

# Over kannibalisme en verscheidenheid

*Een theaterwetenschapper en een medewerker van de Beursschouwburg vinden elkaar in hun ideeën over theater en maatschappelijke ontwikkelingen. Geert Opsomer en Stef Ampe openen een polemieek.*

## 1. Kannibalisme en kruisvaarders

Vier eeuwen geleden overleed de vader van het essay, de speelse filosoof en Franse humanist Michel de Montaigne. Zijn werk staat bol van paradox en levenservaring en botst(e) met de dogma's van de redelijkheid, met de agenda's van het modernisme. Het begrip verscheidenheid, één van zijn thema's, ziet hij tot zijn grote ergernis stelselmatig gereduceerd door interpretaties, wetten en modellen allerhande. Zijn devies luidt 'oprecht van zijn wezen weten te genieten'. Bovenhemels en onderaards gedrag gaan hand in hand. Hij heeft het over de grote Aesopus die, wanneer hij zijn meester onder het wandelen ziet pissen, uitroept 'moeten wij nu ook al hollend poepen?'. Michel de Montaigne besluit dat we ook op de hoogst verheven troon ter wereld nog op onze kont zitten.

Michel de Montaigne houdt in zijn essay *Over de kannibalen* een krachtig pleidooi over de waarde van het vreemde en van andere culturen. Opnieuw gaat hij niet af op wat men zegt, op wat de kennis hem voorhoudt of op wat de gewoonten van het land hem als bewoner voorschrijven. Hij praat dus niet vol afkeer over de barbaarse volkeren aan de overkant van de oceaan, over de kannibalen die de ontdekkingsreizigers ontmoetten. Hij wijst wel op hun intelligentie en veelzijdigheid. En hij vertelt hoe ze eerst hun gevangenen goed behandelen en verwennen, om ze dan in één beweging af te maken, te branden en op te eten. Niet per se om zich te voeden, maar om grote wraakgevoelens te uiten. Hij beschrijft hoe deze kanniba-

len letterlijk en figuurlijk het onderspit delven, kwestie van wraakoefening. De Portugees begraaft de vijand tot aan het middel in de grond, beproeft het als liggende wip en hangt het met pijlen doorzeefde lichaam op. Aldus maakt Michel de Montaigne ons attent op onze eigen barbarij. De kannibalen kunnen niet eens tippen aan de doeltreffendheid van onze inquisitie en onze godsdienstoorlogen.

Michel de Montaigne zou even goed kunnen vertellen over het belegerde stadje Mara in het Midden-Oosten. De kruisvaarders beloven de Islamitische inwoners een vrije uittocht. Arabische kronieken vermelden de grote ramp die de 20.000 inwoners van Mara overkomt: een reuze barbecue t.b.v. de uitgehongerde troepen valt hen ten deel. Zelfs een paus zou zich later verantwoorden voor het gedrag van zijn kruistochters. Het is maar hoe je het bekijkt: 'onze' Godfried van Bouillon tegenover 'hun' Al Ahrawi. Al Ahrawi ontvlucht de slachtpartij en roept op tot een 'Jihad' in de Moslim-wereld.

## 2. De hulpverleners

Artiesten kampen met een groot schuldgevoel. Ze moeten bezig zijn met de grote politieke items. Het Vlaams Blok, het racisme, het integrisme en de genocides raken de artiest in de kern van zijn bestaan. Hij moet daar iets aan, tegen of, in het slechtste geval, mee doen. Wat precies is niet duidelijk (tenzij volksdansen).

'A lot of the old paradigms of thinking in terms of majorities and minorities and

so on, are really finished with the last generation' (P. Sellars). Het grote schuldgevoel wortelt in de post-kater van de jaren '70. Het grote doel - allerhande minderheden warm maken voor allerhande kunst en daar samen versterkt uitkomen - is niet bereikt. De kunstensector houdt er een merkwaardig compensatiegevoel aan over. Het uit zich in een open, verdraagzame en 'interculturele' opstelling. Allez, men wil helpen.

