beschermt. Hij kijkt naar mij en zijn mama alsof hij wil polsen of alles wel koosjer is. Dat zit volgens mij ook wat in hun traditie. De papa vertrekt meteen wanneer ik aankom. Het lijkt onverschilligheid, maar het zou ook een vorm van respect kunnen zijn.

Het komt er in eerste instantie op aan drempelverlagend te werken. Een voorlezer van de Boekenkaravaan stapt de huiskamer van een gezin binnen en zonder het te beseffen, wordt al een grote drempel overschreden. Dit is een aparte en vernieuwende werkvorm om cultuur te verbinden aan een wederzijds leerproces. De vrijwilligers gaan aan de slag binnen het kader, de gewoonten, de ruimten van het gezin. Dat geeft de ouders een houvast, ze zien wat er met de kinderen gebeurt. Via boeken brengt de voorlezer in die context dromen en fantasieën binnen.

VOORLEZER: Ik ging voorlezen in een Oekraïens gezin. De moeder van het jongetje zat er de eerste keer gewoon bij. Op die manier kon ze aanvoelen wie ik was en hoe ik met haar zontje omging. De tweede keer vroeg ze me nog of ik iets nodig had, en of ik iets wilde eten. Daarna trok ze zich boven terug.

De Boekenkaravaan werkt drempelverlagend, door haar aanbod via de scholen te verspreiden. De ouders zouden hierdoor sneller ingaan op het aanbod.

ILONA PLICHART: De Boekenkaravaan is een onderwijsondersteunend project. Daarenboven is de school voor allochtone gezinnen vaak een belangrijkere instantie dan voor autochtone gezinnen. De school is voor hen een autoriteit. Als de leerkracht zegt dat het goed is, zal het ook wel goed zijn.

Er wordt rekening gehouden met bestaande referentiekaders in de gezinnen, maar tegelijk worden ook de grenzen van die kaders overschreden, naargelang de mogelijkheden die de situatie biedt.

VOORLEZER: Ik heb een Koerdisch gezin in de Handelsstraat. Als ik aankom, staat de tv aan en liggen de kinderen op de grond naar het beeld te staren. Ik vind dat daar een heel apathische sfeer heerst, tot ik de boeken boven haal. De kinderen gaan meteen op tafel zitten en het meisje van vier kruipt op mijn schoot.

Sommige ouders zijn verwonderd over het plezier dat de kinderen beleven aan het voorlezen. Toch zijn de meesten erg enthousiast over het project.

OUDER: Ik zou volgend jaar vast en zeker opnieuw een voorlezer vragen. De kinderen worden er op één of andere manier blijer van. Ze beginnen de verhaaltjes meteen na te doen. Ze beleven er plezier aan en worden ook meer geïnteresseerd in boeken, juist daarom is het zo belangrijk.

Niet alleen de referentiekaders van de gezinnen, maar ook die van de voorlezers worden uitgedaagd. Voorlezen bij de Boekenkaravaan blijft een wederzijds leerproces.

VOORLEZER: M. kiest zelf een verhaal en luistert aandachtig. Maar dan begint mama in de keuken met de potten te rammelen, het kleine broertje begint veel lawaai te maken, het zusje speelt met een rumoerige auto en halverwege het verhaal komt de mama zeggen dat het eten klaar is. Ik haspel de rest van het sprookje dan maar vlug af. Tijdens het eten dringt plots tot mij door waarom mama zo haastig is: het is ramadan, ze had sinds deze ochtend niets gegeten.

De taak van de voorlezer is niet te onderschatten. Volgens Plichart leren voorlezers tijdens het project erg veel bij. Het vraagt om een reflexieve houding. Dat gaat bijvoorbeeld over het doel van het project, de houding tegenover de ouders en de kinderen, de situatie van het gezin op vlak van welzijn, sociale relaties of taalgebruik, bepaalde culturele gebruiken of opvattingen, de schoolsituatie van de kinderen...

VOORLEZER: Ik denk veel na over het voorlezen. Dat is erg belangrijk binnen het vrijwilligerswerk. Als je niet reflecteert over de dingen waarmee je bezig bent, kan je veel verkeerd doen. Je kan mensen enorm kwetsen door een verkeerde houding aan te nemen. Dat ligt ook heel subtiel. Ik kom met mensen in contact die in kansarmoede leven. Hen moet je bijvoorbeeld geen publiciteit onder de neus duwen, dat is schrijnend, ze kunnen dat allemaal niet kopen.

Voorlezers maken steeds een zoekproces door. Daarbij stoten ze soms op de grenzen van hun eigen principes. Als voorlezer ben je afhankelijk van de situatie waarin je terechtkomt. Dat biedt veel mogelijkheden, maar ook beperkingen. Iedere voorlezer gaat daar op zijn eigen manier mee om.

VOORLEZER: Toen ik de moeder vroeg of we een bezoek zouden brengen aan de bibliotheek, antwoordde ze me: 'Waarom? Je hebt toch boeken bij.' Je kan dat niet forceren, vind ik. Dat is ook niet de bedoeling, want dan zou het juist teveel kunnen worden. Ik weet niet of ze echt naar die bibliotheek wil, het is voor haar een vreemde wereld. Ze is het zelfs nog niet gewoon om naar de winkel te gaan.

VOORLEZER: In een gezin wilden de kinderen heel graag lezen en ook zelf voorlezen. Maar toch was het voorlezen daar niet zo vanzelfsprekend. Op een gegeven moment praatte de moeder met haar kinderen in het Marokkaans over mij, terwijl ik aan het voorlezen was. De kinderen vertaalden de woorden van hun moeder, maar dat bleken vragen over mijn privéleven te zijn. Dat vond ik heel storend. Ik kon moeilijk het belang van het moment duidelijk maken. Je zit tenslotte bij die mensen thuis, je kan hen moeilijk terechtwijzen, het blijft een delicate situatie. Ik kon die lastige vragen negeren, maar veel meer niet.

De voorlezers maken ook een leerproces door bij de keuze van de boeken. Ze moeten steeds aanvoelen wat het taalniveau van de kinderen is.

VOORLEZER: Nicolai leek heel introvert en zei bijna geen woord. Ik wilde in het begin vooral weten of hij me wel verstond. Ik wilde feedback van hem: lees ik niet te snel, versta je dit? Is het verhaal niet te moeilijk? Als je dat een beetje kan aanvoelen, stel je jezelf er de tweede keer op in en kies je boekjes die aansluiting vinden bij de kinderen.

Ook de inhoud van de boekjes speelt een belangrijke rol: wat boeit de kinderen, willen ze meer weten over iets, kies je best informatieve boekjes, abstracte boekjes, sprookjes of versjes? Sommige voorlezers kiezen graag boekjes waar ze vroeger zelf van hielden, anderen kiezen uit een lijst van boeken die door de Boekenkaravaan worden aangeraden, of ze gaan op zoek naar nieuwe boeken in de bibliotheek.

VOORLEZER: In een Marokkaans gezin las ik een boekje voor over een varkentje dat moest leren om een echt zwijn te zijn, want het was heel preuts en veel te proper. Tegelijk was ik me er van bewust dat een verhaal over een varken taboe zou kunnen zijn in een Marokkaans gezin. Maar niemand heeft daar een opmerking over gemaakt. Ik vond het een zeer leuk boekje en heb niet geschuwd om het ook in dat gezin voor te lezen. Ik heb er op voor-

hand wel even bij nagedacht, maar er zijn veel boeken met varkens als hoofdpersonage, die moeten we toch niet uit de weg gaan. Je hoeft niet bang te zijn voor dingen die hen misschien minder bekend zijn, of zelfs taboe zijn vanuit de godsdienst. Ik vermoed ook dat mensen die streng gelovig zijn, veel kieskeuriger zijn ten opzichte van wie ze binnenhalen als voorlezer, als ze al willen mee doen.

Voorlezen vraagt een zekere mate van creativiteit. Bijvoorbeeld om in te spelen op de fantasie en de leefwereld van de kinderen, om te communiceren met de ouders, om aan meerdere kinderen met verschillende leeftijden tegelijk voor te lezen, om kinderen te blijven boeien die het niet gewoon zijn stil te zitten en een boek te lezen. Een voorlezer was inventief toen hij ging voorlezen aan twee hyperactieve broertjes.

VOORLEZER: Ik herinner me dat ik voorlas uit een boekje over Kees Kikker die heel win-derig is. Ik las dat voor met de bijpassende geluidjes. Een van de kinderen zei me dat hij dat op een andere manier deed en stak zijn hand onder zijn oksel. Telkens ik aan dat woord ‘windje’ kwam, kneep ik hem in de arm en dan maakte hij dat geluid. We lachten van het begin tot het einde. Voorlezen kan zo een spel worden.

Erg belangrijk is het leerproces bij de studenten-voorlezers uit de lerarenop-leiding. Sinds kort is ‘voorlezen voor de Boekenkaravaan’ een vast onderdeel geworden van het curriculum voor leerkrachten kleuter- en lager onderwijs uit enkele hogescholen van Antwerpen. Hierdoor heeft niet alleen de Boekenkara-vaan meer voorlezers, maar leren de studenten ook de thuissituatie en levens-omstandigheden van hun toekomstige leerlingen kennen.

ILONA PLICHART: Via de Boekenkaravaan komen de studenten soms in kleine huizen te-recht, waar kinderen met tien op een kamer slapen in drie bedden, waar geen verwarming is in de winter, waar nauwelijks licht is en duidelijk armoede heerst. Door met die situ-atie geconfronteerd te worden, kunnen ze het gedrag van hun leerlingen beter plaatsen. Ze kunnen beter begrijpen waarom sommige kinderen ‘s ochtends niet uitgeslapen zijn. Bovenal leren ze de taalproblematiek kennen in die gezinnen. Hopelijk houden ze deze situaties in het achterhoofd, als ze voor de klas staan en huiswerk willen meegeven.

Een boek is als een spiegel

De organisatoren van de Boekenkaravaan willen paternalisme zo veel mogelijk vermijden. Dat ze nooit voorlezers opdringen aan gezinnen, getuigt daarvan. Op dezelfde manier wil het project een belerende houding vermijden, door leesplezier steeds centraal te stellen. De Boekenkaravaan heeft heel wat doelstellingen, maar de belangrijkste is dat kinderen boeken leuk gaan vinden. Dat voorlezen ook taalbevorderend werkt, is een bijkomend effect. In de praktijk blijkt het wel een moeilijke oefening voor de voorlezers om niet in de rol van leerkracht te vervallen.

KIND: Ik vond de Boekenkaravaan plezierig, want ze brachten leuke boeken mee en die konden we dan allemaal lezen. Eén ervan was *Pettson en Findus*, dat is mijn lievelingsboek. Ik wil graag de dingen doen die in dat boek verteld worden.

Boeken en hun voorlezers brengen heel wat dynamieken op gang, waardoor een soort vrijheid ontstaat op verschillende niveaus: vrijheid in de omgang met elkaar, vrijheid in de hoofden van mensen, vrijheid in het uitdrukken van je fantasie. Het gaat niet zozeer om te leren lezen. Verschillende voorlezers zijn ervan overtuigd dat de Boekenkaravaan in eerste instantie een belangrijke invloed heeft op de ontplooiing van de kinderen. Ze leren iets nieuws kennen en ontdekken ook meer over zichzelf, hun dromen en fantasieën. De kinderen maken plezier tijdens het voorlezen en dat zou wel eens kunnen blijven prikkelen.

VOORLEZER: Een jongen van zeven bij wie ik voorlees, is heel erg geremd. Hij leest de boekjes die ik achterlaat, maar vertelt er niet echt over, daar is hij veel te gesloten voor. Maar hij komt wel stukje bij beetje los, omdat we er samen over praten en verder over de verhalen fantaseren.

KIND: Omdat de Boekenkaravaan bij ons is langsgeweest, lees ik ook zelf. Ik heb een klein lichtje en dan lees ik samen met mijn broer en mijn zus in bed. Soms lezen we spannende of griezelige boeken en dan komt dat allemaal in mijn dromen.

Jeugdauteur en illustrator André Sollié werd gevraagd om peter te worden van de Boekenkaravaan. Als jeugdauteur is hij volgens Ilona Plichart goed geplaatst om de brug te slaan tussen ‘leesbevordering’ en ‘literaire opvoeding’. Al te vaak moeten kinderen met leesproblemen vooral lezen om ‘het gemiddelde kind’ bij te benen. Meestal is dit meer ‘moeten lezen’, dan ‘mogen lezen’ en ‘mogen genieten’. Leerkrachten geven goede lezers ook vaak leuke en stimulerende boeken, terwijl zwakke lezers blijven oefenen met minder aantrekkelijk materiaal. Omdat de Boekenkaravaan niet zomaar een leesbevorderingsproject is, is het belangrijk dat Sollié als jeugdauteur ook het leesplezier belichaamt.

KIND: We hebben geknutseld en ik heb ook zelf gelezen samen met de voorlezer. We lazen dan ieder om de beurt en telkens als ze een geluidje maakte, mocht mijn kleinere zusje de bladzijde omdraaien.

Dat voorlezen ook gewoon prettig mag zijn, blijkt geen makkelijke boodschap om over te brengen aan de ouders. Zij willen vooral dat hun kinderen het goed doen op school, en dat ze daarbij ondersteund worden. Vaak denken ze dat de voorlezers hun kinderen helpen bij het huiswerk. Als de voorlezer dan zegt: ‘Boeken zijn gewoon leuk, we gaan een uurtje genieten,’ brengt hij een heel andere, moeilijke boodschap.

VOORLEZER: De ouders denken soms dat je een soort taakleerkracht bent, omdat het project via de school aangebracht wordt. En dan moet je duidelijk maken dat je los van de school als vrijwilliger werkt. Dat begrijpen ze op een zeker moment ook wel. Je hebt daar assertiviteit voor nodig.

Sneeuwbaaleffect

Of het voorlezen uiteindelijk ook effect heeft op de taalvaardigheid van de kinderen, is tot hiertoe nog niet geweten. De Boekenkaravaan zou in de toekomst willen onderzoeken of het ook op dat vlak iets heeft opgeleverd. In ieder geval zijn de voorlezers heel vaak educatief bezig.

VOORLEZER: Volgende week neem ik mijn oudste dochter mee. De moeder vindt dat zeer goed, want haar zontje spreekt met vriendjes nooit Nederlands.

VOORLEZER: Bij abstractere boekjes vraag ik de kinderen of ze alles goed begrijpen. En als ik zelf denk dat er een moeilijk woord tussen zit, probeer ik het te omschrijven of een synoniem te gebruiken.

Gedurende vijf weken voorlezen heeft volgens Plichart nog niet veel gevolgen voor het taal- en leesniveau van de kinderen. Het is maar als iemand op langere termijn aan kinderen voorleest, dat ze taalvaardiger worden en van boeken leren houden.

ILONA PLICHART: Vele gezinnen schrijven zich het volgende jaar opnieuw in, terwijl het in principe de bedoeling van de Boekenkaravaan is om de fakkel door te geven aan de ouders. Dat kan uiteraard ook in de eerste taal van de ouders of de kinderen. Taal impliceert steeds een stukje identiteitsgevoel, je kan er dingen in uitdrukken die je in een vreemde taal niet op dezelfde manier kan zeggen. Vaak is het echter niet evident om al na vijf sessies de ouders ervan te overtuigen om zelf voor te lezen. Mensen mogen ook niet gedwongen worden, maar als er interesse is, moet dat zeker gestimuleerd worden. Natuurlijk heeft de Boekenkaravaan ook minder grote doelstellingen: ouders laten voelen dat boeken leuk en goed zijn voor de kinderen, ouders en kinderen naar de bibliotheek krijgen, boeken als een deel van het dagelijkse leven beschouwen...

OUDER: Het eerste jaar zat ik er altijd bij, soms samen met mijn vrouw, maar dit jaar kon dat niet meer, want ik moest elke avond naar school. Vroeger las ik ook wel meer voor, nu moet ik zoveel werken en studeren tegelijk dat er geen tijd meer overblijft. We gaan wel regelmatig samen naar de bib.

VOORLEZER: Ik kan niet zeggen dat ik extra moeite heb gedaan om de ouders tot voorlezen aan te manen. Toen ik daar was, heb ik hen niet uitgenodigd om zelf voor te lezen. Ik was vooral bezig met voorlezen, in de hoop dat het enthousiasme bleef hangen en dat die kinderen toch een beetje werden geprikkeld.

De positieve effecten van de Boekenkaravaan stromen ook terug naar de scholen. Volgens een GOK-leerkracht uit een van de betrokken scholen, is er zeker verandering merkbaar bij sommige leerlingen. Al is het maar omdat ze hun eigen fantasie de vrije loop konden laten, of omdat ze een ruimer beeld kregen van mogelijke toekomstperspectieven. Dat is niet enkel de verdienste van de Boekenkaravaan, maar ook van verschillende andere projecten. Deze school op het Antwerpse Stuivenbergplein heeft bijvoorbeeld ook een eigen bibliotheek, die beheerd wordt door de oudste leerlingen van de school. Zij helpen de jongere kinderen bij het zoeken naar boekjes. Verder is er een groot kunstatelier, waar niet alleen de kinderen, maar ook hun ouders creatief kunnen zijn.

Jaar na jaar hebben de scholen meer inschrijvingen voor de Boekenkaravaan. Volgens sommige leerkrachten praten hun leerlingen plots over boeken, terwijl dat voorheen niet gebeurde. Een van de doelstellingen van de Boekenkaravaan is ook dat leerkrachten vanuit de ervaringen van voorleeskinderen (meer) werken rond leesplezier en boeken in de klas. Als je een klas hebt van twintig leerlingen en tien van hen brengen die ervaringen mee, dan kan je daar als leerkracht mee aan de slag. Op die manier wordt het een wisselwerking. In de ene klas lijkt dat al beter te lukken dan in de andere. Zo had een leerkracht geen enkele inschrijving.

