

De wereld is een 'global village'.

Zo wil het althans een bepaalde
multiculturele ideologie.

Ook de wereld van de kunsten is aan
die dynamiek onderhevig.

Hoe verhouden zich kunst, cultuur
en identiteit? Met welke interpreta-
ties en waardeoordelen benaderen

we niet-westerse kunstenaars?

Is er slechts één moderniteit, die van
het Westen? Of is moderniteit

een meervoud?

De confrontatie met het of de andere is de figuur bij uitstek die op dit ogenblik ons denken en handelen bepaalt. Discussies over integratie en assimilatie, over stemrecht voor allochtonen, over etnische spanningen en conflicten, over culturele identiteit en autonomie, over de strijd tegen de mensenhandel, over de roep naar open of gesloten grenzen,... geven concreet gestalte aan die confrontatie. Hetzelfde is aan de hand in de kunsten. De positionering tegenover niet-Europese kunstwerken heeft in het verleden nieuwe artistieke categorieën in het leven geroepen: primitivisme, oriëntalisme, exotisme. Het zijn categorieën die in het postkoloniale debat een zeer negatieve bijklank hebben gekregen en die we dus zoveel mogelijk proberen te vermijden en daarom vervangen door andere, minder beladen en minder 'foute' termen als: etnische kunst, multiculturele kunst, wereldkunst... Maar het zijn termen die even problematisch zijn. De aandacht voor het andere is vaak slechts één van de vele maskers van bevestiging van hetzelfde. We spreken over mondialisering, internationalisering, globalisering. We leven in een ruimte die als postkoloniaal en multicultureel omschreven wordt. In de culturele theorie wordt 'hybriditeit' gedefinieerd en een contaminatie als 'lokaal' geïntroduceerd: een samengaan van globale en lokale rationaliteiten. Deze termen zijn geen synoniemen en ze hebben betrekking op uiteenlopende terreinen van de menselijke activiteit. Wel zijn het allemaal pogingen om de nieuwe mondiale dynamieken te benoemen. Echter niet zonder aan de dubbelzinnigheid van veel moderne processen te ontsnappen. Ze lijken te

Het meervoud van de multicultuur

Erwin Jans

suggereren dat iedereen dezelfde ervaring heeft van de globale postkoloniale werkelijkheid. En dat is natuurlijk een onhoudbare stelling. Voor de westerling die in het bezit is van de nodige documenten, de juiste informatienetwerken en voldoende financiële middelen is de wereld wellicht een dorp, 'a global village' waarin hij vrij kan rondsurfen. Voor een inwoner van de Derde Wereld, die niet beschikt over e-mail en internet, die misschien gedwongen door politieke of economische omstandigheden zijn land verlaat op zoek naar nieuwe mogelijkheden in Europa, is de wereld vol van materiële grenzen en administratieve obstakels. Toch zijn beide ervaringen het gevolg van dezelfde economische en politieke processen die we met bovenstaande begrippen aanduiden. Ze hebben de kloof tussen Noord en Zuid alleen maar vergroot. Ze verhullen dat veel van de machtsstructuren en van de ongelijke materiële verdeling van de voormalige koloniale wereld nog steeds doorwerken, zij het niet meer zo zichtbaar en nadrukkelijk. De ogenschijnlijk onschuldige en neutrale term 'multicultureel' wordt door de Sloveense filosoof Slavoj Žižek gedeconstrueerd als een vermomd eurocentrisme en als een effect van de verspreiding van het kapitalistische systeem over de hele wereld.

Kunst en creativiteit bewegen zich evenmin buiten of boven deze sociaal-economische en politiek-ideologische context en zijn altijd ook verbonden met de mechanismen van culturele dominantie, erkenning en uitsluiting, en met de wetmatigheden die de verhouding tussen centrum en periferie in het artistieke veld bepalen. De kunsten zijn vaak

gevoelige seismografen voor sociale en culturele veranderingen en een plaats van reflectie hierop, maar de kunstensector is niet afgeschermd van de inzet van ideologie, macht en belangen. Culturele en artistieke instellingen reproduceren dezelfde mechanismen van in- en uitsluiting als de samenleving waarvan ze deel uitmaken. Dit heeft enorme consequenties voor de niet-westerse kunstenaar of de in het Westen wonende kunstenaar uit de exkolonies of uit de migratielanden. Het is in deze politieke context dat de dramatische ontmoeting met de andere kunstenaar en zijn werk plaatsvindt. Het is geen neutrale, zuiver op artistieke criteria gebaseerde ontmoeting. Ze verloopt volgens bepaalde meestal onbewuste en ideologisch geprogrammeerde strategieën die er moeten voor zorgen dat de 'andere' kunstenaar in de eerste plaats 'anders' blijft.