Meestal goedbedoelde 'interculturele' frasen en initiatieven roepen wat vaak een vergelijking op met wat de verlichte burgerij op het einde van de vorige eeuw met de arbeiders beoogt. Onze onbeholpenheid, ons paternalisme, verwoordt Erik Antonis in zijn eerste interview (De Morgen 12/01/95) als intendant van Antwerpen 94, 95 en verderop als volgt: 'Ook ik heb hardop gezegd dat kunst autonoom is. Maar kunnen we dat nog blijven zeggen als de samenleving tekenen vertoont van intolerantie en agressie? Of kun je, zonder te vervallen in een soort politiek theater van weleer, zelf mee helpen om daar iets aan te doen? Dat gesprek zullen we moeten voeren met de kunstenaars, we zitten toch in deze stad waar 28,5% gestemd heeft voor het Vlaams Blok. Hoe kunnen we ook met de kunstenaars van deze stad de strijd daartegen aanbinden? Kunnen er geen artistiek interessante elementen gevonden worden die met geschikte technieken iets kunnen gaan doen in het buurtwerk'.

De zoete zalf van 'madame sociale', de know how van buurtwerkers, het paternalistische en intuïtieve handelen van artiesten, ... Even veel componenten nodigen uit om de gangbare kaders en definities van 'sociaal werker', 'podiumkunstenaar' of 'migrant' achter ons te laten. Hoe functioneert de artiest in een mechanisme dat van Molenbeek in de kortste tijd een uitheemse theaterkijkkast maakt voor voyeurs? Hoe kan de theaterconventie zo ruim worden dat ze de verschillende partijen engageert? Hoe beweegt de artiest zich binnen en buiten een andere minderheid? Hoe leren artiesten en Brusseliens mekaars 'mindertalen' stotteren, spreken en beluisteren?

## 3. Vrijen op stront

Aldus omschreef Willy Thomas onlangs in een debat het politieke handelen van de kunstenaar vandaag. Er zijn geen grote esthetische of politieke dogma's die

toegepast moeten worden: 'Als we de schoonheid niet kunnen delen is ze misdadig en anders niets'.

Het post-moderne en post-koloniale debat verleidt ons om onze eruditie te demonstrenen. We ontlede de progressieve kunstuitingen als getuigen van een dubbel bewustzijn (het spanningsveld tussen de white en de black atlantic van Paul Gilroy) of van een ontstellende culturele hybriditeit (de interstices-theorie van Homi Bhabha). Met zijn allen werken we hard aan het 'complexeren van ideologieën' (W. Thomas).

Aantonen hoe complex het allemaal is, is één zaak. Wij vinden het belangrijker om een analyse te maken van de (on)macht die schuilgaat in de verschillende manieren van spreken, schrijven, leven en wonen. Het yuppie-concept dat we volgens de Amerikaanse regisseur Peter Sellars geërfd hebben van 'een leven zonder strijd' is immers vals: 'The point of all this is exactly that it is a struggle. And the more we make it our struggle, the more we deepen our positions as artists and human beings. Our task right now at any time, if you're an artist, is to find a struggle and live there. And if you haven't noticed any struggles, then by all means choose another profession!'. Even belangrijk is Sellars' oproep tot de kunstenaar om zich vuil te maken: 'struggle and controversy is something to run from rather than run towards (...). The point is there is troubled water ahead. If you want change in your life, wade into it'.

Opnieuw de straat optrekken. En deze keer niet om op de barricaden voor te doen hoe het moet. Wel om ogen en oren open te trekken en voluit de kost te geven. De geborgenheid van het salon of de scène inruilen voor een gezonde portie street credibility.

Van de artiest vergt dit, in eerste instantie, een bereidheid om het gesprek met de straat aan te gaan. Hij wordt verondersteld de geëigende structuren open te gooien. Wat dat geeft? Acteurs van Dito'Dito, bijvoorbeeld, die samen met Les Vils Scélérats een voorstelling maken. Theatermakers 'qui sortent du théâtre' om het met de woorden van Copeau te zeggen. Rappers die vanop de straat het theater binnenstappen. Wat dat geeft? Onderhandelen over het ene noch het andere, theater noch rap. Belangwekkend of niet.

'Het ene noch het andere'. De pro-

duktie *De Nacht vlak voor de Bossen / La Nuit juste avant les forêts* (Bernard-Marie Koltès) vormt niet meer, niet minder dan een momentopname in een proces. Zoeke naar de juiste context en een geschikt instrumentarium, worstelen met hardnekkige theater- en straatconventies. De theatersector leent zich moeilijk tot een dergelijk proces. Wij – de makers, het beleid, de kritiek – beschikken bijvoorbeeld niet eens over een rijk vocabularium om dit proces te verwoorden.