LEERKRACHT: De Boekenkaravaan is komen voorlezen in de klas. Ze vertelden hun verhaal op een erg expressieve manier. De kinderen vonden dat heel leuk, want zo konden ze het verhaal goed begrijpen. Maar er was niemand in mijn klas die zich ervoor heeft ingeschreven. Ik denk dat het niet mag van thuis. De ouders vinden het volgens mij lastig dat die voorlezers bij hen thuis komen. Ze zijn zich er niet van bewust hoe belangrijk voorlezen is, dat boeken de taalbevordering helpen, en dat voorlezen plezierig is voor kinderen. Ik weet niet of ik de ouders echt zou overtuigen om deel te nemen, maar ik zou er wel met hen over praten natuurlijk.

Voor Ilona Plichart hangt de deelname van leerlingen ook erg af van de instelling van de leerkracht: je moet als leerkracht de kinderen (en de ouders) warm maken. Staat de leerkracht er zelf een beetje huiverachtig tegenover, is hij/zij niet helemaal overtuigd, dan lukt het meestal niet. Verder speelt altijd het sneeuwbaaleffect: als één kind uit de klas meedoet, volgen er steeds meer. Uiteraard moet er dan eerst eentje over de streep getrokken worden.

Door te werken via de school, heeft de Boekenkaravaan ook onrechtstreeks effecten op de buurt. Het zijn immers bijna allemaal buurtkinderen die naar de betrokken scholen gaan. Op Linkeroever, bijvoorbeeld, werkt de Boekenkaravaan rechtstreeks met de wijk en de kinderwerking samen, om de kinderen niet doelloos in het Europark te laten rondlopen. De buurt bestaat er uit sociale woonblokken, die soms de negatieve benaming ‘Chicagoblokken’ krijgen. De Boekenkaravaan merkte dat het geen gemakkelijke plek is om in te werken, en wil er op verschillende fronten aan de slag gaan. Er wordt voorgelezen in de bibliotheek, want die is helemaal tussen het Europark gelegen en wordt vrij veel bezocht door de kinderen. En er is een samenwerking met Kids, een jeugdwerking die op woensdagnamiddag met de kinderen naar de bibliotheek trekt. Op die manier wordt de stap om een voorlezer te vragen, via verschillende toegangswegen kleiner voor de gezinnen.

KIND: Ik heb veel vriendjes meegevraagd toen de Boekenkaravaan bij ons langskwam, uit de buurt en van de school. Ze kwamen thuis allemaal meeluisteren.

Met de voorlezers komt er ook beweging in de buurt. De vrijwilligers zijn vooral mensen uit Antwerpen die de buurt kennen. Ze wonen soms op vijf minuten van hun voorleesgezin. Hierdoor komen ze het gezin ook na de voorleesmomenten nog wel eens tegen, en ontstaat er langduriger contact tussen verschillende buurtbewoners. Het voorleesmoment op zich is een sociaal gebeuren. Vaak komen kinderen, buren, vrienden en familieleden kijken wat er gebeurt. Er worden nieuwe contacten gelegd en er komt een positieve dynamiek tussen de betrokkenen op gang, die moeilijk te omschrijven is. Het gaat misschien om kleine ontmoetingen, maar die zijn niet onbelangrijk.

VOORLEZER: Ik lees voor uit prentenboeken aan een meisje van vier. De figuurtjes die erin staan spelen we na. Zo komt ze helemaal los. Het verhaal gaat over een vogel die niet durft te vliegen. Ik vraag haar of zij er nooit van droomt om te vliegen en of ze het wil proberen. En dan springen we van de tafel met de armen gespreid.

 www.boekenkaravaan.be

Filmfestival Open Doek *Vice versa met het publiek*

AN VAN. DIENDEREN

Filmfestival Open Doek in Turnhout heeft een stevige reputatie als ‘oase voor minder evidente films uit minder evidente streken’. Diversiteit staat hoog op de agenda en wordt in alle geledingen van de organisatie doorgetrokken. Het festival beperkt zich daarom niet alleen tot het programmeren van films die van overal komen. Het biedt ook een waaier van activiteiten aan die de diversiteit van de samenleving binnenhalen in de organisatie. Zo is er het gevangenisproject *Behind the scenes*, waarbij gedetineerden een prijs uitreiken aan één van de films in competitie. Er is een stevige educatieve pijler die films aanbiedt aan scholen en er zijn tijdens het festival diverse jongerenprojecten. Verder is het festival sterk verankerd in een uitgebreid netwerk van culturele en welzijnsorganisaties, zoals 0090, Moussem, Antwerp Indian Ladies’ Club, Justitieel Welzijnswerk, Rode Antraciet, etc. Ook wat het personeelsbestand betreft, doet Open Doek inspanningen om allochtone medewerkers in dienst te kunnen nemen die inspraak hebben op verschillende niveaus. Er is ook een diversiteitsmedewerker aangesteld. Dit alles is niet evident in de context van een provincie stad als Turnhout, waar ook niet veel migranten wonen. Toch is diversiteit volgens Gie Goris, voormalig voorzitter van de Raad van Bestuur, voor dit team een noodzaak.

GIE GORIS: Als je te eenzijdig bezig bent met alleen de derde wereld of met globalisering in die zin, dan lijkt dat soms meer een vlucht van de realiteit dan een engagement. Diversiteit brengen op het filmdoek is een belangrijke correctie op het eenzijdige witte aanbod. Al is dat op zich nog onvoldoende, want dan krijg je het effect van de wereldmuziekfestivals tijdens de zomer, waar alle *negers* op het podium staan en iedereen op de wei wit is. Dat is wat overtrokken, maar de verhoudingen zijn toch opvallend. Om dat te vermijden hebben we snel gezegd: niet alleen in het aanbod moet diversiteit een belangrijk accent zijn, maar ook in de eigen werking. Dit betekent dan: zowel op het vlak van het eigen personeel en het publiek, als in de structuren.

Dat is een krachtige uitdaging voor een festival: Hoe ga je om met diversiteit zonder er een leeg containerbegrip van te maken? Hoe werk je inclusief zonder de focus van een filmfestival te verliezen? Welke interculturele competenties zijn daarvoor nodig? En hoe bouw je daarvoor een publiek op?

Om deze vragen te beantwoorden werd ik uitgenodigd op openhartige en smakelijke gesprekken in het naburige restaurant, met aan tafel: Marc Boonen (festivaldirecteur), Sarah Lauwers en Greet Stevens (het team van Open Doek), Gie Goris, Atika Aitelbahja (tijdelijke medewerker), Patricia Lopez (lid Algemene Vergadering), Sona Shah (Antwerp Indian Ladies' Club), Gui Dens (verantwoordelijke Justitieel Welzijnswerk), Nathalie Haeseldonckx (verantwoordelijke Rode Antraciet) en Ans Verlooy (diversiteitsmedewerker De Warande en Open Doek). Ook was ik lid van de Moussem-jury editie 2006 en heb ik in dat kader een bezoek aan de gevangenis van Merksplas meegemaakt. Deze jury bood een aparte prijs aan voor films die tijdens deze editie een link met Marokko hebben.

Aanvankelijk zou dit verhaal zich concentreren op de educatieve werking van het festival. Toen ik aan Marc Boonen, Sarah Lauwers en Greet Stevens vroeg hoe ze hun educatieve werking omschrijven, werd het wat ongemakkelijk. Dat ze er onderling al uren, ja zelfs dagen hadden over gediscussieerd. Om die reden mondt dit verhaal uit in een zelfkritisch betoog over interculturaliseren, over de pijnlijke valkuilen die Open Doek heeft meegemaakt en nog meemaakt in de relatie met het publiek, over de evolutie van het festival en hoe het team draait.

Waardigheid: niet betuttelen of exotiseren

MARC BOONEN: De evolutie die Open Doek meemaakte vanuit de vroegere naam Focus op het zuiden, is voor mij een blikopener geweest. Toen dachten we nog: 'Dit moeten we a priori goed vinden, want het komt uit Azië, Zuid-Amerika, Afrika.' Die focus op geografische afbakening laten we nu volledig achterwege. We hebben een hele evolutie moeten doormaken, waarin we dan ook onze naam veranderd hebben in Open Doek.

GIE GORIS: Kunstcreatie is iets wat over de hele wereld op veel verschillende manieren gebeurt. En dat belichten we in het aanbod op twee manieren. Enerzijds willen we diversiteit op

wereldschaal zichtbaar maken. Anderzijds gaan we binnen het aanbod ook op zoek naar wat diversiteit in die verschillende landen en contexten inhoudelijk betekent. Daarom moeten we los komen van het *representatieve kijken*, waarbij elke film uit Korea een soort representativiteit toegewezen krijgt van de Koreaanse realiteit. En dus krijg je twee vormen van diversiteit in het aanbod: de diversiteit van aanbod qua productie en binnen die productie diversiteit als thema, dat zowel in Koreaanse films als in Boerkinabese films dikwijls een rol speelt.

De selectie van Open Doek wil een bepaald soort reducerend denken ter discussie stellen. Dit reduceren bestaat erin één bepaald concept als fundamenteel naar voren te schuiven, en andere daaraan ondergeschikt te maken. Dat geldt zeker voor de relatie tussen kunstenaar en afkomst. Er wordt vaak van uitgegaan dat kunstenaars van niet-westerse afkomst simpelweg vertegenwoordigers zijn van andere culturen. Open Doek zet die evidentie op losse schroeven. Het festival gaat steil in tegen een polariserend denken dat westerse tegenover niet-westerse kunst plaatst, noord tegenover zuid, de eerste tegenover de derde wereld. Zeker in het filmaanbod vloeien grote stromen geld naar producties die afgestemd zijn op het westerse publiek. Die tonen wat het westen graag wil zien: een exotiserend 'zuiden', een folkloristisch of traditioneel drama... Genres dragen vaak deze ideologische lading. Het festival kiest ervoor om het programma op te bouwen vanuit individuen. De kunstenaar presenteert zijn of haar werk, zijn of haar visie op de wereld.

Maar als het niet over geografische afbakening gaat, welke criteria gelden er dan voor de selectie? Wat is 'kwaliteit' als je spreekt over niet-evidente films? Hoe ga je daarmee om? Hoe ga je in de praktijk weg van het exotiserende denken? Vaak viel het me op hoe zelfkritisch de medewerkers van Open Doek zijn ten aanzien van elke beslissing die ze nemen. Elke onderhandeling met een school, met een filmmaker, met een vrijwilliger of met een distributeur wordt besproken, overlegd en kritisch bekeken.

MARC BOONEN: De selectie die wij presenteren is onze gefilterde keuze, op basis van wat andere festivals gekozen hebben. Wij programmeren kwetsbare kwaliteitsfilm, maar het woord kwaliteit is altijd onderhevig aan discussie omdat kwaliteit ook een begrip is dat cultureel en historisch bepaald wordt. Dat heeft niet overal en altijd dezelfde invulling.

'Kwaliteit' heeft voor Open Doek dus zowel te maken met het continu bevragen van de eigen positie als programmator, als met expertise. En die expertise kan ook gedeeld worden. Op deze manier worden bakens uitgezet om het 'representatieve' kijken ter discussie te stellen. De reductie van een persoon met een 'label' heeft niet alleen te maken met het aanbod, maar kan ook opduiken op andere terreinen van de werking.

SARAH LAUWERS: We hebben net een vrijwilligersvergadering gehad en het is opvallend hoe divers ons vrijwilligersteam is. Vroeger werden er mensen uit bepaalde sociale groepen geplaatst op functies die ze eigenlijk op dat moment niet aankonden. Het is niet omdat je een kansarme bent dat je alle functies mag uitoefenen. Ik zie een gewone vrijwilliger die gestudeerd heeft maar die ik onvriendelijk vind, bijvoorbeeld niet aan de deur van de filmzaal staan. Ik stel aan iedereen dezelfde eisen. Als het een vriendelijke kansarme is, als hij sociaal is, dan mag hij aan de filmzaal staan van mij. Je moet het waardigheidsprincipe toepassen: je gaat voor iedere persoon op zoek naar een taak die nuttig is voor het festival. Iets dat die persoon ook ziet zitten, zodat hij het gevoel heeft dat hij echt bijdraagt aan het festival.

Groeimogelijkheden creëren

Ook in de personeelswerking zoekt Open Doek manieren om het representatieve denken uit de weg te gaan en toch aandacht te besteden aan de diversiteit van de samenleving.

GIE GORIS: Bij elke aanwerving het afgelopen jaar hebben we actief geprobeerd om alloctonenorganisaties op de hoogte te brengen van de vacature. Dat gebeurde via het minderhedenforum, Kif Kif, De Acht (het Antwerps Minderhedencentrum) en Prisma (het Provinciaal Integratiecentrum Antwerpen). We hebben met een zekere welwillendheid gekeken naar bepaalde sollicitaties van etnisch-culturele minderheden of mensen met een etnisch-culturele achtergrond. Uiteindelijk maak je de keuze voor diegene van wie je denkt: die gaat het echt het beste doen, die is *up to standard*. Het heeft weinig zin om mensen ergens te plaatsen omwille van hun achternaam of

huidskleur en dan achteraf te moeten vaststellen: dat is dus niks! Dat is de slechtst mogelijke keuze die je kunt maken, tenzij je als voldoende grote organisatie die mensen op een heel actieve manier kan begeleiden en doen groeien in hun job. Ik ben er voorstander van om die mensen op te nemen in voldoende grote organisaties en te investeren in hun groeimogelijkheden.

Het loskoppelen van een persoon en zijn label – etnisch-cultureel, kansarme of laaggeschoolde – is niet evident. Deze koppeling is ingebakken in onze samenleving. Het vereist heel wat energie, vindingrijkheid en onderhandelingsvermogen om in de praktijk alternatieven te vinden. Maar voor het Open Doek-team is dat noodzakelijk. Het uitgangspunt hierbij is te zoeken naar taken die passen bij de persoon, of wat Marc Boonen noemt: het waardigheidsprincipe toepassen. En nadien voldoende ruimte en groeimogelijkheden creëren. Bij de medewerkster van Marokkaanse afkomst die via het artikel 60 statuut van het ocmw een jaar in dienst was, is het enthousiasme alvast overweldigend.

ATIKA AITELBAHJA: Op een dag vroeg Marc: 'Ik wil even een babbeltje doen!' Ik zei: 'Geen probleem!' 'Open Doek moet een etentje voor het personeel organiseren, voor 240 mensen.' Ik zei: 'Dat is ook geen probleem, wat kan ik voor je doen?' Hij zei: 'Nee, wat kun je ons aanbieden?' Ik zei dat ik kan koken, en ik heb heel het etentje mogen organiseren en klaarmaken! Marc heeft zoveel vertrouwen in mij. Ik heb een week tijd gehad om thuis te koken. Het eten was een succes! Ik werd overladen met complimentjes! Men vond het heerlijk, en alle mensen van de bibliotheek vroegen mij om hen het recept te mailen. Open Doek is voor mij een sleutel voor geluk. Anderhalf jaar kreeg ik positieve complimentjes! Dat zal ik heel erg missen. Ik voelde mij hier bij Open Doek een mens met respect. Ik heb ervaring gekregen door het vertrouwen dat ze me gaven. Kijk, hier is je opdracht: doe wat je kunt. Als ik nu ga solliciteren, heb ik geen angst.

Dezelfde houding uit zich ook in de jongerenwerking van Open Doek. Het team gaat ervan uit dat niet zij de enige en zaligmakende visie hebben over wat goed is voor jongeren, over wat het publiek zou moeten zien. Ze bekijken het net andersom. Filmprogrammering en publiekswerking is mensen een stem geven, ingaan tegen een paternalistische 'we weten het beter'-houding.

MARC BOONEN: Educatie is voor ons een kans om mensen een gevoel van waardigheid te geven. Open Doek staat open voor discussie, ook met jongeren. Niet om hen te overtuigen van het eigen gelijk of om hen murw te slaan met moraliserende woorden. Dit is niet waarop jongeren zitten te wachten. Integendeel, jongeren willen niet overtuigd worden, zeker niet door ouderen. Zij beschikken over heel wat wijsheid om zelf uit te maken wat zij belangrijk, interessant en waardevol vinden.

Het creëren van ruimte voor wat jongeren te vertellen hebben, is voor Open Doek belangrijk. Daarbij wordt ook benadrukt dat dat niet voldoende is; dat er zorg voor de verschillende jongeren en hun vaardigheden moet zijn. Het aan bod laten komen van die verschillende vaardigheden is niet altijd even evident.

SARAH LAUWERS: Het is niet omdat je jongeren betreft, dat je dat steeds op dezelfde manier moet doen. In de periode voor het festival was een groepje 18-plussers actief met het beoordelen van een selectie films. Zij pikten er zeven favorieten uit, die ze een Open Doek-jongerenlabel meegaven. Tegelijkertijd werd op myspace.com een blog opgestart, waarop ze met elkaar konden discussiëren over de films. Er zaten twee jongens bij uit het tweedekansonderwijs. Niet dat wij dat bewust zo georganiseerd hadden, ze hebben zich gewoon aangediend. Wij hebben gemerkt dat zij zich wat bedreigd voelden, omdat de rest zo vlot met de pen was. De anderen schreven heel lange recensies, terwijl het weken heeft geduurd voor zij hun eerste recensie op de blog hadden gezet. Ik heb hen dan een mail gestuurd en gezegd dat ze niet hetzelfde soort recensies moesten schrijven. Ze mochten ook één zin gebruiken. En de dag erna: al hun recensies online, twee à drie zinnen lang.

Macht delen

Door niet te betuttelen keert Open Doek de educatieve methode om. Niet zij maar de jongeren zelf geven aan wat ze willen kijken. Daardoor krijgt het educatieve meteen een andere kleur.

SARAH LAUWERS: Educatie definieer ik als iets waarvan we zelf ook heel veel leren.