We handelen en spreken nog te veel vanuit pure theater- of sociale conventies. In zijn boeiende artikel *Niet alleen Theater* maakt Dieter Lesage het proces van *De Nacht / La Nuit*. Bij het veroordelen van de produktie gaat hij uit van vooronderstellingen die precies stoelen op de meest traditionele theaterconventies. Thomas is de enige die acteert en spreekt op de scène, dus draagt hij de voorstelling. Volgens Dieter Lesage begaat Willy Thomas zo een onvergeeflijke fout: hij isoleert de twee jongens van Les Vils Scélérats op de scène, maakt er een decorstuk van, stelt ze tentoon. Maar wat dan met Buysse die in het bikkelharde *Driekoningsavond* de wrede hoofdfiguur Cloet tot op het einde laat zwijgen? Wat dan met het ondraaglijke zwijgen van Caesar door Lauwers' *Need Company*? Zijn dit decorhandelingen? Of wat dan met Robert Wilson die Christopher Knowles in tal van voorstellingen ten tonele voert? Stelt hij dan op ontoelaatbare wijze een autist tentoon? Wil hij hem integreren? Wil hij zijn belangstelling aanzwengelen voor theater? Voert hij dan solo-monolo-



gen? Of moest Wilson Knowles eerst op de scène uitnodigen om later zijn taal te leren stotteren.

Kan men op dezelfde manier en zonder enige reserve het integratiedenken binnen de sociale sector overplanten op het theater van Wilson, Thomas en vele anderen. Is het echt hun bedoeling om belangstelling te wekken voor theater bij jongeren om ze zo te integreren? Of gaat het er ook

om het theater uit zichzelf te laten treden, de artiest te leren stotteren...

'*De Nacht* was misschien minder een multi-culturele voorstelling omwille van de samenwerking tussen Belgen en migranten, dan wel om de samenwerking tussen theatermakers en jongeren die niet in theater geïnteresseerd zijn, maar zo hebben de makers het allicht niet begrepen', stelt Lesage in zijn artikel. Wij vinden dat Willy Thomas en de jongeren het juist wél zo begrepen hebben: hun uitgangspunt is net wél een wederzijdse interesse, hun voorstelling net wél het resultaat van de interactie tussen 'beide partijen'.

Bref, we hebben dus een andere voorstelling gezien. Het toont nogmaals aan dat we in onze zoektocht naar een geschikt discours aandacht moeten besteden aan cruciale begrippen als 'plek' of 'publiek' en voorzichtig moeten omspringen met geladen begrippen als 'migrant' en 'integreren'. Wie is het meest 'migrant': de Vlaming Willy Thomas, afkomstig uit Merchtem, of onze jonge Brusseliens. Terug naar de voorstelling. Wie wordt 'tentoongesteld', Willy Thomas of Les Vils Scélérats? Kan de voorstelling compleet gerecupereerd worden binnen de bestaande theaterconventies en -praktijken? Of kan ze ook gedeeltelijk gerecupereerd worden buiten het theaterframe?

Deze legitieme vragen zullen we heel anders beantwoorden naargelang de omstandigheden als, bijvoorbeeld, plaats en publiek. Je manier van kijken verandert volledig indien je als ervaren Vlaamse theaterbezoeker opeens in de huid kruipt van de door Les Vils Scélérats gemobiliseerde achterban. De omkering wordt nog radicaler als theaters zelf hun publiek op de scène zetten – overigens een aloud principe van volktheater – en als theatermakers zich zelf tentoonstellen in de straten van Molenbeek. Of hoe *De Nacht / La Nuit* doorbrengen in het gekraakte Hotel Central, dan wel in cultuurtempel deSingel een totaal verschillend uitgangspunt oplevert ...

Van veel groter belang zijn de (her)ontdekte plaatsen en publieken die noch het ene, noch het andere zijn. De ervaring ermee, de onderhandeling erover geeft vast en zeker een nieuwe dynamiek. Niet langer het theoretische spreken staat daarbij voorop, maar wel het luisterende spreken, vanuit de ervaring (cfr. Michel de Montaigne). Geen analyse van de dode stad of

van de stilstaande beelden van een voorstelling. Maar wel een ervaringsgerichte ontleding van de levende stad, van het voortdurend veranderende straatbeeld en hoe de mensen erover spreken. Je leert er alles over de mise-en-scène van het dagelijkse leven, over de 'dramaturgie van een stad' (cfr. Beursschouwburg). De kennis die je opsteekt over hybriditeit, complexiteit, (on)macht, dubbel bewustzijn is enorm. De ervaring van de levende stad/straat, de volkscultuur, de jongerencultuur ligt voor het oprapen.