GREET STEVENS: Kinderen en jongeren worden dikwijls onderschat in hun kijkervaring, in wat ze aankunnen of niet. Daarom vragen we aan de jongeren: wie wil ons adviseren? Met een groepje stellen we een jongerenprogramma samen voor het festival door hen aan het woord te laten. Wat vind je van het programma? Spreek die film je aan? Vind je dat het onderwerp kan? Vanaf welke leeftijd? We moeten daar heel erg naar luisteren, vind ik. Maar we hebben dat zelf moeten leren, hoor. Zo zijn we een paar jaar geleden met het jongerenparcours begonnen. We zeiden: 'We programmeren *grave fantasyfilms*! Dat gaan ze goed vinden! En nu gaan we volk hebben!' En dan zitten die jongeren daar te denken: 'Wat splitsen ze nu in ons maag?' Ze zijn naar buiten gelopen.

SARAH LAUWERS: Uiteindelijk is dat de klik geweest om te beseffen dat we een idee over jongeren hadden dat niet klopte. Daarom zijn we het hen zelf gaan vragen.

Educatie betekent hier dus niet dat je een programma aanbiedt, maar onderhandelt over de programmering. Het zijn de jongeren zelf die inschatten waarmee je andere jongeren kunt bereiken. Uiteraard is de keuze niet onbeperkt: de jongeren kiezen uit een vooraf gefilterd programma. Maar dat neemt niet weg dat Open Doek stimuleert dat de jongeren zelf accenten leggen binnen hun selectie. Wanneer je het delen van macht ernstig neemt, dan heeft die houding ook invloed op de *core business*, in dit geval het aanbod van films. Hoe vertaalt Open Doek het denken in termen van wederzijdsheid, stem geven, naar de selectie van films die ze presenteren voor het grote publiek?

Wederzijdse processen

GIE GORIS: Het werken in de gevangenissen vind ik een perfecte snijvorm van sociale en culturele diversiteit. Een groot deel van de gevangenen, toevallig of niet, zijn mensen met een andere etnisch-culturele achtergrond of van lagere sociale klassen. Het gaat om meer dan zomaar films vertonen in de gevangenis. Je werkt samen met de gevangenen, geeft hen ook een stem, een eigen jury... Dat is macht geven in de symbolische betekenis van dat woord.

Zoals Greet Stevens en Sarah Lauwers omgaan met jongeren en hen een stem geven, hen laten deelnemen aan het selectieproces, zo betrekken de projecten

Behind the Scenes en *Buiten beeld* de gedetineerden. Het zijn twee projecten die al enkele jaren worden georganiseerd. Het ene resulteert in een prijs geselecteerd door een gedetineerdenjury voor één van de competitiefilms. Deze prijs wordt net zoals de andere *awards* uitgereikt op de slotavond. Het andere project omvat audiovisuele workshops die resulteren in creaties voor het festival.

Om toegang te krijgen tot de gedetineerden in de gevangenis van Merksplas deed Open Doek beroep op Justitieel Welzijnswerk en de Rode Antraciet, respectievelijk een dienstverlenende en een socio-culturele organisatie. Open Doek heeft er ook deskundigen bijgevraagd om de jury en de workshops te begeleiden, zoals Jekino, Kidscam of Aifoon. Het idee is eenvoudig maar de voorbereidingen, de onderhandelingen en de uitwerking zijn dat niet. Integendeel. Vóór de *award* wordt uitgereikt tijdens het festival, vóór de workshops georganiseerd zijn binnen de muren van de gevangenis, is er een uitputtende weg afgelegd. De voorbereidingen nemen vaak meer dan een half jaar in beslag. Er wordt naar een budget gezocht, er zijn vergaderingen met de directie, afspraken over de gang van zaken. De groepsvorming is cruciaal, er wordt toegezien of de geïnteresseerden kunnen of mogen deelnemen. De namen van de gedetineerden moeten op lijsten verschijnen zodat de cipers hen tijdig naar de juiste plek kunnen brengen. De begeleiders worden gecontroleerd. De besprekingen zelf moeten nauwgezet worden voorbereid om de films helemaal te mogen tonen en bediscussiëren. Men moet zich in het justitiële kluwen inwerken vooraleer enige actie kan worden ondernomen.

Justitieel Welzijnswerk en de Rode Antraciet polsen bij de gedetineerden naar interesse voor het aanbod van Open Doek. Ze doen dit met gesprekken en eenvoudige affiches met de vraag wie wil deelnemen. Die zijn opgemaakt in het Engels en het Frans. De films van Open Doek zijn vaak niet in het Nederlands ondertiteld; ze behoren soms eerder tot de leefwereld van anderstaligen.

GUI DENS (VERANTWOORDELIJKE JUSTITIEEL WELZIJNSWERK): De reactie op het project *Behind the Scenes* was vrij sterk. We hebben samen met mensen van onze organisatie en degenen die het proces begeleid hebben *intakes* gedaan met alle geïnteresseerden. We lieten een film zien uit het festivalprogramma om in te schatten wie er echt geïnteresseerd was. Open Doek werkt niet met Hollywoodfilms, ze zijn niet allemaal zo gemakkelijk verteerbaar. Het engagement dat wij vragen is groot: twee weken lang elke dag een film bekijken, tijdens

het enige vrije moment, en daar een gesprek over hebben. Er is een groep samengesteld van een tiental mensen. Zij gingen twee weken lang in gesprek, begeleid door Gert Hermans.

GERT HERMANS (TRAJECTBEGELEIDER *BEHIND THE SCENES*): De gedetineerden hebben weinig inspraak in hun dagschema. Maar de directie beseft het belang van dit project. 'Jullie krijgen een stem om de buitenwereld te bewijzen dat je iets te vertellen hebt.' Het personeel wordt gemobiliseerd want zonder bewaking wordt hier geen stap gezet. De juryleden worden aan de deur afgeleverd en weer opgehaald. Maar tijdens de vertoningen is er geen cipier te bespeuren. Achteraf volstaat een half uur discussietijd nauwelijks. De mondigheid van de juryleden contrasteert fel met de beknotte levensomstandigheden waarin ze leven. (...) Ondanks de vaardigheid waarmee deze jury praat over cinematografische elementen, ontardt elk debat in een twistgesprek over sociale en religieuze thema's. (...) De juryleden souperen kostbare telefoontijd op om aan het thuisfront juridische informatie te vragen om het waarheidsgehalte van de film te toetsen. Het lijkt alsof dit project kortstondig maar intens de levenskwaliteit achter de tralies kan opkrikken. Het bracht in deze groep een enorme dynamiek teweeg. Gedetineerden zoeken elkaar op om bedenkingen uit te wisselen. De filmthema's houden hen 's nachts wakker, wat niet te verbazen is in een omgeving waar het moeilijk is om de slaap te vatten. Naargelang het zelfvertrouwen en de groepsgeest groeien, wordt het moeilijk om hun enthousiasme te kanaliseren. De mogelijkheid om 'gehoord' te worden, houdt hen compleet in de ban. De groep drijft op een kracht die na afloop van het project langzaam weer zal weggeven, afgebot door de sleur van het gevangenisleven.*

Tijdens de slotavond, wanneer de *awards* worden uitgereikt, leest de begeleider van het project het juryverslag van de gedetineerden voor in de originele versie. Ten slotte volgt er nog een ontmoeting van de 'vrije' jury's en de gedetineerden. Dan worden verschillen in de selectie besproken, zo goed en zo kwaad als dat kan. De 'vrije' juryleden moeten wennen aan de context van de gevangenis, waardoor dit gesprek vaak wat stroef wordt, ongemakkelijk ook. Nochtans kan het niet anders dan dat deze ontmoeting impact heeft op de jury, hoe beperkt de schaal ook is. Het leven van gedetineerden, hun keuzes zijn plots geïnjecteerd in dat van de 'vrijen'.

* Tekst namens George, Hakim, Ruud, Ibrahim, Mehdi, Johnson, Kim en Johan – de gedetineerden.

Het project *Buiten beeld* gaat nog een stap verder in het opzetten van participatie met de gedetineerden. Deze workshops stellen audiovisuele middelen ter beschikking waardoor de gedetineerden hun leefwereld in beeld of geluid kunnen brengen. Door de verregaande wisselwerking en het delen van macht wordt zo het verborgen leven in de gevangenis zichtbaar gemaakt. En dit zonder afbreuk te doen aan de waarde van de films zelf.

Direct contact

Een andere manier waarop macht wordt gedeeld bij Open Doek, is door direct contact met betrokkenen te organiseren. Door met mensen te praten en langdurige processen op te zetten, probeert Open Doek in te schatten wat de 'ander' beweegt. Op die manier kunnen de medewerkers aanvoelen wat ze nodig hebben om te functioneren en op welke manier drempels kunnen weggewerkt worden voor het publiek.

SARAH LAUWERS: Angela, onze vorige diversiteitsmedewerkster, vertelde mij dat er iemand jaren niet naar onze openingsavond gekomen is omdat ze niet wist wat ze moest aandoen. Ze wist niet of ze er de goede kleren voor had. Eigenlijk leer je de meeste dingen door gewoon met de mensen te praten. Ik vergelijk het met een manager van een multinational die allerlei beslissingen neemt en nooit met mensen achter de band gaat praten. Je alleen beperken tot onderzoeken, is niet voldoende. Als je naar mensen stapt, stel je je open voor kritiek. En er zijn weinig mensen, die daar *goesting* in hebben. Het is durven vragen: hebben we het goed gedaan? En dan moet je ertegen kunnen dat ze in je gezicht zeggen: 'Nee! Ik vind dat je dat verkeerd hebt aangepakt, ik voel me daar niet lekker bij.' Dat moet je durven: je openstellen voor kritiek, en bijsturen.

De informatie die Open Doek verkrijgt, wordt vertaald naar hun werking. Soms is deze vertaling niet even gelukkig. Vandaar dat er door de jaren heen een praktijk van *terugkoppelen* is ontwikkeld.

SARAH LAUWERS: Ik ben tegen het jezelf opsluiten in je ivoren toren. Hier stafvergaderingen houden en strategieën voorbereiden, dat werkt niet. Wat wel werkt is terugkoppelen

en bijsturen. Dat is helaas een blijvend proces. Ik denk dat je nooit kunt zeggen: nu hebben we dé manier gevonden om met die doelgroep te communiceren. De doelgroep is zelf ook constant in evolutie. De Marokkaanse jongeren van nu zullen niet dezelfde zijn als de Marokkaanse jongeren van binnen tien jaar. Communicatie is een blijvend proces. Ik denk niet dat daar gouden formules voor bestaan.

GIE GORIS: Je kunt het je met die doelgroepen niet permitteren om elke keer te zeggen: we gaan iets met jou doen, en dan verdwijnt het weer. Dat is geen manier om een vertrouwensrelatie op te bouwen met groepen die niet vanzelf zitten te wachten op je aanbod. Of die helemaal niet de gewoonte hebben om naar cultuurtempels te komen zoals De Warande. Waarschijnlijk gaan ze wel naar de cinema, maar helemaal niet voor het soort films dat wij dan aanbieden. Als je dat wil opbouwen, moet je een langlopende relatie hebben, een relatie die wederzijds kan worden. Dat kan alleen maar als je loskomt van het projectmatige en als je op langere termijn kan werken, als mensen het gevoel hebben: wat wij daar investeren komt ook terug, en wat we aangeboden krijgen, daar kan je op reageren. Zodanig dat je echt een *vice versa* in die relatie krijgt.

Drempels wegwerken voor geïnteresseerden

Het vertonen van films wordt in schoolverband een gemakkelijk middel om in te gaan op thema's die in het reguliere aanbod van cursussen past. Maar daar schuilt precies een belangrijke valkuil, zeker als het gaat over een educatieve werking binnen de context van de artistieke praktijk.

MARC BOONEN: Gie Goris heeft ons een term geleerd die heel cruciaal geweest is in mijn denken. *Instrumentaliseren* van kunst en van film. Film als instrument gebruiken, als middel om je eigen boodschap te verkopen, en niet de film gebruiken om zijn eigen verhaal te laten vertellen dus. We krijgen hier vragen als: 'We gaan het nu in de school hebben over armoede, hebben jullie daar geen film bij? Want ja, we hebben nog twee uur tijd, laat ons dan een film nemen!' Hoe au serieux neem je dan die film?

DezehoudingiskenmerkendvoordemanierwaaropOpenDoekdelinkmaakt tussen de selectie van films en het publiek. Niet het belang van een bepaalde

boodschap is doorslaggevend, wel het creëren van mogelijkheden voor verschillende mensen om hun eigen keuze te maken.

SARAH LAUWERS: Ik heb geen zin om mensen die niet geïnteresseerd zijn naar de film te jagen. Wel proberen we drempels weg te werken voor mensen die geïnteresseerd zouden kunnen zijn. Ik wil niet als een missionaris de straat op gaan en preken: 'Luister naar onze Blijde Boodschap, wij weten wat goed is voor u!' We volgen recente publieksonderzoeken. Als je daarin leest dat voor bepaalde groepen de prijs een probleem is, dan proberen we iets met het ocmw te doen. Daar zijn we mee bezig: niet alleen diversiteit in de programmering, maar ook in het prijsbeleid, de manier waarop je promotie voert. We hebben hier een diversiteitsmedewerker gehad die ons er op wees dat onze affiche de Marokkanen niet zou aanspreken. Die begon dan affiches te maken, helemaal in het Arabisch opgesteld voor bepaalde groepen.

ANS VERLOOY (DIVERSITEITSMEDEWERKER OPEN DOEK): Het is niet noodzakelijk de bedoeling om zoveel mogelijk alloctonen en zoveel mogelijk mensen in armoede te betrekken, maar om ze de kans te geven om hun eigen keuze te maken. En dat vind ik wel een heel belangrijk verschil. De grote meerwaarde van mijn rol binnen De Warande en Open Doek is dat het een kanaal is waar de mensen terecht kunnen. Hierdoor krijg je een continuïteit en word je van het ene proces naar het andere geleid. Ik begin met de 'toeleiders' van de verenigingen: dat zijn hulpverleners, verantwoordelijken van de organisaties, begeleiders, voorzitters. Als je die mee hebt, dan spreken die hun achterban wel aan. Ik vertrek vanuit verenigingen om dan te komen tot individuen. En dat netwerk wil ik betrekken bij alles wat er hier gebeurt, om hen te laten voelen waar het 'hart' klopt van De Warande, van Open Doek. Eens ze die weg kennen, voelen ze zich betrokken partij. En dan gaan ze actie ondernemen om in te stappen in het aanbod.

Het waardigheidsprincipe, het delen van macht en het niet-instrumentaliseren van kunst zijn diepgaand verweven in de werking van Open Doek. Dit praktijkverhaal maakt duidelijk dat het hierbij niet alleen zaak is om enkele methodes over te nemen, maar dat het gaat om een mentaliteitswijziging die een cruciale heroriëntering van de hele organisatie vereist.

 www.opendoek.be

CC Muze: Circo Paradiso *Van smoutebollen en goed theater*

KATRIEN SMITS

Een nostalgische zweefmolen draait op volle toeren. Twee ouders op de 'back-fishmobiel' trappen zo hard ze kunnen, terwijl een schminkster hun dochter omtovert tot een elfje. 'Komt dat zien, komt dat zien': de man die door zijn ogen ademt, de vrouw met drie borsten, een briefje van vijf euro wordt er plots een van tien. De geur van echte kermisfriet, zoete smoutebollen en enkele meter verderop die van kebab. In de hoogte een paar draaiende tonnen, in beweging gehouden door de loopkracht van twee mensen. Achter in het groen de zigeunertuin: een gezellige babbel en een glaasje muntthee om bij op te warmen. Binnen in het cultuurcentrum een explosie van fantasierijke beelden in gips, klei en hout: een paardenmolen, de stoere bokser met zijn blauw oog en een gevel vol vliegende varkentjes. Tegen de avond livemuziek geïnspireerd door Django Reinhardt. En voor wie daarna nog niet moe is: opzweepende muziek in de danstent. Dat is de sfeer die Heusden-Zolder uitademt tijdens een dag Circo Paradiso.

Dit verhaal speelt zich af in de Limburgse mijnstreek, tijdens het jaarlijkse festival Circo Paradiso in het cultuurcentrum Muze. De naam van het centrum, dat werd opgericht in 1974, verraadt meteen ook zijn kracht: het centrum beschouwt zijn omgeving als inspiratiebron. Daardoor is originaliteit nooit ver weg. Jaarlijks presenteert cc Muze een honderdtal binnen- en buitenlandse producties: muziek, theater, film, hedendaagse beeldende kunst, workshops, happenings en festivals... Daarnaast kunnen verenigingen en buurtbewoners gebruik maken van de vergaderlokalen, de schouwburg, de feest- en concertzaal, de foyers en het theatercafé. De combinatie van receptieve activiteiten en een eigen aanbod maakt het doelpubliek van cc Muze heel ruim: inwoners van Heusden-Zolder, van alle leeftijden en culturen, maar ook toeschouwers uit heel het land of van over de grenzen.

Als kunstenfestival is Circo Paradiso een brandpunt in de jaarlijkse werking van cc Muze. Heel wat activiteiten, workshops, creaties en samenwerkingsverbanden die zich ontplooiën tijdens het werkjaar, vinden hun hoogtepunt in dit festival. Circo Paradiso laat zich inspireren door het werelderfgoed van vermaak en entertainment, en heeft als centrale doelstelling om deze erfenis van het familiecircus, het kermistheater en de oude kermis te bewaren en een nieuwe, hedendaagse dynamiek te geven. Elk jaar wordt een specifiek thema gekozen – in 2005 was dit ‘Duizend en één nacht’, in 2006 ‘De truiken van de foor’. Jongeren van de plaatselijke academies voor beeldende kunsten en woord, verschillende artiesten uit binnen- en buitenland en allerlei sociaal-culturele organisaties kunnen op dit thema hun creativiteit botvieren. Circo Paradiso heft de verschillen tussen theoretische categorieën op, door in de praktijk een raakpunt te zijn van allerlei circuits: amateur en professioneel, artistiek en sociaal, educatief en creatief. Net die vorm van netwerking zorgt ervoor dat actieve participatie mogelijk wordt, zonder afbreuk te doen aan de artistieke kwaliteit van het festival.