#### 4. De beleidsmakers en hun grensposten

Eens die stap gezet, bots je op allerlei grenscorrecties en erkenningsvoorwaarden die het beleid in de jaren '80 aanbracht op vraag van de theatersector. Het systeem staat niet bepaald open voor Dito's, Woestijnen 93, Vaartkapoenen, Les Vils Scélérats, ... Coalities tussen artiesten, sociale werkers, straatjongens, nieuwe geëngageerden, ... worden eerder gefnuikt dan gestimuleerd. Het systeem heeft kennelijk te veel grenscontroles uitgezet.

Eerste verordening: slechts om de vier jaar kunnen nieuwe groepen op een legale manier de grens passeren. Alle turbulentie aan de grens van het theater is ondertussen geweest.

Tweede verordening: interessante artistieke projecten doen intussen een beroep op een projectenpot die op enkele miljoenen na leeg is. Men deelt een kleine pot in de transitie, wachtend op de eerste tekens van een wettelijke erkenning.

Derde verordening: er zijn al te nauwe grenzen getrokken rond de genres (dans, theater, muziektheater, ...). Maar wat gebeurt er met wie daadwerkelijk uit het theater treedt, en de spanning tussen het maatschappelijk en het artistieke opzoekt. Waar situeert men de komende samenwerking tussen Dito'Dito en Les Vils Scélérats? Valt dit nog onder de kwaliteits- en erkenningscriteria van een of andere Raad van Advies? Wat gebeurt er met het 'ene noch het andere'? De roep 'dan maar geen decreet' klinkt alsmäär luider en verleidelijker. Tot nu toe laat niets vermoeden dat de komende subsidieveldslagen veel meer om het lijf zullen hebben dan het reproduceren van de gangbare kwalitatieve criteria.

Vierde verordening: er staan te veel grensposten. Strenge selectieheren, jawel ook de kunstencentra en de kritiek, be-

slissen welke groepen ze het label 'interdisciplinair' en 'intercultureel' toekennen en over de grens trekken. Een al te nauwe schacht om bij de familie te kunnen behoren (zie onder).

#### 5. Over familie, burens, verwantschappen en selectieve waarneming

In de jaren tachtig kent het theater een grote expansie. De creatieve lessen van Fabre, Decorte, Rosas, Vandekeybus, Platel, BMCie, Stan, Radeis, en vele anderen, vinden onbetwistbare medestanders. 'Curatoren, programmatoren, specialisten, individuen met een uitgesproken visie, spannen zich in om de ideale context te creëren voor de nieuwe artistieke activiteit: De Greef in Kaaitheater, Van Laeken in Monty, Leysen in deSingel, Temmerman in Vooruit, Pauwels in Nieuwpoort, Van Rompay in de Beursschouwburg, het duo Deputter-De Wit in Stuc, ... Vanuit de artistieke praktijk ontstaan organisatorische kernen die hun instrumenten maken op maat van de mensen waarmee ze werken. Daarna wordt de volgorde geleidelijk aan omgekeerd en ontwikkelen sommigen een manier van kijken, een visie die de samenwerking met de praktijk gaat bepalen. Ze vertrekken vanuit een kunstenaarspraktijk om een kunstenaarsstal te maken. Op den duur behoort enkel wie in het gezichtsveld loopt nog tot de familie. Het is de oude omkering van de relatie tussen praktijk en theorie: uit de praktijk ontstaat een model dat later nog enkel die mensen ontdekt die het model reveleren ...

Een obstakel om uit deze gevaarlijke cirkel te geraken is het despotisme van die specialisten en die organisatoren, die intendanten die hun keuze laten samenvallen met hun gezichtsveld. De basishypothese proclameert de organisatoren, intendanten en leiders van de jaren '80 als despoten met visie. Na verloop van tijd werkt dit despotisme echter verlamdend en sluipt er een zeker conservatisme in ... Zij zien enkel nog wat aan hun impliciete theorie beantwoordt. De relatie tussen kunst en maatschappij nemen ze slechts in die mate waar in zoverre de kunstenaars die ze belangrijk vinden en de genres waarin ze gespecialiseerd zijn hen daarover berichten. Sommigen komen dan ook stevast uit bij de kunst en zeker niet bij het sociale, bij het elitaire en zeker niet bij het populaire, bij het theater en zeker niet bij het hybride.