Een vernieuwende kijk op volkscultuur

Circo Paradiso combineert creatie, educatie en participatie op een eigenzinnige manier. Een universeel thema als ‘De truiken van de foor’ kan zowel artiesten en medewerkers, als de toeschouwers inspireren. Er worden vrijplaatsen gecreëerd om alle mogelijke artistieke en creatieve ideeën tot ontwikkeling te laten komen. Artiesten reizen vaak na het festival nog rond met de producties die binnen het kader van Circo Paradiso ontstaan zijn. Ook toeschouwers vinden er meer dan één aanleiding om zelf actief betrokken te zijn bij het festival. De culturele fijnproever kan zijn gading vinden tijdens ticketvoorstellingen en ook voor een dagje uit met het gezin is Circo Paradiso een goede gelegenheid. Het festival heeft volgens de organisatoren een belangrijke sociologische en maatschappelijke betekenis, omwille van zijn aandacht voor de levenswijze van het rondtrekkende circus en kermisdorp. Ze beschouwen het achterliggende idee van het nomadenbestaan, het ontheemd zijn, als een eigentijds thema, dat goed aansluit bij de huidige diverse samenleving.

Het erfgoed van circus en kermis verwijst onvermijdelijk naar ‘volkscultuur’. Volgens artistiek en zakelijk leider van cc Muze, Tom Michielsen, hoef je dat niet op een traditionele manier te interpreteren: ‘Het gaat niet over cultuur gericht op een volk, binnen bepaalde grenzen, dat is zelfs een gevaarlijke gedachte.’ Dit project richt zich, zoals andere populaire festivals, ook naar een consumerende massa die niet echt cultureel participeert, maar vooral geniet van de sociale ontmoeting en gezelligheid. Op zich is daar volgens Michielsen niets mis mee. Wel is het van belang dat de organisatoren blijven waken over de artistieke kwaliteit. Dit cultuurcentrum ondergraaft de al te simplistische opdeling tussen elitaire en populaire cultuur. Circo Paradiso toont een compromis tussen beide, en wil dat het publiek actief deelneemt aan de nieuwe zingeving van de kermis en het circus vandaag. Het soort volkscultuur waarover Michielsen het heeft, gaat voornamelijk over ontmoeten.

Een voorbeeld is het project *Sensazione*, een intensieve samenwerking tussen theatergezelschap Laika en Time Circus, een Antwerps collectief dat theatermachines en kermisachtige installaties bouwt. Op Circo Paradiso toonden ze een theatrale kermis die draait op de lichaamsenergie en het enthousiasme van het publiek. Kermis is hier aanleiding voor experimenten met theater. Zowel voor Laika als voor Time was dat een leerrijk proces. Hun project werd na Circo Paradiso voortgezet als theatervoorstelling, waarbij de kermisattracties geïntegreerd werden.

De bezielers van Circo Paradiso slagen erin volkscultuur te dynamiseren door een labo voor creatie en educatie aan te bieden. De openheid voor en ondersteuning bij nieuwe creaties, is volgens verschillende betrokken artiesten uitzonderlijk. Al sinds het eerste festival helpen enkele vaste straattheaterartiesten bij de invulling van het programma. Daarvoor putten zij uit hun internationale netwerk. Binnen hun contactenkring gaan ze op zoek naar artiesten van wie het werk goed aansluit op het centrale thema. Daarbij bieden ze kansen en begeleiding voor nieuw en jong talent. Het creatieve en educatieve aspect zit op die manier verweven in de werkwijze van het straattheater. Voor de straatartiesten is de zomerperiode de belangrijkste tijd voor optredens. Circo Paradiso (in mei) biedt hen een eerste speelplaats om allerlei acts uit te proberen. Bovendien vormt straattheater voor Michielsen een belangrijk onderdeel van het festival:

‘Het is cultuur die naar de mensen toe gaat, hen verrast. Dat is de omgekeerde beweging.’

FRANK POELVOORDE EN KURT DEMEY (STRAATTHEATERARTIESTEN EN -ORGANISATOREN): We werken mee aan Circo Paradiso, omdat we vinden dat de ideologie van het festival heel juist zit. Omdat Tom Michiels de artiesten steeds een kans geeft, of je nu jong talent bent of professioneel. Wij waren ook jonge artiesten toen we hem leerden kennen. Hij heeft een enorme neus voor talent. Als er goed contact is met jou als artiest, is hij bereid een speelplaats te geven, ook als hij de act maar half of niet gezien heeft. En dat is heel uitzonderlijk. Hij durft risico's te nemen, waardoor hij er in slaagt om altijd de beste producties op zijn festival te hebben. Hij zorgt er steeds voor dat we goed ontvangen worden. Als artiest spelen op Circo Paradiso is voor velen een *natte droom*.

Door de volkscultuur te actualiseren, worden enkele bezoekers van Circo Paradiso aan hun eigen verleden herinnerd. Een goed voorbeeld is het spiegel­dansenpaleis uit 1920 en andere nostalgische kermisinstallaties die Peter Jans (zoon van kermispeetvader Désiré Jans) elk jaar opnieuw op Circo Paradiso opstelt. Peter Jans droomde ervan een eigen kermismuseum te bouwen en dat kon hij voor het eerst realiseren op Circo Paradiso 2006, in samenwerking met André De Poorter, een schrijver van boeken over circus. Voor het festival bouwde Jans een zeventig jaar oude pakwagen om tot een kermismuseum, waarin je te weten komt hoe de kermis er vroeger uitzag, en waarin allerlei miniatuur-kermisattracties echt kunnen ronddraaien en bewegen. André De Poorter ging op zijn beurt mensen opzoeken die vroeger met kermis bezig waren, zoals Désiré Jans.

PETER JANS: Kermis komt eigenlijk van het woord ‘kerk­mis’, omdat het zich vroeger steeds op het plein rond de kerk afspeelde. Er werden heel wat ambachten beoefend aan de kerk en er waren ook goochelaars en mensen die kleine kunstjes deden. Ik wil samen met André De Poorter de mensen die geschiedenis beter leren kennen, want het is een boeiend gegeven dat dreigt verloren te gaan. Er zijn vandaag zulke hoog­technologische mogelijkheden, mensen kunnen naar pretparken als Six Flags gaan. En de kermis wordt duurder en duurder, attracties moeten steeds sneller gaan. Dat heeft slechte gevolgen voor de kermismensen: het brengt vandaag niet zoveel meer op, de groeitijden zijn voorbij. Onze

nostalgieke kermisattracties worden steeds meer gevraagd voor specifieke evenementen. We staan bijna nooit meer op een dorpskermis.

Drie jaren geleden kwam Peter Jans op Circo Paradiso in contact met Circus Picolini. Die ontmoeting heeft geleid tot een samenwerking en vriendschap die tot ver buiten Heusden-Zolder reikt. Samen verzorgen ze educatieve projecten in scholen: Picolini geeft dan workshops circustechnieken, Peter Jans vertelt over het ontstaan van de kermis en bouwt samen met de leerlingen de bootjesmolen op.

Ook het project *Weyer's Blijde Intrede*, begeleid door vzw Maandacht (gekend van onder meer The Fundamentals, tv-tunes) en het Weyerke, is een voorbeeld van een labo voor creatie en educatie. De bedoeling was om op Circo Paradiso een originele fanfareproductie te tonen met de bewoners van het Weyerke, een huis voor mensen met een verstandelijke handicap. Volgens een van de begeleiders van het Weyerke is het belangrijk te weten dat de deelnemers deze activiteit allemaal zelf gekozen hebben: 'Ze hebben een persoonlijk assistentie-budget, waarmee ze aan zulke projecten kunnen meedoen. Dat is veel beter dan vroeger, toen de mensen uit instellingen nog verplicht werden om aan bepaalde activiteiten deel te nemen.' Voor de vzw Maandacht is dit project een wederzijds leerproces: muziek maken met deze groep mensen, biedt ook voor hun eigen werking heel wat nieuwe inspiratie.

MAANDACHT: We werken heel intuïtief. Wel hebben we een soort eindproduct in ons hoofd, of bepaalde aspecten en effecten die we willen bereiken. Maar we zijn er ons tegelijkertijd heel erg van bewust dat die ideeën nooit perfect gerealiseerd kunnen worden. Dat vinden we ook helemaal niet erg. Hier is het immers extra belangrijk om ook met je intuïtie te werken. Je moet heel goed aanvoelen wat er voor de groep kan en wat niet. En je moet ook ruimte geven aan hun spontaneïteit.

Tijdens de twee maanden voorafgaand aan het festival, repeteerde het Weyerke samen met Maandacht wekelijks enkele uren. Er werden bepaalde ritmes aangeleerd en zoals dat in een echte fanfare hoort, oefenden ze om tegelijk de juiste stappen te zetten en muziek te spelen. Hoewel educatie hier een belang-

rijke rol speelt, benadrukt Michielsens dat het artistieke element in dit project niet onderschat mag worden. De mensen van het Weyerke zijn misschien geen ervaren muzikanten, maar ze worden aangevuld met professionelen en in zulke context samengebracht dat de creatie een sterke artistieke kracht heeft. Ook de mensen van Maandacht spelen zelf mee, ze vinden het erg belangrijk dat het een gemengde groep is. ‘Het gaat er vooral om dat de hele groep kracht uitstraalt’, zo vertelt één van de begeleiders. Ook vzw Maandacht wil het kunstige element niet onderschatten. Ze baseren zich onder meer op het schilderij de ‘Intrede van Christus in Brussel’ van James Ensor. Met retrokostuums en bloemenkransen willen ze een sfeer van ‘frivool gezelschap’ creëren. Wel vinden ze het belangrijk om het carnavaleske te vermijden. Het gaat om het bevreedende karakter van de groep, vergelijkbaar met de sfeer die Ensor in zijn werk oproept en wat ook aansluit bij het centrale thema van Circo Paradiso in 2006.

Lokale wortels

Voor Circo Paradiso werkt cultuurcentrum Muze met veel partners samen. De organisaties die met cc Muze aan de oorsprong van het project liggen, zijn de Gemeentelijke Academie voor Beeldende Kunsten in Heusden-Zolder, Circus Picolini en de (kermis)familie Jans & Laan. De kar wordt ook geduwd door een aantal gemeentelijke diensten, zoals de afdeling welzijn, de technische dienst, het gemeentelijke feestcomité, de bibliotheek, de sportdienst, de dienst maatschappelijke begeleiding... Daarnaast zijn er dit jaar samenwerkingsverbanden met onder andere de Academie voor Woord, Muziek en Dans, een sociaal tewerkstellingsproject, het Weyerke en het straattheaternetwerk. Kortom, Circo Paradiso kan enkel bestaan met de ruggensteun van een stevig en sectoroverschrijdend partnership. Dankzij deze partners, die wisselen naargelang de thematische lijnen, krijgt het project sterke lokale wortels.

Deze uitgebreide netwerking rond Circo Paradiso geeft de programmering een divers karakter. Het festival trekt ieder jaar meer publiek aan, grotendeels door mond-tot-mondreclame. Circo Paradiso is laagdrempelig door zijn duidelijke fo-

cus op kermis, op ‘vermaak’. De hele buurt raakt al gauw betrokken bij het evenement. Daarenboven is het thema ‘De truiken van de foor’ (de illusies, de magie, de *louche* aspecten, de freaks, de kip met vier poten) een herkenbaar gegeven voor velen. Het festivalterrein, de straattheateracts en evenementen die zich daar afspelen, zijn gratis toegankelijk. Dat maakt het festival ook aantrekkelijk voor dagjesmensen.

Een andere manier van participatie gebeurt via de vrijwilligerswerking. Het festival heeft jaarlijks een vijfhonderdtal vrijwilligers, die om allerlei redenen graag actief betrokken worden bij het festival. Volgens Walter Missotten, directeur van de Gemeentelijke Academie Heusden-Zolder, draaien zeker tweehonderd ouders als vrijwilliger mee. En dan zijn er nog de volwassen leerlingen van de academie, tantes, ooms en grootouders. Het is echt een familie happening. Ook het feestcomité van Heusden-Zolder is ieder jaar opnieuw van de partij en zorgt voor een groot aantal vrijwilligers.

Raakvlakken tussen welzijn en vrije tijd

Om moeilijker bereikbare groepen aan te spreken, zijn er volgens Tom Michielsens specifieke acties en inspanningen nodig. Via de netwerken zijn er contacten met mensen die als bemiddelaar kunnen fungeren. Zij vervullen een soort van ambassadeursfunctie. Volgens Michielsens mag je je niet te zeer vastpinnen op één specifieke doelgroep of gemeenschap: ‘In het werken rond diversiteit moet je steeds een evenwicht bewaren en je niet blindstaren op die andere culturen. Je moet ook achter je culturele kernproduct blijven staan en dat blijven aanbieden aan het juiste cultureel geïnteresseerde publiek.’

Heusden-Zolder was vroeger een mijn gemeente en dat heeft een impact op de samenstelling van de bevolking. Een derde van de inwoners is allochtoon. En nog steeds groeit het aantal, vaak omwille van gezinshereniging. Er zijn zeven migrantengemeenschappen in Heusden-Zolder. In 2006 was de Alevitische vereniging uit Heusden-Zolder opnieuw aanwezig op het festival. Voor voorzitter Dennis Atta is het erg belangrijk dat de Alevitische cultuur hier een plek krijgt.

DENNIS ATTA: Mensen vergissen zich er vaak in dat Alevitisme alleen maar met religie te maken heeft. Op het festival kunnen we onze muziek en dans tonen. We vragen steeds aan enkele leden van de vereniging om live op te treden. We vinden het ook erg belangrijk dat anderen ons leren kennen. Uiteindelijk willen we als vereniging openstaan voor zoveel mogelijk mensen. De voorbereidingen voor het festival dit jaar liepen vlot. De leden van onze vereniging beginnen Circo Paradiso al te kennen. De laatste bijeenkomst vroegen we aan enkele leden om gebak te maken voor het festival en er waren al heel snel kandidaten. Verder is onze samenwerking minder intensief dan vorig jaar. Het thema leent zich er dit jaar minder toe om iets groots op te zetten. Vorig jaar met 'Duizend en één nacht' was het ongelooflijk, het was een droom voor vele van onze leden. We zijn fier op wat we doen en blij dat we daar ook een plek voor krijgen.

In Heusden-Zolder loopt volgens Tom Michielsens het samenleven van mensen met verschillende achtergronden niet altijd even vlot: 'Je hebt het collectief bewustzijn rond die mijnen, maar er zijn toch spanningen en racisme. Het gaat er niet beter aan toe dan in de steden. Het is misschien wel iets minder expliciet en minder hevig.' Tegelijk zijn de woonpatronen hier sterk aan het veranderen.

TOM MICHIELSEN: Oorspronkelijk woonde de migrantengemeenschap erg geconcentreerd. Nu merk je dat mensen zich verder uitspreiden in de gemeente en dat bewoners angstig reageren, terwijl dat eigenlijk een positief gegeven is. Dus op dat vlak staan we voor een nieuwe uitdaging: hopelijk leren de inwoners van Heusden-Zolder steeds beter omgaan met de culturele diversiteit die in hun gemeente bestaat, en die een onomkeerbaar feit is.

Toen cc Muze een Turks schilderij met een afbeelding van de negen muzen tentoonstelde, kwam de Turkse pers op bezoek en verscheen er een artikel in een Turkse krant. Dat zorgde voor een gevoel van betrokkenheid en acceptatie, en een erg positieve houding bij de gemeenschappen zelf. Het gevoel van erkenning is voor Michielsens ontzettend belangrijk om een duurzame werking van culturele diversiteit op te bouwen: 'Dat is iets helemaal anders dan een passief aanbodsbeleid.'

Voor Circo Paradiso 2006 was het volgens stafmedewerkster Lies Cuyx – anders dan bij de vorige editie – niet expliciet de bedoeling om migrantenverenigingen actief te betrekken bij het festival.

LIES CUYX: Het thema sluit dit jaar minder goed aan bij hun werking dan 'Duizend en één nacht' van vorig jaar. Twee plaatselijke verenigingen namen zelf echter contact op met ons en hebben dan ook actief geparticipeerd dit jaar. De allochtone bezoekers op Circo Paradiso kwamen hoofdzakelijk uit de achterban van die verenigingen.

Ook het ocmw van Heusden-Zolder is betrokken bij Circo Paradiso. Het ocmw heeft een budget voor socio-culturele participatie van doelgroepen. Met dat budget koopt men *circo's*, het betaalmiddel op Circo Paradiso. Die worden dan uitgedeeld aan alle klanten die een leefloon ontvangen of in de steunverlening zitten. Ze krijgen een brief en worden een maand voor het festival mondeling ingelicht. Daarna worden de circo's verdeeld over wie zich kandidaat stelde. In 2005 werden er volgens Lucien Kaczmarczyk, medewerker bij de sociale dienst, voor 450 euro circo's gekocht, die verdeeld werden over 45 mensen. Maar hij stelt vast dat er steeds meer kandidaten zijn om het festival te bezoeken. Ook omdat de huidige mensen heel tevreden zijn en anderen ervoor warm maken. Circo Paradiso heeft volgens Kaczmarczyk meer succes dan andere culturele activiteiten waarvoor dat fonds in aanmerking komt. Of er ook niet-ocmw-klanten die in armoede leven naar het festival komen, kan hij moeilijk inschatten, maar hij vermoedt van wel. 'Het festival is voldoende laagdrempelig, je kan er binnen en buiten wandelen, en ook de kermissfeer is belangrijk.'

Ook met de gemeentelijke afdeling welzijn en lokale economie werkt cc Muze intensief samen. Volgens Raf Nuelens, coördinator van de afdeling, spelen de partners zoveel mogelijk in op de raakvlakken tussen welzijn en vrije tijd. Zo is bijvoorbeeld een deel van de programmering van cc Muze steeds afgestemd op de jeugd.

RAF NUELENS: We proberen in elkaars meerjarenplannen aanwezig te zijn. We zoeken voortdurend kruispunten. Circo Paradiso is daar één van. Het festival helpt ons de werkingen van verschillende verenigingen (zelforganisaties, armoedeverenigingen...) voor te

stellen, zonder het thema van multiculturaliteit al te expliciet naar voor te schuiven. Daar knappen de verenigingen vaak op af. Deze onrechtstreekse manier van werken rond multiculturaliteit is veel effectiever: er was nooit eerder zoveel allochtoon publiek als tijdens de editie van Circo Paradiso in 2005.

 www.muze.be

Wijk up **CTRL-ALT-DEL**

PIERRE MUYLLE

Er scheelde iets aan mijn computer. Ik heb me nooit bijzonder geïnteresseerd voor die machines, mijn broer wel. Hij had al een soort zwart klavier met cassette-recorder aangesloten op een kleine televisie toen ik nog nooit van het woord computer had gehoord. Hij was ondertussen informaticus geworden, ik niet. Na een paar zielige eigen pogingen, met *control-alt-delete* als ultieme salto-mortale van mijn kunnen, belde ik hem radeloos op om me te komen helpen. Hij kwam binnen, ik stond mijn stoel af. Wat toen gebeurde, is iets waar ik nog lang heb over nagedacht en waar ik nu duidelijk nog van onder de indruk ben. Het gezicht van mijn computer, het enige waar ik als leek mee communiceerde, de façade, werd meteen verwijderd. *Microsoft, eat your heart out!* Hij begon te sleutelen achter die *paravan*, rechtstreeks in de ingewanden van de computer. Een nieuwe wereld ging open. Zonder vertaling ging hij aan het werk in het systeem van mijn computer. Zonder raster of intermediair ging hij aan het werk met de wiskundige abstractie van ons denken, van onze ziekelijke drang om alles te klasseren en in systemen te gieten. Ik zag hem niet alleen als mijn computerheld maar ook als een Messias die de grondbeginselen waarmee ik mijn computer bekeek, heeft verzet. Een *mind shift* waar ik verder niks meer heb mee gedaan maar die me toch als beeld blijft achtervolgen.

In *Brazil*, de film van Terry Gilliam, vertolkt Robert De Niro een soortgelijke held. Ik zal jullie de korte beschrijving van de film besparen omdat dat mij trouwens onmogelijk lijkt. Maar hij duikt in ware commandostijl op om als doe-het-zelver rechtstreeks in de ingewanden van de computer-, verwarmings-, verluchtings- en andere systemen in te grijpen zonder daarvoor de hele procedure van het centrale systeem te moeten volgen. Na zijn ingreep verdwijnt hij terug in de nacht. Hij is staatsgevaarlijk en wordt ook constant op de hielen gezeten door de

overheid. *Braziiiiil lalalalalalalalaaaaaaa...* het gekende bossadeuntje weerklinkt wanneer hij op zijn eigen manier het systeem een hak zet. Voor alle duidelijkheid: hij saboteert niks, hij herstelt maar doet het rechtstreeks zonder daarvoor via de geijkte procedures te gaan. Hij gooit alles open en gaat rechtstreeks naar de *guts*.

15 april 2003

Ik rij op de expresweg naar Zeebrugge. Tussen de vrachtwagens door, rechts van mij de spoorweg, links nog te bebouwen polders. De viervaksweg is duidelijk aangelegd voor de vrachtwagens die van en naar de haven rijden. Vroeger kende ik die weg alleen van in de zomer naar het strand te liften. De rest van Zeebrugge zag ik enkel liggen vanuit mijn ooghoeken. Behalve een oude herinnering aan een bezoek aan de vismijn met mijn ouders, of aan de grote zeilschepen die van over de hele wereld naar hier waren gekomen voor de opening van de nieuwe haven. Ik herinner me ook nog de oude zeearm, waar veel vissers op stonden.

In 2002 werd die dorre zone in mijn *mindmap* plots ontzettend actief. Ik kwam mezelf daar voorstellen aan de inwoners van het verre Zeebrugge met een opdracht vanuit Brugge – de stad, Culturele Hoofdstad van Europa bovendien! Niemand zat daarop te wachten, maar de cocktail van nieuwsgierigheid en kritische achterdocht bracht een pak mensen op de been. Wat volgde was een lange weg van rechtstreekse communicatie, overleg, vertrouwen opbouwen, bijschaven van verwachtingen in alle richtingen, vallen en opstaan... Met als jaarlijks hoogtepunt de Wijk up-feesten in Zeebrugge. Een eerste keer in 2002 en sindsdien elke zomer opnieuw.

Vera is vanavond weer niet te stoppen. Ze vertelt een verhaal van toen ze nog in Brugge woonde. Het viaduct aan het station was blijkbaar slecht gebouwd en moest volledig afgebroken en herbouwd worden. Ze woonde toen in de Baron Ruzettelaan en stond samen met alle burens elk op hun balkon te kijken hoe de mannen van de 'genie' springstoffen aan het viaduct plaatsten. Samen met de burens telden ze af. 5... 4... 3... 2... 1... Ze zag de gordijnen aan flarden scheuren toen ze door het venster naar binnen werd geblazen. De mannen van de genie waren iets te enthousiast geweest. Ondertussen ligt in onze vergadering onge-

veer iedereen onder de tafel van het lachen. Vera is een echte verteller. Met veel moeite krijgen we onze aandacht weer op de agenda van de avond.

Kris heeft het weer over de relatie tussen de verschillende buurten in Zeebrugge. Hij is een Vantorre, een kavijak, en hij draagt die naam met de bijhorende trots. De kavijaks is een dynastie van jutters en vissers. De mythe werd gecreëerd door het gelijknamige boek. De vader van Kris schreef het en Louis Paul Boon zorgde voor een voorwoord vol lof. In de ogen van de enkele *echte* Zeebruggenaren blijft hij een *aangespoelde*, omdat de kavijaks eigenlijk van Heist kwamen. Hij heeft een brief geschreven naar de burgemeester. Daarin neemt hij Wijk up op in het moderne epos van Zeebrugge, waarin de kavijaks als homerische helden de hoofdrol spelen. Hij haalt er zelfs Breydel en De Coninck bij. De brug over de sluis, die het dorp met de stationswijk verbindt, wordt het symbool van de toenadering tussen die twee buurten die in dit verhaal bloedvetes uitvechten waarvan niemand de oorsprong nog kent. Kris wordt de Gandhi van Zeebrugge. Hij heeft hierin zijn taak gezien, zijn roeping, zijn hoofdrol die het verdere verloop van deze successerie moet bepalen.

Ik ben blij dat we al zoveel hebben kunnen vastleggen van voorstellen van vrijwilligers voor het programma. Ze zagen het project met de kunstenaar Jacques Charlier wel zitten. Maar eigenlijk denk ik dat ze daar nu redelijk gerust in zijn. Het enige waar ze het nu willen over hebben, is welke invloed het bezoek van die kunstenaar van de andere kant van de wereld (Luik) zal hebben op hun verhaal. Op het verhaal van de brug, van de stationswijk, die van het dorp en van de haven, van het strand en van de veerbootstraat, van de *far west*, het indianenkwartier, de vissers en de kavijaks...

Ze waren ook blij te horen dat de vtm-dames – de Verenigde Toiletmadammen – weer van de partij zullen zijn. Ik ook. Ik weet wat ze bijbrengen aan de sfeer van Wijk up. Elk jaar brengen ze dromen binnen. De *padre* wordt lyrisch van hun schijnbaar onbezorgde vrijheid. Ze strijken altijd onverwacht neer en plots hangen er spullen in de bomen, zie je mensen keuvelen rond de hangmat of zie je ze in de mast klimmen om er nog een molen in te hangen. Gerda wilde in 2002 van Antwerpen te voet met haar ezels naar Zeebrugge komen. Deze zomer komt ze opnieuw naar Zeebrugge, en dat idee draagt ze nog altijd mee. Ik denk niet dat het haar nog loslaat. Ik denk ook niet dat ze het deze zomer

wel rond krijgt. Ik denk niet dat ze er wakker van zal liggen. Terwijl ze met haar rolmachientje nog een filtersigaret draait, zie ik haar zeggen: ‘Goh da geef nie ze, we doen dat dan volgend jaar wel... moede gij e sigaretje hebbe?’

28 mei 2005: Wijk up, een verhaal van zoeken en vooral doen!

‘Welke rol speelt cultuur in de periferie?’ Ik werd voor het eerst geconfronteerd met die gedachtekronkel toen ik in opdracht van de Koning Boudewijnstichting een onderzoek deed naar het Museum voor Schone Kunsten in Gent, meer bepaald naar zijn rol in de buurten van de negentiende-eeuwse gordel rond Gent. Als pas afgestudeerde meester in de schilderkunst was ik verbaasd dat een Museum voor Schone Kunsten zich die vraag stelde. Ik heb veel mensen gezien, veel gesprekken gevoerd, veel vragen gesteld. Jammer genoeg is het bij onderzoek gebleven. De voornaamste conclusie was dat veel van mijn gesprekspartners zelf heel actief waren in hun buurt. Maar dat ze de interesse van het museum enkel waardevol vonden als er ook echt iets zou gebeuren. Een andere bemerking was dat het museum en zijn werking niet uitgerust waren om vanuit die buurten veel toegang en inbreng mogelijk te maken. Mensen waren ofwel specialist ofwel publiek.

Uiteindelijk belandden de resultaten samen met het onderzoeksrapport in een dossierkast. De werkingen in de gordel gingen verder zonder het museum. Maar die vraag blijft me nog bezighouden. In die mate zelfs dat ik er nu zes jaar later over mag komen praten op een studiedag over decentraal lokaal cultuurbeleid... Ik word er een beetje stil van.

Toen ik binnen de programmaploeg van Brugge 2002, Culturele Hoofdstad van Europa opnieuw die opdracht kreeg toebedeeld, zou ik me geen tweede keer laten vangen. Wijk up zou een verhaal worden van zoeken... maar vooral ook van doen!

In plaats van op zoek te gaan naar allerlei weerleggingen voor de argumenten om het *niet te doen*, zijn we erin gevlogen. We vertrokken van het onvoorwaardelijke geloof in de zin van onze queeste. Wijk up werd ontwikkeld als een instru-

ment waarmee we zouden beantwoorden aan zoveel mogelijk invullingen van cultuur. Een instrument dat ook vooral contact en communicatie mogelijk zou maken tussen verschillende partners. Wijk up is niet alleen een buurtfeest. Wijk up is niet uitsluitend een cultureel evenement. Wijk up is geen kunstencentrum. Wijk up is evenmin een exclusief communicatief project. Wijk up is niet alleen met erfgoed bezig. Het is dat allemaal, of beter het kan dat allemaal zijn op het moment dat we genoeg mensen vinden om van de fase van het praten, ook de stap te zetten naar het doen.

Het centrum van Brugge is als een praline. Het zit vol en het is instant consumeerbaar. Soms in *light* versie, soms in een mooie verpakking met een strikje errond. Zowel voor kunstenaars als voor bewoners kan de stad een kortstondig genot geven, maar na een paar *ballotins* worden ze misselijk van de overdosis zoetigheid. De realiteit van bijvoorbeeld Zeebrugge biedt op langere termijn meer uitdagingen, meer worst met appelmoes en aardappelen, spaghetti op woensdag, vrijdag vis en biefstuk op zondag. Cultuur moet niet noodzakelijk gemeten worden aan haar verteerbaarheid of aan het gemak waarmee je haar kan consumeren. Ook het buurtleven geeft geen geromantiseerd beeld van eerlijke, 'volkseigen' cultuur, recht uit de buik. De werking van Wijk up en de opgebouwde ervaringen leren ons dat de realiteit veel ingewikkelder en tegelijk ook veel simpeler is. Je moet vooral vertrekken vanuit een gezond geloof in de mogelijkheden van andere mensen, zowel kunstenaars als buurtbewoners.

19 april 2006: interview voor *Tracks*

AN: *Heb je het gevoel gehad dat de organisatie van Wijk up het 'vreemde' in Zeebrugge binnenbracht?*

PIERRE: Jazeker, en ik heb ook het gevoel dat het geapprecieerd wordt, dat vreemde. Dat is ook natuurlijk een beetje dubbel. Soms wordt er wel gegromd dat het makkelijker zou zijn als we het gewoon deden zoals we het gewoon zijn. Maar ik denk dat ze altijd wel zeer blij zijn, achteraf. 'Verdomme, ze brengen hier toch wel iets binnen wat we zelf niet op die manier zouden gedaan hebben.' En omgekeerd ook. Patrice bijvoorbeeld, die als

Fransman in Zeebrugge aankwam, komt op die manier ook in aanraking met iets dat voor hem wel zeer vreemd is: de Vlaming. Hij kon er zich soms aan ergeren. Dan dacht hij: hoe is het mogelijk dat er elk jaar gezegd wordt dat het tof zou zijn om daar een cocktailbar te organiseren, onder de bomen. En dat we dat het eerste jaar zelf gedaan hebben, maar dat het niet wordt opgepikt. Ik ga het niet elk jaar zelf blijven doen. Zo van die dingen. In beide richtingen wekt het ook een soort ergernis op, op bepaalde vlakken. Maar ik vind het ook wel goed dat die ergernis er is. Ik heb nooit veel moeite gedaan om daar tegenin te gaan, bijvoorbeeld.

13 september 2005

Voor de organisatie van Wijk up werkt de vzw Brugge Plus samen met de buurtwerking van de stad Brugge. In de drie buurten waar we werken – Sint-Jozef, Sint-Pieters en Zeebrugge – is er telkens een buurtwerker aan de slag met het buurthuis en de buurtbewoners. Van in het begin zorgden zij voor de continuïteit van het project in de buurt. Vooral in 2002 was dat noodzakelijk. Wijk up maakte toen deel uit van het programma van Brugge 2002. Er was geen garantie dat we ook na dat festivaljaar verder zouden kunnen schrijven aan dit verhaal.

Wijk up is na 2002 geëvolueerd van een evenement naar een project. Buurtwerk en ik werken het jaar door aan het opzetten en onderhouden van een relatie met een groep buurtbewoners. Die relatie doet Wijk up ontstaan. Op maandelijks vergaderingen brengt iedereen voorstellen aan, worden fouten uit het verleden besproken en waar mogelijk rechtgezet, en krijgt de volgende editie van Wijk up vorm.

Vanaf januari 2006 zal Wijk up door de Vlaamse Gemeenschap erkend worden als sociaal-artistische werking. In 2006-2007 zullen we dus een grote stap kunnen zetten: van project naar werking. Hiermee hopen we meer tijd vrij te maken voor de begeleiding tijdens het jaar. Waar we tot nu toe helemaal aangewezen waren op de aanwezigheid van de buurtwerkers, zullen we nu zelf meer in de buurt kunnen aanwezig zijn, en dus ook buiten de vergaderingen meer contact hebben met de buurtbewoners. We breiden onze werking ook uit naar sociaal-artistische producties en processen.

Kortom, 2005 was voor Wijk up een overgangsjaar, waarbij veel tijd en energie kroop in dossiers. In de evaluatie van Wijk up 2005 kwam een onverwacht pijnpunt plots scherp aan de oppervlakte. Een cultuurverschil tussen de buurtbewoners en de 'externen' werd niet alleen duidelijk, maar werd ook als een groot probleem naar voor geschoven. De houding van de technische crew, van mezelf en van de artiesten werd als nonchalant, onverantwoordelijk en ongepast ervaren door de groep vrijwilligers uit de buurt. Een hoop kleine verschillen werd plots, weliswaar met een lichte duw in de rug van de buurtwerkers, een grote zure regenwolk die boven onze overlegcultuur kwam schuiven. Dat het eten niet op tijd klaar was, of dat het podium na het opzetten een meter moest verschuiven, werden plots duidelijke tekenen van het tekort aan respect van 'ons' tegenover de leefcultuur en gewoonten van 'hen', de buurtbewoners. Mensen die altijd stipt om twaalf uur vlees met groenten, aardappelen en bruine saus eten, moet je niet tot half twee laten wachten om ze dan salade met brood en soep te serveren. Dat is om problemen vragen. Mensen die gewoon zijn om op het werk te horen wie de baas is en vooral te doen wat hen gevraagd wordt. Mensen die gewoon zijn dat wie de bevelen uitdeelt dat ook maar één keer doet en meteen juist. Die mensen moet je niet vragen om een podium op te zetten, om het dan een uur later te verplaatsen.

Zo kunnen we nog wel even doorgaan met de evaluatie van Wijk up 2005. Maar terwijl ik hier de interculturaliteit van Wijk up zit te verdedigen en te promoten, ergeren ze zich daar in de buurt ziek aan. Ik aanvaard uiteraard de kritiek. Natuurlijk hebben ze gelijk (waar ze het mis hadden, hebben ze dat onmiddellijk terug op hun bord gekregen). Maar dan heb je twee keuzes.

Ofwel ga je daar, zoals de buurtwerkers hebben gedaan, gewoon in mee en voeg je er je eigen ergernissen aan toe. Het voordeel is dat je dan zelf buiten schot blijft. Het nadeel is dat je 'wij' en 'zij' tegen elkaar in stelling brengt. Dat lost niets op, maar je hoeft de problemen ook niet meer echt aan te pakken. Het is altijd aan de andere om het op te lossen. Met die simpele oorlogsretoriek kun je dan inderdaad Wijk up verengen tot een eenzijdige vraag en een eenzijdig antwoord. Met deze 'u-vraagt-wij-draaien-cultuur' zou je inderdaad een perfect georganiseerd evenement kunnen opzetten.

Een andere piste is samen die cultuurverschillen te bespreken en ze in perspectief te plaatsen. Het zijn dan niet alleen 'zij' die de fouten begaan en respect-

loos omgaan met ‘onze’ opvattingen. Dan wordt het een gedeelde verantwoordelijkheid. Iedereen zou dan kunnen nagaan hoe ‘wij’ samen aan een oplossing kunnen werken voor elke ergernis. Misschien zullen sommige elementen van de *malaise* onoplosbaar blijken. We zullen daarmee moeten leren omgaan, en ergernissen een plek geven in het geheel van de werking.