Uit het theater(decreet) stappen, uit de intussen vertrouwde referentiekaders geraken, ook uit de familie treden ... Maar niet blijven hangen in de negatie, wel onderhandelen over iets anders, iets tussenin, noch het ene noch het andere ... Meteen een opgave die kan tellen voor het theater van de komende jaren.

#### 6. Over kwaliteit en kwaliteiten, multiculturaliteiten

Blijft het probleem dat om kwalitatieve redenen vele interessante praktijken uitgesloten worden. We zouden eens moeten nagaan wat – in theatermiddens – de perceptie is van kwaliteit. Dit zou ons in



staat stellen te detecteren wat allemaal wordt uitgesloten omdat het de nodige kwaliteit ontbeert. De kwaliteit van een samenleving kent men door wie in de vangengissen zit.

Voor deSingel en de grote kunstfestivals is kwaliteit iets totaal anders dan voor de Beursschouwburg en de Vaartkapoenen. Voor sommigen is kwaliteit iets dat in het buitenland zijn waarde bewezen heeft (deSingel). Anderen relateren kwaliteit aan de (grootstedelijke) omgeving waarin men werkt (de Beurs). Kwaliteit is de inzet van een machtsspel. Het heeft geen zin om de kwaliteit van Les Vils Scélérats af te wegen t.o.v. de kwaliteit van Willy Thomas. Het gaat om verschillende kwaliteiten die een relatie met mekaar aangaan. Maar het blijven verschillende kwaliteiten, geen gelijkwaardige kwaliteiten. Kwaliteit blijft de inzet van een machtsspel en van een onderhandeling.

Het vreemde en het 'interculturele', bijvoorbeeld, zijn geen waarden op zich. Laat ons absoluut geen aparte pot creëren voor 'multi-cultureel' of 'allochtoon' theater zoals in sommige landen. Laat ons ook geen 'migrant' uitnodigen om iets 'aan het interculturele' te doen. Hoe we omgaan met 'verschillen' en 'verscheidenheden' is belangrijk. Ze niet reduceren, maar ze tonen in al hun complexiteit. Niet spreken in naam of in de plaats van.

Door de andere stem zelf de scène te geven, maken we haar machtspositie duidelijk. Er mee samenwerken, ermee zoeken naar vrije zones om radicaal hybride dingen te maken: stront en maangoud.

## 7. Over de plek en het publiek van theater

De produktie- en marktdwang maakt dat produkten steeds meer vervreemden van hun makers en hun publiek. Als ze al niet afgelast, afgevoerd of vervangen worden, toeren de theaterprodukties maandenlang doorheen Vlaanderen, Nederland en het échte buitenland. Het publiek heeft, in het beste geval, een vaag vermoeden van de context waarin de produktie gemaakt is.

Steeds meer theatermakers herontdekken het plezier om iets samen te maken en dat onmiddellijk te tonen aan een publiek, gebonden aan een plek, een buurt, een toren of een minaret. Dit soort omstandigheden brengen het plezier van het maken en de erotiek van het bekijken en beluisteren dicht bij mekaar. Moet kunnen: onthouding en onthechting zijn geen goede leermeesters in deze. Van uitstel komt afstel.

Theater reist meer en meer met de toeristen mee. De wereld als een 'global village' waar theater naar hartelust over de grenzen geïmporteerd en geëxporteerd wordt. Het vreemde als een exotisch gegeven: China, Taiwan en Hong Kong or Africa for that matter.

Dichter bij huis is er het vreemde in onze cultuur: de diaspora van Afrika in Matonge, de diaspora van Palestina en de hybride mengelmoes van Marokkaans-Frans-Vlaams-Brusselse Molenbenaars. 'Interculturaliteit' als een wirwar van culturen: jongerencultuur, volkscultuur, muziek-, rapcultuur, noncultuur, nep- en praat-, danscultuur, housecultuur, zigeuner-, Berber-, manneken piscultuur.

## 8. Twee snelheden voor festivals

1. Zij die zich razendsnel ontwikkelen tot prestigieuze evenementen die het beste van het beste uit de wereld laten zien. Uitstalramen op verscheidenheid, théâtre des variétés, uitverkoop van verschillen, Los Angeles '84, Atlanta '96, De bevestiging van de officiële cultuur ...

2. Zij die de weg van het obstakel zoeken en moeizaam, traag bouwen aan een vrije zone. Mensen en kunstenaars; het sociale en het artistieke, de buurt en de

stad, volkscultuur en kunst, verschillende mensen, kleuren en talen, Los Angeles '90, LIFT, De versplintering van de officiële culturen.