Een noodzakelijke voorwaarde voor die tweede optie – je begrijpt dat ik die op tafel wil – is dat het gesprek op gang moet blijven. De overlegcultuur die Wijk up in de voorbije vier jaar heeft opgezet en levendig gehouden, en waar we het voorbije jaar misschien net te weinig aandacht aan hebben besteed, mogen we nu niet laten schieten. Integendeel, ze moet terug centraal staan in het project. Het gesprek zal de komende maanden veel intenser moeten gevoerd worden. Als we dat niet doen, zullen de oorlogsretoriek en de simpele oplossingen, de afrekeningen en de zure oprispingen altijd opnieuw de kop opsteken. Hoe jammer we dat ook vinden, mensen blijven mensen. En om af te sluiten nog dit familiegezegde: ‘Mensen spreken mensen en honden... rieken aan mekaars gat!’

Pierre Muylle was coördinator van Wijk up in Brugge van 2002 tot en met 2005. Sinds januari 2006 is hij coördinator van Moscou-Bernadette, een sociaal-artistiek project van Nucleo vzw, samen met SMAK en de Dienst Kunsten van de stad Gent.

 www.bruggeplus.be

 www.nucleo.be

















Kwaliteiten van processen

Uit deze twintig verhalen blijkt dat er geen kant-en-klare recepten zijn om te interculturaliseren. Je weet waar je begint, maar je weet niet waar je eindigt. Er duikt niet één afgelijnde en coherente methodiek op, die je vervolgens plompweg zou kunnen toepassen in om het even welke nieuwe omgeving of project. Toch hebben deze processen ook een aantal kwaliteiten met elkaar gemeen. Het gaat daarbij niet alleen om praktische *do's* en *don'ts*, om methodologische weetjes, maar vooral ook om een basishouding, een mentaliteit die het mogelijk maakt die methoden toe te passen. Veel draait om de wil om na een confrontatie niet enkel de fout bij de anderen te leggen, maar ook zichzelf ter discussie te stellen. En om vervolgens in een dialoog met anderen op een innovatieve manier na te denken over de uitdagingen die een veranderende samenleving voorschotelt aan de artistieke praktijk. In het eerste gedeelte van deze slottekst gaan we in op deze uitdagingen. Het tweede deel toont een aantal gemeenschappelijke kwaliteiten die praktijken vertonen in hun omgang met de maatschappelijke realiteit.

Uitdagingen in een diverse samenleving

De valkuil van stereotypering

Het debat over kunst en diversiteit in de samenleving vertrekt vaak vanuit de vaststelling dat er te weinig kleur aanwezig is op de podia, in de zalen of achter de coulissen. Dat leidt tot strategische discussies. Het inspireert sommigen tot inhaalmanoeuvres, die anderen afwijzen. In het Actieplan Interculturaliseren introduceerde cultuurminister Bert Anciaux een tienprocentnorm, waarbij de minister vaststelt dat Vlaanderen 'tien procent mensen met een diverse etnisch-

culturele achtergrond' telt, en dat dit weerspiegeld moet zijn in bijvoorbeeld de bestuursraden van grotere culturele instellingen. Er was toen bijval maar ook gemor. Critici gaven aan dat interculturaliseren meer is dan een kwestie van kleur, etnisch-culturele origine of de fonetische eigenschappen van voor- en familienaam. Geen enkele kunstenaar wil een etiket op basis van zulke verschijnselen, zeggen ook verschillende deelnemers aan ons onderzoek.

Labeling op basis van afkomst roept weerstand op, bijvoorbeeld bij de internationale gasten van het KunstenFESTIVALdesArts. Aanvankelijk gaf het festival in zijn brochure aan kunstenaars landnamen als epitheton mee. Intussen is de organisatie zich erg bewust van deze gevoeligheid en neemt ze initiatieven om *typecasting* te vermijden. Dat is ook een grote zorg die de organisatoren van 0090 – een festival dat zich nochtans nadrukkelijk richt op kunst gelinkt aan één herkomstland, Turkije – uitspraken in naam van de zogenoemde 'allochtone kunstenaars'. Dit concept wezen ze van de hand, wegens te veralgemenend en tegelijk te specifiek. Zo'n term graaft een ongewenste kloof met 'autochtone' kunstenaars. Het ontkent bovendien dat er een groot verschil is tussen verschillende herkomstlanden. Ook het theatercollectief Union Suspecte reageert tegen hokjesdenken, 'wegens de gewelddadige reductie die erin wordt doorgevoerd'.

Identiteitsmarkers liggen gevoelig. Het zit duidelijk dieper dan een kwestie van etiketten. Verschillende factoren kunnen die gevoeligheid verklaren. De oorsprong van het probleem heeft te maken met een machtskwestie. Wie verdeelt de artistieke productiemiddelen? En op basis van welke criteria gebeurt die verdeling? Met andere woorden: aan welke verwachtingen moeten 'nieuwe' makers voldoen om te kunnen instromen in de artistieke sector?

Het probleem zit op verschillende niveaus. Op internationaal vlak blijkt uit de verhalen van KunstenFESTIVALdesArts en het filmfestival Open Doek dat de uitwisseling tussen Europa en de rest van de wereld niet op gelijke voet verloopt. Het zijn doorgaans de westerse landen die over productiemiddelen beschikken en de agenda bepalen. Machtsstructuren uit de voormalige koloniale wereld werken dus nog door. Kunst en creativiteit bewegen zich niet buiten of boven de sociaal-economische en politiek-ideologische context.

In eigen land is er de ingewikkelde positie van beginnende kunstenaars met een gemengde afkomst. Uiteraard kampen alle nieuwe makers, los van het de-

bat over culturele verschillen, met drempels die hun instroom in de artistieke sector bemoeilijken. Ook 'autochtone' makers moeten hun weg zoeken. Daarbij moeten ze zich plooiën naar de verwachtingen van subsidiërende overheden. Ook zij moeten rekenen op het welbevinden van programmatoren, curatoren, directeuren, galeristen... Een andere etnisch-culturele achtergrond maakt de zaak zonder twijfel ingewikkelder. Op het eerste gezicht lijken ze soms zelfs een streepje voor te hebben. Steeds meer organisaties hebben een werking voor 'culturele diversiteit'. Overheden op verschillende niveaus ontwikkelen initiatieven. Een niet-westerse afkomst lijkt sommige deuren te openen. 'Ik heb maten die supergoede muziek maken en niet dezelfde kansen krijgen omdat ze blank zijn', zegt MC Sibò Kanobana van de jonge hiphopcrew Mobassik.

Er zijn op korte termijn voor kunstenaars met 'vreemd bloed' wel mogelijkheden. Toch is het nodig even stil te staan bij de gevolgen op langere termijn. De mogelijkheden leiden tot tal van valkuilen. Vaak leven er stereotiepe verwachtingspatronen ten aanzien van kunstenaars met een niet-Vlaamse afkomst. Union Suspecte en 0090 werden, net als zovele anderen, eerst naar sociaal-artistieke en welzijnsgelden doorverwezen. Ook beleidsmakers en programmatoren denken graag en snel dat dit werk een sociale, eerder dan artistieke finaliteit heeft. Overtrokken maatschappelijke verwachtingen en stereotypering verklaren mee waarom de meeste betrokkenen in *Tracks* zo sterk de nadruk leggen op de artistieke identiteit en finaliteit van hun werk. Nogal wat organisaties zeggen dat kunst een doel op zich moet hebben, dat kunst niet geïnstrumentaliseerd mag worden, niets moet faciliteren of compenseren.

Alle nieuwe kunstenaars worden met drempels geconfronteerd. Voor makers met een niet-westerse achtergrond komt er vaak nog een impliciet, maar sluipend ethnocentrisme, c.q. eurocentrisme bovenop. Als het om kunst gaat, wordt een 'Europese' achtergrond nog vaak als superieur aanzien in vergelijking met andere, niet-westerse origines. Zo circuleert de overtuiging dat er bijvoorbeeld in islamlanden geen theater zou zijn. Soms wordt niet-westerse kunst geassocieerd met traditie, ambachtelijkheid en premoderne ontwikkelingsstadia. Vaak worden niet-westerse culturen immers in de tijd bevroren: ze worden buiten onze (post)moderniteit gesitueerd. Niet-westerse kunst kan vanuit een eurocentrische blik enkel ambachtelijk en traditioneel zijn. In dat geval mag ze, als ze

zogenaamd authentiek en representatief is, niet bezoedeld zijn door ‘westerse’ invloeden.

Wie erin slaagt om naam te maken, komt dergelijke vooroordelen wel voorbij, zo geven de makers van de onderzochte projecten aan. Maar intussen ervaren veel ‘gekleurde’ kunstenaars dergelijke clichés wel als een ernstige hindernis. Het belet hen in te stromen in de ‘reguliere’ artistieke sector. Het komt over alsof men hen niet op hun artistieke merites wil beoordelen. Het sluit hen uit. Of het sluit hen in, om redenen die velen verkeerd vinden. Daarbij doemt het lastige parket van *Alibi-Ali* op. De ‘andere’ kunstenaar moet niet alleen goede kunst maken. Hij of zij moet ook de problemen van de al te ‘witte’ sector oplossen. Dat is veel hooi voor één vork. De kunstenaar krijgt de zware last om niet enkel zijn/haar eigen artistieke visie te verdedigen, maar die van een hele gemeenschap of cultuur, waar men overigens vaak zelf kritisch tegenover staat.

Kunst als heterotopie

Een te sterke focus op etnisch-culturele achtergrond kan een bril worden die veel andere dimensies en parameters verduistert, bijvoorbeeld de artistieke kwaliteit. Doelgroepenbeleid werkt stereotypen in de hand. Het werkt stigmatiserend en contraproductief. Het versluiert dat zogenaamd ‘allochtone’ kunstenaars in de eerste plaats *kunstenaars* willen zijn, eerder dan maatschappelijke werkers.

Misschien is ‘diversiteit in de samenleving’ wel al te lang met welzijnskwesties en maatschappelijke achterstand geassocieerd. Dat zou de expliciete nadruk van de betrokkenen op de *artisticiteit* van hun démarche verklaren. Ze wijzen directe associaties van een kunstenaar met afkomst af. Om stereotypen te ontcrachten, nemen ze vaak zelfs afstand van de sociale of maatschappelijke neveneffecten van hun praktijk. Die nadruk op het artistieke sluit echter niet uit dat kunstenaars ook andere doelstellingen hebben. Uiteraard kan kunst een mentaliteitsverandering inhouden, paradigma’s doen switchen, categorieën provoceren, relevante en urgente proposities in zich houden of verstrooiing en ontspanning bieden.

Een artistieke invalshoek sluit andere effecten van kunst dus niet uit. In dat verband is de visie interessant die in het verhaal over het MuHKA opduikt over

kunst als ‘heterotopie’. Kunst maakt een historisch verworven aanspraak op een eigen logica en dynamiek. Dat betekent niet dat kunstenaars zich zelfgenoegzaam opstellen ten aanzien van de samenleving. Integendeel, die eigenheid is het vertrekpunt van een grote betrokkenheid. Het gaat hier om kunst die afstand neemt van ivoren-torenposities, maar haar eigenheid toch niet prijsgeeft. Ze is geen instrument voor sociale of educatieve doeleinden. Het gaat de hierboven vermelde makers erom een maatschappelijke betrokkenheid vorm te geven vanuit een artistieke sensitiviteit.

Zo vertrekt de Krijtkring steeds vanuit een artistiek concept, en wil de groep tegelijk muziek maken waarvoor een maatschappelijk draagvlak bestaat in Marokko en in Brussel. De vraag naar de betekenis van kunst wordt gelijktijdig gesteld met de vraag naar wat de diversiteit in de samenleving is. Zoals dramaturge Hildegard De Vuyst van de kvs benadrukt: ‘Als je kunstenaar bent, dan ga je een verhouding aan. Je spreekt tegen iemand, je spreekt toch niet tegen jezelf? Je verhouding is je gesprek.’

Identiteitsdynamieken

Nogal wat makers in dit boek morrelen aan al te statisch bevonden visies op cultuur en identiteit, zoals simplistische wij/zij-schema’s. Ze doen dat door symbolen en iconen te vermengen, en door mythes, clichés en taboes te doorbreken. Ze exploreren hybride posities die meervoudige identiteiten en werkvormen met zich brengen. Sibö Kanobana (Mobassik) zegt: ‘Wij weten dat wat we doen eigenlijk autochtoon Belgisch is. In Afrika hadden we nooit gemaakt wat we nu doen. Daar heerst een andere context en een ander netwerk van muzikale invloeden. Wat wij tonen is dat Afrika aanwezig is in België en zijn eigen weg vindt, zijn eigen stem.’

Vlaanderen, België, Europa... het zijn veranderende plekken die telkens opnieuw gestalte krijgen. Een vernieuwende visie op kunst en samenleving biedt blijkbaar mogelijkheden om gebeitelde identiteiten die hier bestaan te ‘injecteren met virussen’, zoals het bij de kvs klinkt. Een nieuw concept van identiteit dringt zich op. Hiervoor bedachten Rik Pinxten en Ghislain Verstraete de term

‘identiteitsdynamieken’: identiteit is iets dynamisch en samengestelds, dat bovendien nooit losstaat van situaties en contexten waarin processen zich voordoen (Pinxten en Verstraete 1998).

In vele projecten in dit boek geldt het exploreren van identiteitsdynamieken als een drijfveer. Het ‘gevoel van buitenstaander’ te zijn doorademt het werk van fotograaf Charif Benhelima. Bij de theatermaker Michael De Cock gaat het om de artistieke vertaling van door de blanke middenklasse ongehoorde verhalen van vluchtelingen en eerste-generatiemigranten uit Marokko. Bij Mobassik is dit zoeken naar meervoudige identiteiten de motor van hun rappen in Swahili, Engels, Frans en Nederlands. Els Dietvorst zocht met de deelnemers van haar wijkproject een nieuwe roepnaam: na verloop van tijd voelden ze zich echt ‘Zwaluwen’. Union Suspecte kiest voor vervreemding als reactie tegen opduikende identitaire angstreflexen.

Deze kunstenaars geven uiting aan vragen over het zoeken naar identiteit, in een samenleving waar voorheen duidelijke identiteitsprofielen (natiestaat, continent, koloniale verhoudingen, religie...) aan betekenis verliezen. Ze brengen de culturele hybridisering, de migratiegolven, de diversificatie van de bevolkings-samenstelling in hun kunst in kaart. Deze projecten stellen door wat ze creëren het reductionisme van eurocentrische, statische, essentialistische, neokoloniale veronderstellingen ter discussie.

Achterstand inlopen

Om stereotypering te vermijden kan het een strategie zijn om het niet-reduceerbare karakter van elke individuele kunstenaar of cultuuruiting in zijn recht te laten. Nogal wat kunstenaars en kunstenuitvoeringsorganisaties uit Vlaanderen en Brussel zoeken naar strategieën om die theoretische besognes in de praktijk te brengen. Zo wil het MuHKA zich kunnen aanpassen aan de wensen van ‘om het even welke bezoeker, op om het even welk moment’. Kunstenaar Ho Tzu Nyen vond het weinig vruchtbaar om ‘verschil’ te blijven definiëren aan de hand van de ‘andere’. Ook discussies in Nederland tonen aan dat een op doelgroepen gerichte aanpak weinig strookt met de manier waarop ‘allochtone’ makers zelf gezien wil-

len worden. Op korte termijn geeft dit wel zichtbare resultaten, maar op langere termijn werkt het contraproductief. Specifiek multiculturele opdrachten leiden tot segregatie en gettovorming, zo lichtte de Nederlandse onderzoekster Sandra Trienekens enkele jaren geleden toe in haar studie *Urban Paradoxes*. In Nederland komt men de laatste jaren steeds meer terug van het doelgroepenbeleid dat tot het ontstaan van een apart circuit heeft geleid. Vandaag bestaat dat circuit nog steeds, maar hoor je meer pleidooien voor strategieën gericht op *mainstreaming*, waarbij de aandacht voor de maatschappelijke diversiteit in de kunstwereld een evidentie is.

Ook bij ons bestaat er een consensus dat *mainstreaming* op langere termijn de enige oplossing is. Toch grijpt men ondanks de gekende valkuilen nog vaak naar de representatieve strategie. In het debat na de presentatie van Anciaux' Actieplan, bijvoorbeeld, was er niet alleen argwaan. Er waren ook stemmen die opnieuw pleitten voor méér representativiteit, voor 'zachte dwang' door middel van 'quota'. Die argumentatie vertrekt overigens niet van een naïeve blindheid voor de knelpunten van deze aanpak. Er is het besef dat dit op langere termijn geen geschikte instrumenten zijn, maar dat de bezwaren 'stilaan luxediscussies over onvermijdelijke kinderziektes' worden. Vandaag doet zich een achterstand voor en op korte termijn moet er een inhaaloperatie gebeuren, dat is de logica.

Diezelfde gedachte duikt in sommige praktijkverhalen ook op als een drijfveer. Zo gebeurt de selectie van deelnemers bij het opleidings- en tewerkstellingsproject *CORDOBA* op basis van hun competenties. Ze worden niet zomaar als 'doelgroepenwild' benaderd. Toch kun je stellen dat dergelijke initiatieven vertrekken uit bezorgdheid over een tekort aan etnisch-cultureel verschil in de culturele sector. Door rolmodellen te creëren wil *CORDOBA* de culturele sector ook op langere termijn aantrekkelijker maken voor allochtone professionals. Eenzelfde paradox schuilt in 0090. Het festival legt sterk de nadruk op de artistieke finaliteit van het getoonde werk, maar hangt zijn programma toch op aan kunst die te maken heeft met één bepaald land, een herkomstland van vele migranten. De motivering daarvan heeft te maken met de achterstandspositie van Turkije in het internationale netwerk van Vlaamse programmatoeren. 0090 is met andere woorden een organisatie die – als ze erin slaagt haar doelstellingen te realiseren – haar eigen noodzaak zal opheffen. Representativiteit schraagt ook de invalshoek van

Alain Platel (Les Ballets C de la B), die zonder schroom pleit voor positieve discriminatie.

ALAIN PLATEL: Als ik audities hou en ik kan kiezen tussen een goede blanke en een goede zwarte, en ik heb nog niet voldoende diversiteit, dan zal ik kiezen voor de zwarte – om het *plat* uit te drukken. Ik vind dat *gekleurde* mensen veel meer te zien zouden moeten zijn, zowel in voorstellingen, als op tv. Het moet een doodnormale zaak worden.

Wat is het belang van afkomst voor methodieken in verband met canonisering, interacties, personeelszaken, netwerking, publiekswerking en educatie? Het is een steeds terugkerende discussie, waarbij een heel spectrum van mogelijke oplossingen naar voor komt.

Aan de ene kant is er wat je een multiculturele invalshoek kunt noemen, waarbij verschillende culturen vreedzaam maar gescheiden naast elkaar worden geplaatst. Dat leidt in sommige gevallen tot een eerder pragmatisch doelgroepenbeleid, zoals bleek in het verhaal over cc Muze, dat op zijn festival Circo Paradiso een specifieke plek voorzag voor vertegenwoordigers van de Alevitische gemeenschap. Je kunt hier ook denken aan de documentaire theaterprojecten van Michael De Cock, die op zoek gaat naar onderbelichte verhalen van specifieke groepen: asielzoekers, palliatieve patiënten en eerste-generatiemigranten.

Andere voorbeelden leggen de nadruk op de diversiteit, hybridisering en fragmentatie die deel uitmaken van groepen en zelfs het individu. Ze streven een uitwisseling en *cross-over* na van verschillende culturen, waardepatronen, referentiekaders, stijlen... In *Aywa!* van De Krijtkring zoeken mensen met een verschillende muzikale achtergrond naar raakvlakken. Ze vermengen hun tradities tot nieuwe, hybride kunstuitingen. Er zijn de praktijken van Alain Platel en Els Dietvorst, die in hun creatieprocessen het eigen individuele auteurschap al dan niet tijdelijk tussen haakjes zetten. En er zijn de prikacties van City Mine(d), waar gescheiden netwerken dankzij kleine stedelijke interventies elkaar doorkruisen. Dat creëert van onderuit nieuwe knooppunten in het stedelijke weefsel.

De kwaliteit van processen

Dit boek laat een breed palet zien aan strategieën die de artistieke praktijk hanteert ten aanzien van een veranderende samenleving. Het leidt tot fundamentele vragen. Moet een organisatie 'representatief' werken of niet? Ga je daar als kunstenaar op in? En er zijn nog andere punten waarover de meningen uiteen lopen. Voor sommigen is 'interculturaliseren' iets wat ze vanzelfsprekend doen. Anderen proberen op verschillende fronten de discussie aan te vuren: met hun werk, in workshops en debatten... Voorbij dergelijke tegenstellingen komen er na twintig verhalen toch enkele duidelijke lijnen bovendrijven. De meer succesvolle methoden, principes, werkwijzen, vergadertechnieken, houdingen, competenties... hebben een aantal kenmerken met elkaar gemeen. We vatten ze samen onder vijf noemers: zelfkennis, maatwerk, langetermijnblik, wederzijdsheid en innovatie. Dat zijn natuurlijk erg abstracte termen. Daarom laten we aan de hand van voorbeelden zien hoe ze vorm kregen in de verschillende bijdragen.

Zelfkennis

De inhoudstafel van *Tracks* is geen lijst van euforische hoeraverhalen. Vele kunstenaars en organisaties geven grif toe dat niet alles wat ze uitprobeerden ook goed is uitgedraaid.

- Oorspronkelijk heette het filmfestival Open Doek 'Focus op het zuiden'. Dat zorgde voor verwarring. Films uit het zuiden leken meteen goed *omdat* ze uit het zuiden kwamen. Dat bleek een onhoudbaar argument. Het festivalteam wilde deze cirkel van 'representatief kijken' doorbreken. Een naamsverandering – en vooral een grondige reflectie over alle aspecten van de organisatie – was het resultaat.
- Ook de Boekenkaravaan stelde na de eerste jaren van voorlezen bij gezinnen thuis, zijn uitgangspunten ter discussie. Alleen voorlezen in Algemeen Nederlands kwam onvoldoende tegemoet aan de dromen en de wensen van

deelnemende gezinnen. Een nieuw project dat voorlezen in de eigen taal zou ondersteunen, werd daarom op poten gezet.

Vanuit uiteenlopende motiveringen en in uiteenlopende contexten probeert men dingen uit. Sommige werken, andere niet. In de praktijk leidt falen tot verschillende conclusies. Er zijn organisaties die de handdoek in de ring gooien en hun smoezen bevestigd zien. ‘Ze’ zijn niet geïnteresseerd. ‘Het’ zit niet in ‘hun’ cultuur. Moet je ‘hen’ dan per se naar het theater of het museum halen? Andere organisaties ontleden de oorzaken van hun falen en durven daarbij ook de hand in eigen boezem te steken. Na de analyse van een twintigtal cases is het precies dat tweede type van organisaties dat, weliswaar na vallen en opstaan, een interessant parcours op tafel kan leggen.

Jezelf ter discussie durven stellen is een basisvoorwaarde en begint bij zelfkennis. In de praktijk zijn er wel wat strategieën ontwikkeld om die zelfkennis te verhogen. Dat kan door een explicitering van de eigen positie en blik. Die ervaren we doorgaans als iets natuurlijks, maar voor een goed deel is onze waarneming cultureel geprogrammeerd. Je eigen selectiecriteria onder de loep nemen, oordelen proberen te expliciteren en het gesprek in het bredere team voeren – het zijn suggesties uit de praktijkverhalen die nadrukkelijk boven drijven.

- De kvs spreekt over ‘het ter discussie stellen van het eigen beschavingsideaal’ door verregaande samenwerkingsverbanden op te zetten, die raken aan het fundament van elk theaterhuis: zelfs het repertoire wordt radicaal ter discussie gesteld.
- Volgens Els Dietvorst kun je pogingen ondernemen om je eigen referentiekader te relativieren, door je auteurschap deels uit handen te geven. Dat is een risico, je bevaart een kano zonder te weten waar die naartoe gaat.
- Het diversiteitsplan van HETPALEIS maakt melding van een zelfbevraging, die met de hulp van de Karel de Grote-Hogeschool werd uitgevoerd. Een van de cruciale punten was dat de culturele bepaaldheid van de eigen blik bij selectieprocedures werd blootgelegd. De Karel de Grote-Hogeschool ontwikkelde voor het Vlaams Ministerie van Cultuur een ‘zelfscan’ (op www.interculturaliseren.be te downloaden). Dat is een term die onwillekeurig aan ziekenhuizen doet

denken, wat op zich wel duidelijk maakt dat het geschikt is om een diagnose te stellen, een geobjectiveerde basis om verdere acties op te baseren.

Je eigen uitstraling en herkenbaarheid bevragen, feedback uitlokken over je communicatiemiddelen met betrekking tot beeld- en taalgebruik... Welke positie bekleed je als organisatie of kunstenaar in de kunst- en cultuurwereld? Welke machtspositie neem je in, over welk aandeel van de middelen beschik je, welk 'symbolisch kapitaal' bezit je organisatie? Je eigen 'culturele' bril oppoetsen kan de samenwerking met 'anderen' bevorderen.

- Vaak gebruikte genres en formats hebben veelal een ideologische, politieke lading. Zeker in het gebruik van fotografie en audiovisuele middelen is het van belang om positie in te nemen ten aanzien van dergelijke connotaties. Soms dringt er een bepaalde *formatting* op, die de mogelijkheden van interculturaliseren danig vernauwt.
- Open Doek kijkt erg kritisch naar een bepaald type van films dat inspeelt op de behoeftes van westerse organisatoren die hun publiek een exotisch of folkloristisch zuiden willen tonen. Dat doet denken aan een zorg van de 'touristes artistiques', de internationale gasten van het KunstenFESTIVALdesArts: er is in verschillende landen buiten Europa een markt voor werk dat wil inspelen op de groeiende vraag naar fusies van 'moderne' en 'traditionele' stijlen.
- De Krijtkring bevraagt telkens weer de werking en de visie van de organisatie. Ze maakte met *Aywa!* door de jaren heen de denkoefening over de gevolgen van het project voor het leven van de muzikanten in Marokko. Het blijft zoeken naar geschikte *formats* om de gemengde composities zowel hier als ginder te presenteren.
- Charif Benhelima gaat kritisch om met zijn medium en verschillende subgenres, formats en technieken. Hij benadrukt dat het ter discussie stellen van de fotografie vanuit zijn eigen biografie, hem de weg leidde naar het aangrijpende, respectvolle boek *Welcome to Belgium*.

Zelfkennis gaat ten slotte ook over het nadenken over je capaciteit en je grenzen, als maker en als organisatie. Interculturaliseren vergt inspanningen op het gebied

van herscholing, mankracht, organisatieverandering... Hierbij is een realistisch verwachtingspatroon belangrijk. Op korte termijn zijn er allicht wat 'verliesposten'. Op zich hoeft dat geen ramp te zijn als die op voorhand min of meer kunnen ingecalculeerd worden. Wat kunnen mensen aan en wanneer? Het is aangewezen om vooraf te verduidelijken wat je verwacht van jezelf en van anderen.

Maatwerk en context

Er zijn kunstenaars en organisaties die inzetten op al dan niet toevallige passanten. Anderen organiseren specifieke acties om uiteenlopende types van doelgroepen te bereiken: niet alleen etnisch-cultureel gedefinieerde gemeenschappen, maar ook jongeren, senioren, blinden, zwaluwen, politici, gevangenen of kunstenaars. Dergelijke beslissingen hangen soms af van externe factoren. Kunstenaars of organisaties hebben geen onbeperkte keuzevrijheid. Het is een terugkerende mantra uit vele boeken over diversiteit, ook buiten het culturele domein: diversifiëren is rekening houden met contexten, en daarom sterk afhankelijk van omgevingsfactoren.

Kunstenaars en organisaties wonen en werken in een stad, gemeente of buurt waarin mensen en verenigingen actief zijn. Zij zijn mogelijke partners en medeplichtigen. Met goed uitgewerkte partnerschappen en met de hulp van bemiddelaars kan een organisatie zichzelf lokaal sterk verankeren. Dit kan ook bijdragen tot een (interculturele) publieksopbouw. Al valt daarbij geen snelle toename te verwachten: zorgvuldig opbouwen van contacten levert alleen op middellange termijn vruchten af.

- De kvs heeft een bijzondere publiekswerker in dienst die aanwezig is in lokale verenigingen, en niet alleen wanneer er geflyerd moet worden.
- City Mine(d) benut de leegstand van de stad. Ongebruikte panden worden omgetoverd tot plaatsen voor experiment en creativiteit. Daar werken ze samen met verschillende lokale partners. Door hun acties installeren ze netwerken die een link leggen tussen de politiek, de markt en de burgergemeenschap.

Een maatschappelijke omgeving heeft vele dimensies: historisch, demografisch, geografisch, taalkundig... Je inwerken in je omgeving betekent kennis opbouwen van politiek-economische achtergronden en geschiedenissen. Het opzetten van langdurige leerprocessen blijkt een belangrijke drijfveer te zijn voor nogal wat organisaties. Terugkerend refrein is de topos van onze 'onwetendheid', die op verschillende momenten in dit boek opduikt.

- Kunstenfestival 0090 vindt dat er in Vlaanderen een groot gebrek aan kennis bestaat over hedendaagse kunst uit Turkije. Het doorbreken van clichés, daar is het de initiatiefnemers om te doen.
- Voor het KunstenFESTIVALdesArts is de initiële drijfveer het besef van onze eigen 'Vlaamse', c.q. 'Belgische' onwetendheid over andere, niet-westerse culturen. Onwetendheid prikkelt de nieuwsgierigheid.

Naast oog voor de omgeving, vraagt contextualiseren aandacht voor je eigen organisatie of werkplek. Bij uitbreiding betekent dit ook het creëren van een draagvlak en groeimogelijkheden voor de medewerkers. Tot slot gaat contextualiseren ook over de context van presentatie.

- Alain Platel ontpopt zich tijdens het creatieproces als een zorgzame 'scoutsleider'. Hij ruimt op en hij zet koffie. Hij creëert een warme omgeving als humus.
- Els Dietvorst en Orla Barry waken erover dat de sociale, juridische en economische problemen van de Zwaluwen niet onder het tapijt verdwijnen. Ze worden opgevangen door een aanspreekpersoon binnen de organisatie.
- De Krijtkring zorgde voor een warme opvang voor de Berberse muzikanten die meewerkten aan de creatie van *Aywa!* Ze kregen overnachting in Molenebeek, waar ze al snel contacten konden leggen met de lokale omwonenden. Verder werden op hun vraag een aantal uitstappen georganiseerd, onder meer naar zee en naar verschillende kunststeden. Zo kwamen ze meer te weten over Brussel en België, over de maatschappelijke en artistieke biotoop van de Krijtkring. Dat draagt bij tot een meer diepgaande samenwerking, zegt Luc Mishalle.

- In de opstartfase stak Radio Kif Kif veel tijd in de uitbouw van een goede ondersteunende structuur voor de vrijwilligers die op hun beurt de organisatie schragen.
- De bemiddelaars van het MuHKA streven een aanpak op maat van elke bezoeker na. Het comfort van de toeschouwer, de praktische omkadering, is daarbij een belangrijke parameter.

Langetermijnperspectief

Interculturaliseren vraagt een aanpak op maat. Er zijn geen vastliggende scenario's. Dat betekent dat *tijd* een cruciale factor wordt. Het kwam verschillende keren ter sprake in de creatieprocessen die we beschreven.

- Alain Platel werkt niet met een vast ensemble bij zijn creaties. Hij zoekt ook telkens naar weinig evidente performers zoals ook kinderen, honden of blinden. Daarom voorziet hij een lange repetitieperiode als hij met een schone lei en een verse *cast* aan een nieuwe productie begint.
- De muzikanten van De Krijtkring hebben tijd nodig om te zoeken naar raakvlakken met muzikanten uit Marokkaanse bergdorpen.
- Michael De Cock maakte een open langetermijnplanning op voor zijn documentaireproject met eerste-generatiemigranten. Niet alle tussenstappen liggen nu al vast.
- Het spreekt voor zich dat een langdurig project als *De terugkeer van de Zwaluwen* zonder continuïteit snel een stille dood was gestorven. Voor het artistieke proces is tijd een voorwaarde om vertrouwen op te bouwen met deelnemers of partners.

Ook op een meer organisatorisch niveau blijkt 'tijd' een factor van belang. Veranderingsprocessen binnen organisaties verlopen langzaam. Het vraagt geduld voor de neuzen in dezelfde richting wijzen. Er doemen onverwachte obstakels op. Veel organisaties maken dezelfde fouten. Het is dan ook interessant om je te informeren over ervaringen van anderen. Tegelijk is het belang van handboeken

(en dus ook van *Tracks*) relatief. Veel betrokkenen geven aan dat interculturaliseren een proces is van *learning by doing*.

- Dat het zo moeilijk is om generieke maatregelen uit te tekenen, is volgens Michiel Van de Voorde van het Vlaams Ministerie voor Werk en Sociale Economie zonder meer een goede zaak. De relatieve onvoorspelbaarheid van het proces maakt het gemakkelijk om er zonder al te veel dikdoenerij gewoon mee te beginnen. Daarom zijn de diversiteitsplannen van de Vlaamse overheid opgevat als flexibele instrumenten die een waaier aan mogelijkheden bieden. Hieruit kan elke organisatie zelf een keuze maken, met behulp van de juiste expertise en voorbeelden van anderen. Het planmatige gaat er dan vooral over dat je jezelf ertoe verbindt om na voldoende tijd na te gaan wat er van de bedoelingen in huis gekomen is.

De blutsen en builen die hier en daar opduiken laten zien dat het afstemmen van de artistieke praktijk op een diverse samenleving telkens opnieuw pionierswerk is. Het is het resultaat van gedrevenheid en ondernemerszin, van de durf om te innoveren, om nieuwe formats uit te testen. Het doet zich daarom voor binnen dat type van organisaties dat het aandurft om te veranderen. Dat risico's neemt en het imago, de identiteit en kwaliteitsnormen ter discussie stelt. Daarbij zien we dat nogal wat organisaties een evolutie hebben doorgemaakt: van projectmatige experimenten en kleinschalige prikacties, tot een meer doorgedreven, structurele inbedding van de aandacht voor diversiteit in de samenleving.

Die visie komt overigens ook niet alleen uit ons onderzoek naar voren. In het voorjaar van 2006 lichtte Sandra Trienekens projecten door die ondersteund waren door Netwerk cs, een Nederlandse organisatie die expertise op het vlak van diversiteit wil doen circuleren. Volgens Trienekens is een integrale aanpak op termijn de enige mogelijkheid. Om dat te illustreren, onderscheidt ze *90°- en 180°-instrumenten*:

SANDRA TRIENEKENS: Voorbeelden van 90° instrumenten zijn het inschakelen van tussenpersonen (ambassadeurs, intermediairs), doelgroepgerichte communicatie, cultuureducatie of het samenwerken met migrantenzelforganisaties. Deze veranderingen vragen wel een

andere denkwijze van de organisatie, maar zijn toe te passen zonder dat daarvoor de structuur van een organisatie grondig moet worden veranderd. Het gaat dus om een 'kleine draai', waarbij het vaak om externe projecten gaat. (...) Het probleem met deze externe projecten is, zoals in de voorgaande delen duidelijk is geworden, dat ze niet voldoende bijdragen aan de 180° verandering die een organisatie moet doormaken om diversiteit een intrinsiek onderdeel van de organisatie te laten zijn ofwel intern te maken. (Trienekens 2006: 11)

Veranderingen die leiden tot een complete omslag van de organisatie in onder meer personeelsbeleid, programmering én identiteit, hebben volgens Trienekens op termijn het meeste effect.