Het (nog jonge) KunstenFESTIVALdesArts herbergt voorlopig de twee snelheden. De verschillende actoren hebben hier duidelijk last mee. Johan Thielemans, bijvoorbeeld, meet de waarde van het festival vooral af aan de kwaliteit van de uitgestalde voorstellingen (zie Etcetera 46). Ondergetekenden, bijvoorbeeld, kijken uit naar de vrijplaats die het festival, meer uitgesproken dan bij de vorige editie, voor Brussel zou kunnen forceren.

Het tegenfestival d'octobre lijkt voorlopig de zijde te kiezen van de nieuw geoliede staatsideologie. Zo veel mogelijk exotische produkties verzamelen in functie van een nieuw internationalisme als uithangbordje van de gemeenschappen. Vlaming en Waal zijn om wereldburger te worden of wereldburger zijn om Waal te kunnen worden.

Een festival kan dienen als een middel om de geldcircuits om te keren (Los Angeles, LIFT). Sellars slaagde er een tijdje in om het geld van Getty, Rockefeller, Soras en andere Foundations of Trusts om te buigen naar de plaatselijke buurten. Hijacking the money. Een festival als een middel om de ruimte om te buigen. Van Lennart Park, het Anneessensplein of de metrogleuf in Molenbeek het centrum van het festival maken. Een festival kan, moet de ruimte kraken en zo de confrontatie tussen het maatschappelijke en het artistieke mogelijk maken. Een groot festival heeft de verdomde plicht om de kwaliteit te herdefiniëren in plaats van ze te affirmeren.

## 9. De kunstenaars en het gestruikkel

Wordt de kunstwereld van de jaren '90 inderdaad steeds minder een onderonsje van kunstenaars of een salongesprek tussen geletterde mensen? Komt er wellicht opnieuw ruimte voor gestotter en gestruikkel?

Het theater te lande heeft belangrijke scharniermomenten gekend, net wanneer onbevoegden er zich gingen mee bezighouden. Van de niet-klassiek geschoolde acteurs en de plastische vormgevers van het Vlaamsche Volkstoneel, over de amateurs van Decorte en Fabre, tot de machtsgreep van choreografen en plastische kunstenaars als Lauwers, Fabre, Cassiers, De Keersmaeker, Vandekeybus.

Het is ontstellend dat er op dit ogenblik zo veel 'bevoegden' rondlopen in het Vlaamse theaterlandschap.

Wie niet Salonfähig is, komt er niet in. Af en toe de deur van het salon op een kier zetten om er een andere stem te laten horen, volstaat volstrekt niet. We moeten de beslotenheid van het salon zelf opgeven. Geletterdheid is niet enkel het prerogatief van het salon, maar ook van de straat, het café, de school. Laten we ruimte maken voor kunstenaars en intellectuelen die niet Salonfähig zijn.

Onbevoegden zijn er bij de vleet: rap-, graffiti- en hiphopkunstenaars, krakers, mensen die van hun leven een kunst maken, muzikanten, straatkunstenaars, straathoekwerkers, jonge alloctonen die in sociale hogescholen naar een nieuwe intellectuele of culturele identiteit zoeken, jongeren, stadsnomaden, ...

## 10. Tot slot ...

'The job of the artist is to force open the matrix of reality to admit unsuspected possibilities (...) I oppose the sinister cartography of the New World Order with that of the New World Border, a great trans- and intercontinental border zone in which no centres remain. It's all margin, meaning there are no 'others' left. Or better said, the only true 'others' are those resisting fusion, mestizaje and cross-cultural dialogue. In this utopian cartography, hybridity becomes the dominant culture: spanglis, frangle and gringonol are linguas francas and monoculture becomes a culture of resistance practised by scared Caucasian minorities. (...) Politicians must begin to pay careful attention to the performance artists, rappers, independent film-makers and non-aligned intellectuals, for they might already have some clues' (Guillermo Gomez-Pena, in: *Outer State*, 1993).

Pas de çi pas de ça  
Pas de terra sens senhor  
Pas d'argent sens profitor  
Pas de Serbe sans Croate  
Pas de Platon sans Socrate  
Pas d'Africa sens zolos  
Pas de joia sens dolor  
Pas de solelh sens calor  
(cd *Era Pas de Faire*, Fabulous Trobadors, 1991)

Stef Ampe en Geert Opsomer

foto TAR/ZAN, Willy Thomas