- De Arenbergschouwburg wilde zijn programmering, werkwijzen, visie meer openstellen voor de samenleving. Men was bereid de nodige risico's te nemen om andere, niet-vanzelfsprekende projecten binnen te halen. Onder meer dankzij de aanwerving van Gerardo Salinas, via CORDOBA, werden er op stafniveau veranderingen gerealiseerd. Die wijzigden uiteindelijk het hele beeld van het huis.
- De aandacht voor diversiteit begon bij HETPALEIS met een aantal losse, in de tijd beperkte projecten. Een jonge, tijdelijk aangeworven diversiteitswerker kreeg de aartsmoeilijke opdracht om diversiteit vanzelfsprekend te maken. Dat kan pas als de organisatie zelf op alle niveaus wil veranderen. Wie projectmatig experimenteert, komt tot de conclusie dat zich na verloop een meer structurele aanpak opdringt.

Wederzijdsheid

Leerprocessen en maatwerk gebeuren vaak in partnerschap met derden. 'Ambassadeurs', vrijwilligers of coproducten leggen de link met nog niet aangeboorde netwerken. Ze leveren informatie aan over hoe mensen naar de organisatie kijken. Ook dit is inzicht verwerven in de eigen werking. Je leert hoe die door anderen waargenomen wordt. Je leert welke aspecten aansluiten op interesses van andere mensen. Inspelen op die omgevingsfactoren legt mogelijkheden bloot. Opnieuw

moet je jezelf ter discussie stellen. Je legt verantwoordelijkheden deels buiten jezelf door ruimte te geven voor initiatief, openheid en reflectiemomenten.

- De bemiddelingsmethode in MuHKA is interactief. Zo vermijden de bemiddelaars paternalisme en desinteresse. Voor bezoekers is het prikkelend dat een rondleiding vertrekt vanuit hun eigen interesses en gemoedsgesteldheid.
- Het media-activistische collectief vox onderhandelt op een basisdemocratische manier. Iedereen kan aansluiten bij de vergaderingen. Beslissingen worden genomen met consensus. Macht wordt gedeeld.

Wederzijdsheid blijkt ook een interessante strategie om het hoofd te bieden aan de representatieparadox. Je kunt onderhandelen over labels en identiteitsmarkers. Zo kun je de gevoeligheid over 'vastpinnen op afkomst' vermijden. Een maker of toeschouwer wordt dan niet geacht zijn of haar gemeenschap te vertegenwoordigen. Door middel van overleg en onderhandeling kunnen de verschillende partners meer op gelijke voet komen te staan.

- Els Dietvorst noemt zichzelf 'opperhoofd' van de Zwaluwen, maar ze brengt wel een collectief verhaal in beeld. De initiatiefnemer eigent zich de 'andere' niet toe, maar creëert in continue samenspraak nieuwe categorieën en genres. Bijvoorbeeld wordt de wil van de Zwaluwen gerespecteerd om de film die ze maakten niet alleen te vertonen in ondergrondse *art house* cinema's. Ze genoten de ultieme consecratie: vertoningen in de El Doradozaal van de UGC-cinema, in het hart van de aloude Brusselse uitgaansbuurt.
- De Boekenkaravaan laat een voortdurende wisselwerking zien tussen de gezinnen en hun voorlezers. Verschillende referentiekaders komen samen in een huiskamer. Zonder zich op te dringen, proberen voorlezers in te spelen op de vraag van de kinderen en van de ouders. De kinderen geven bijvoorbeeld aan welk soort boekjes ze volgende keer graag willen lezen, de ouders bepalen zelf of ze al dan niet de voorlezer en hun kinderen vergezellen naar de bibliotheek.
- Dialoog is de motor voor de creatie van een nieuwe artistieke taal bij De Krijtkring en Platel. Het is ook de basis van de buurtprojecten van Wijk up,

waarbij een jaar lang onderhandeld wordt over het programma van het buurtfeest.

Interactieve methodes maken het de ‘ander’ mogelijk om eigen behoeften en interesses naar voor te brengen. Men hoeft zich niet in te schrijven in een vooraf uitgetekend project. Er blijft ruimte om een project mee vorm te geven. Dat creëert betrokkenheid: zowel van artistieke partners en medewerkers, als van het publiek.

- Het programma van Circo Paradiso wordt mee ingevuld door een aantal partnerorganisaties en buurtverenigingen, zoals Het Weyerke (een huis voor mensen met een verstandelijke handicap), het plaatselijke integratiecentrum en de Alevitische vereniging.
- Vaak vormt in participatorische projecten de autobiografie de basis van samenwerken. Dat laat soms weinig ruimte voor individuele dromen, fantasieën en verbeelding. Veel Zwaluwen wilden niet over hun eigen leven spreken. Het delen van een thema bood de mogelijkheid om aan verschillende betrokkenen een opstap te bieden voor een gezamenlijk project. Het gedeelde thema van migratie en ballingschap, verwoord door Arthur Rimbaud, was het startschot voor *De terugkeer van de Zwaluwen*.
- Open Doek zet projecten op met jongeren, buurtverenigingen en gedetineerden. Die delen in de ‘macht van het selecteren’. In het gesprek met deze minder vertrouwde groepen is affiniteit met de andere sociale codes van belang.

Innovatie, creativiteit, hybridiseren van formats

Genres, formats, media zijn op zichzelf dragers van een bepaalde ideologische, politieke en sociale lading. Denken we maar aan dubieuze concepten als ‘wereldmuziek’ of ‘wereldfilm’. Of alleen het onderscheid tussen zogenoemd ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur. Termen als ‘hedendaags’ en ‘traditioneel’ hebben eveneens duidelijke connotaties. We brachten al ter sprake dat niet-westerse kunst vaak met traditie, folklore, het verleden geassocieerd wordt. In die context blijkt duidelijk dat het creativiteit en innovatiekracht vraagt om de hierboven beschreven

kwaliteiten in praktijk te brengen. Er is behoefte aan nieuwe invalshoeken, categorieën en werkvormen. De kunsten kunnen een fantastische vrijplaats zijn om nieuwe formats en genres te ontwikkelen.

- Cultuurcentrum Muze ondergraaft al te simplistische opdelingen tussen elitaire en populaire cultuur. Circo Paradiso zoekt een compromis: het publiek neemt actief deel aan de nieuwe zingeving van de kermis en het circus vandaag. Het soort volkscultuur waarover artistiek leider Tom Michielsen het heeft, gaat voornamelijk over ontmoeten.
- Vroeger kreeg elke bezoeker bij aankomst in het MuHKA een plattegrond en een brochure in de handen gestopt. Vandaag maakt het museum geen gebruik meer van gestandaardiseerde formats. De strategie en de bemiddelingsinstrumenten worden bij elke expo opnieuw bekeken. Wat heeft elke specifieke expo nodig? Zo wil het museum inspelen op steeds wisselende omstandigheden.
- Met *site-specific performances* spreekt City Mine(d) een nieuw en gevonden publiek aan. Dat betekent dat men de zekerheden van de *black box* en de *white cube* achter zich laat. Een transparante *bubbel* of een toren met vergader- en tentoonstellingsruimtes: het zijn telkens nieuwe vehikels om verwaarloosde plekken nieuw leven in te blazen, of verschillende partners met elkaar in gesprek te brengen.
- CORDOBA is een *cross-over*: werkgelegenheid en opleiding worden met elkaar gecombineerd.
- Ook de sociaal-artistieke praktijk is een uiteindelijk vrij recente werkvorm, waar met een gevoeligheid voor procesmatige aspecten sociale en artistieke doelstellingen in de weegschaal liggen.
- De formule van vox is uniek. vox bestaat enkel tijdens vergaderingen. Dit is een innoverende manier om audiovisuele middelen in te zetten voor producties die andere visies over de samenleving, de stad en haar bewoners naar voor brengt.

Het is precies op dit vlak dat je kunt zien dat de projecten van dit boek innoveren. Ze vatten de diversiteit van de samenleving op als zuurstof voor de artistieke creatie, als stimulans om te herdenken wat kunst is en hoe kunst gemaakt wordt.

Slotsom en pistes voor de toekomst

Een combinatie van invalshoeken en snelheden

Al bij al blijkt hoe sterk we ons nog in een experimentele situatie bevinden. Alle netwerken hebben grenzen. Niemand beschikt over instantrecepten voor een divers personeelsbeleid of het bereiken van nieuwe publieksgroepen. Het is zoeken. *Tracks* nam een breed scala van praktijken in het vizier, die soms tot andere conclusies en oplossingen kwamen.

Werk je beter met doelgroepen of met een uniek individu? Het valt op dat nogal wat cases verschillende invalshoeken met elkaar combineren. Na het veldwerk zijn wij geneigd het naast elkaar bestaan van deze verschillende invalshoeken te appreciëren. Vaak is de context waarbinnen een organisatie werkt een goede indicatie om in te schatten welke invalshoek het best past. Niet elke organisatie werkt bovendien met eenzelfde snelheid. Structurele maatregelen zijn beter dan in de tijd beperkte projecten, maar maximaal inzetten op interculturaliseren is voor vele organisaties simpelweg niet haalbaar. Anderzijds is het werken met doelgroepen in sommige situaties veruit de best haalbare kaart. Interculturaliseren kent verschillende snelheden. Het is maatwerk, afhankelijk van de specifieke omgevingsfactoren.

Op lange termijn zal het erop aankomen om een context te creëren waarin we termen als ‘allochtoon’, ‘etnisch-cultureel’ of zelfs ‘diversiteit’ niet meer in de mond zullen moeten nemen. Voorlopig, in deze experimentele overgangsfase, kunnen beide invalshoeken aanleiding geven tot vernieuwing en innovatie, weliswaar op een andere manier. De representatieve invalshoek is van belang om het onderwerp op de agenda te krijgen, en voor de creatie van noodzakelijke *resources*. Het kan een hefboom zijn voor het ontwikkelen van de (interculturele) competenties bij artistieke en organisatorische medewerkers. De meer fundamentele invalshoek kan fungeren als een experimenteel laboratorium, waarin strategieën worden ontwikkeld voor hoe we uiteindelijk met dat nieuw gevormde kapitaal willen omgaan.

Nieuwe manieren van kijken en beoordelen

Al is het stadium vandaag nog experimenteel, we zien tegelijk dat in de beschreven processen een aantal gemeenschappelijke kwaliteiten de kop opsteken. Artistieke praktijken die omgaan met diversiteit, gaan uitdagingen niet uit de weg. Ze plaatsen zich er middenin en trachten zich te verhouden tot de complexiteit van de samenleving. Ondanks de grote variëteit aan mogelijke invalshoeken komt daarbij een gedeelde basishouding naar voren. De processen die we volgden, stellen de eigen uitgangspunten voortdurend ter discussie in overleg met 'anderen'. Ze gaan niet uit van evidenties. Ze hebben oog voor de context en dialoog en ontwikkelen nieuwe invalshoeken en formats. Dat zijn allemaal kwaliteiten die niet zozeer op afgewerkte producten betrekking hebben, maar ook op creatieprocessen.

Hier liggen zinvolle pistes voor de toekomst. De hierboven beschreven proceskwaliteiten kunnen aanknopingspunten bieden voor verschillende *stakeholders*. Zowel de overheid als de sector ontwikkelen initiatieven. Tijdens de experimentele zoektocht worden kostbare ervaringen opgedaan. Op dit moment is het van groot belang dat die geïnventariseerd worden, dat ze kunnen circuleren. Ze kunnen een bron van inspiratie zijn voor kunstenaars en kunstorganisaties. En wat het beleid betreft, kunnen ze vooral ook voeding geven aan de inhoudelijke uitwerking van evaluatie- en beoordelingsprocedures. Nu 'interculturaliseren' steeds meer een slagwoord wordt, kunnen ook externe waarnemers (overheden, adviesorganen, critici...) op weg worden geholpen bij de verfijning van termen die kneedbaar zijn, maar inhoudelijk soms maar weinig gearticuleerd. Zo geeft het beleid niet alleen impulsen. Het sluit dan ook aan bij de ervaringen die de artistieke praktijk elke dag met vallen en opstaan opdoet.

Aangehaalde literatuur

- Het culturele (in) Europa: bewust omgaan met diversiteit*, advies van de Raad van Cultuur. 2005. http://www.wvc.vlaanderen.be/cultuurbeleid/raden_commissies/adviezen/ravocu/ravocu_advies_C11.05.pdf. Geraadpleegd op 05 februari 2007.
- Charif Benhelima, *Welcome to Belgium*. Gent, Ludion 2003.
- An van. Dienderen, *Production Processes as a Site of Critique. Ethnographic Research into the Mediated Interactions during Documentary (Film)Production*. Universiteit Gent 2004.
- Pascal Gielen, 'Welcome to Heterotopia. About Cittadellarte and Michelangelo Pistoletto'. In: *Michelangelo Pistoletto & Cittadellarte &.* Gent, Snoeck 2003. pp. 14-43.
- Erwin Jans, *Interculturele Intoxicaties*. Berchem, EPO 2006.
- Rik Pinxten en Ghislain Verstraete (red.) *Cultuur en macht. Over identiteit en conflict in een multiculturele wereld*. Antwerpen, Houtekiet 1998.
- Rik Pinxten, Ghislain Verstraete en Chia Longman (red.) *Culture and Politics. Identity and Conflict in a Multicultural World* (Series Culture and Politics / Politics and Culture, vol. 2). Oxford en New York, Berghahn Books 2004.
- Peggy Saey en Marijke van Eeckhout, 'Bemiddeling tussen cultuuruiting en publiek in cultuurhuizen. Van educatie naar bemiddeling' 2005.
- <http://www.cultuurnet.be/front/downloadDocument.jsp?id=141360>. Geraadpleegd op 05 februari 2007.
- Sandra Trienekens, *Urban Paradoxes: lived citizenship and the location of diversity in the arts* (proefschrift afgelegd aan de universiteit van Tilburg). Eigen beheer 2004.
- Sandra Trienekens, *180°. Evaluatie en adviesrapport*. Rotterdam, Netwerk cs 2006.
- Michiel Van de Voorde, 'Waarom een diversiteitsplan?', www.serv.be/webteksten/Wat%20is%20een%20diversiteitsplan-nota%2007%2004.pdf. Geraadpleegd op 5 februari 2007.

Met dank aan...

... onze vrijwilligers Maaïke Vanderbruggen, Bram Bogaerts en Gert Engels en aan de mensen die betrokken waren bij de praktijkverhalen: Luc Mishalle, de muzikanten van *Aywa!* (Ali Kamchou, Mohammed Kheyoume, Soufian Tazi, Bert Bernaerts, Arne Van Dongen...), Lies Cuyx, Tom Michielsen, vzw Maandacht, Peter Jans, Dennis Atta, Lucien Kaczmarczyk, Raf Nuelens, Sofie Van Bruystegem, Ludo Moyersoën, Elke Van Campenhout, Johan Moyersoën, Gerardo Salinas, Yvette Deploige, Krist Biebaw, Ico Maly, Danny Neudt, Fatima Ahalli, An Hofman en Keltoum Belorf, Ilona Plichart, de voorlezers van de Boekenkaravaan, kinderen, ouders en leerkrachten van de Stuivenbergschool, Chokri Ben Chikha, Flore Opsomer, Karim Kalonji en iedereen bij Union Suspecte, Mesut Arslan, Murat Can en Aliye Kurumlu, Alain Platel en Hildegard De Vuyst, Charif Benhelima, Els Dietvorst en de Zwaluwen (Guiliane Mansard, Miguel Devaux, Kokou Zokli, Lilo Genova, Kito Isimba, Kokou Zokli, Lara Aniela Radzki, Liesbet Vaes), Michael De Cock, Sibö Kanobana en Mo Binara, Pierre Muylle en vrijwilligers van Wijk up (Zeebrugge, St-Jozef, St-Pieters), Gerda en vtm (de verenigde toiletmadammen), Roos en de bewoners van Camping Kontiki, Patrice en Cie Okazou, vox (Raf, Bart, Peter, Saffina, Marie-Eve, Pascal, Laurent, Françoise, François en Eric), Barbara Wyckmans, Anja Geuns, Rachid Atia, Dirk Vanhaute, Annick Klaes, Hanneke Reiziger, Paula Stulemeijer, Frie Leysen, Christophe Slagmuylder, Tzu Nyen Ho, Mariano Pensotti, Frederico Paredes, Arifwaran Shaharuddin, Paul Grootboom, Agustín Meza, Andréya Ouamba, Pichet Klunchun, Bart Top, Sonja van der Valk, Wouter Hillaert, Marie Baudet, Eva Wittocx, Jonas Byaruhanga, Shervin Nekuee, Jan Goossens, Paul Kerstens, Frank Van Dessel, Anneliese Geerts, Nedjma Hadj, Maya Galle, Danny Op De Beeck, Gérard Maraite, Bart De Baere, Kathleen Weyts, Peggy Saey, Marijke Van Eeckhaut, Klaartje Brouns, Kathleen Schueremans, Gie Goris, Marc Boonen, Sarah Lauwers, Atika Aitelbahja, Gui Dens, Gert Hermans, Ans Verlooy, Greet

Stevens, Nathalie Haeseldonckx, Patricia Lopez, Sona Shah, de Moussemjury bij Open Doek (Charif Benhelima, Dame Diouf, Mohamed Ikoubaân, Hafida Raoui) en vele anderen. Input tijdens verkennende gesprekken en/of feedback bij opzet en/of manuscript kregen we van onder anderen Ann Olaerts, Ivo Janssens, Erwin Jans, Elke Vermeire, Jan Vermoesen, Gunilla De Graef, Michiel Vandevoorde, Dries Moreels, Els Baeten, Sandra Trienekens, Rik Pinxten, Jerry Aerts, Ghislain Verstraete, Hugo Franssen, Piet Forger, Janwillem Schrofer, Edith Rijnja, SMAK, VillaBasta, Couleur Café, Vlaamse Opera, Michel Uytterhoeven, Anna Elffers, Ingeborg Wegter, Lisia Pires, Pieter Van der Gheynst, Veerle Keuppens, Wim Viaene, Paul Boutsen, Leen Laconte.