GLOBALISERING I

De term 'globalisering' - met zijn veelvoud aan implicaties - is een wezenlijk onderdeel van het verborgen verhaal van westerse expansie. De term kan de huidige situatie in kaart brengen, maar verhult tegelijk de enorme ongelijkheden van een wereld die - om het met George Orwell te zeggen - voor sommigen veel globaler is dan voor anderen, dan voor de meerderheid. Toch houdt het streven van die globalisering naar herbestemming en dominantie ook een veralgemeende toegankelijkheid in. Als globalisering gericht is op het bekeren van de 'Andere', dan maakt de beschikbaarheid zelf van deze metacultuur het voor die 'Andere' ook makkelijker om haar aan te wenden voor eigen, afwijkende doelstellingen. Op die manier verandert hij de metacultuur van binnenuit. Deze culturele globalisering veronderstelt een interactie tussen enerzijds de wijdverspreide westerse metacultuur en anderzijds de culturele meervoudigheid in de wereld. Terwijl de metacultuur haar neiging tot hegemonie behoudt, hebben de 'Anderen' nuttig gebruik gemaakt van haar internationale uitstraling om het eigen lokale kader te overstijgen. Globalisering liet de verspreiding van verschillende standpunten toe en werd daar bovendien zelf door veranderd.

[Gerardo Mosquera]

Moderniteiten

Ik wil die strategieën benaderen tegen de achtergrond van de complexe vraag naar de moderniteit in de niet-westerse samenlevingen. Hoe ontwikkelt de moderniteit zich buiten het Westen? Met andere woorden: hoe ontwikkelt de moderniteit zich, niet uit zichzelf, zoals dat in het westen gebeurde (Renaissance, Humanisme, Verlichting, enz.), maar wanneer er reeds een moderniteit

bestaat? Gaat het in dit laatste geval louter om imitatie, om een door economische en politieke omstandigheden gedwongen overname van een typisch westerse ontwikkeling en dus om een oneigenlijk proces, of kunnen ook niet-westerse culturen in dialoog en conflict met de westerse moderniteit hun moderniteit ontwikkelen en moeten we dus van meerdere moderniteiten spreken? Of is het zelfs zo dat bepaalde samenlevingen momenten van 'verlichting' hebben gekend? Ik denk daarbij aan de intellectuele en artistieke bloei in het Andalusië tijdens de Arabische overheersing.

In *De grenzen van de kunstkritiek*, een lezing die socioloog Pascal Gielen vorig jaar tijdens de Thersites-dag gaf, lijkt hij de eerste stelling te ondersteunen. Hij stelt daar dat 'de meeste niet-westerse culturen de moderniteit niet of maar gedeeltelijk hebben meegemaakt'. Een gevolg daarvan is dat de kunstproductie zich niet binnen een autonome ruimte kon ontwikkelen en er dus van moderne kunst eigenlijk geen sprake is, enkel van etnische kunst. Volgens Pascal Gielen heeft het westerse modernisme een tweetal strategieën ontwikkeld om die etnische kunst alsnog op een gelijkwaardige manier als de moderne westerse kunst te behandelen: 'Enerzijds gingen antropologen en multicultureel gezinde kunstcritici op zoek naar de individuele auteur van het etnische kunstwerk. Hiermee probeerde men het artefact te onttrekken aan de vooronderstelde collectieve ontstaansgeschiedenis. Anderzijds ging men het kunstwerk hoofdzakelijk op een formalistische manier benaderen.' Vooral de eerste strategie vindt weinig genade in de ogen van de socioloog: 'Het toeschrijven van culturele producten aan individuen lijkt mij juist een typisch westers modernistisch principe.' Dat zou impliceren dat in niet-westerse culturen het individu geen maatschappelijke notie is, en dus ook geen artistieke. Dat is een stelling die voorbijgaat aan de complexe verhoudingen, spanningen, breuken en dwarsverbindingen tussen traditie en moderniteit, tussen de collectiviteit en individualiteit in niet-westerse samenlevingen. Er moet daarenboven een belangrijk onderscheid gemaakt worden tussen een collectief proces van modernisering en een individueel proces van modernisering. Is de clash tussen beide niet precies de oorzaak van de intellectuele en artistieke diaspora op dit ogenblik? Kunstenaars en intellectuelen verlaten hun land omdat hun moderne ideeën over politiek, religie, democratie, vrijheid

van meningsuiting,... er geen plek vinden. In wat volgt wil ik aan de hand van een aantal concrete voorbeelden nagaan met welke discursieve strategieën 'andere' kunstenaars worden benaderd en meteen ook de stelling van Pascal Gielen weerleggen.

* Vaak ontbreekt in het Westen de nodige kennis om de interculturele dialoog goed te laten verlopen. Zo werd de *Mahabharatha* van Peter Brook geprezen als een voorbeeld van intercultureel theater, van een geslaagde confrontatie tussen oosterse en westerse theatertradities. Totdat de vernietigende kritiek van Rustom Bharucha verscheen. Rustom Bharucha is een Indische theatermaker en theoreticus, die van Brooks interculturele dialoog weinig heel liet. Bharucha laat zien hoe economische ongelijkheid, gebrek aan vertrouwde met de Indische filosofische traditie en een westerse multiculturele ideologie geleid hebben tot wat hij 'een van de meest flagrante (en geslaagde) voorbeelden van toe-eigening van de Indiase cultuur in de afgelopen jaren' noemt. In zijn radicaliteit is het opstel vooral een eye-opener. Wat van belang is, is de intellectuele en kritische confrontatie met een andere blik. Bharucha's opstel legt op een provocatieve maar zeer heldere wijze een aantal mechanismen bloot die eigen zijn aan het westerse oog. Bharucha is zeer gevoelig voor de economische en politieke context waarin oordelen geveld en beslissingen genomen worden. Hij herleest de geschiedenis van het moderne theater als een toe-eigeningsproces van het Oosten door het Westen. Centrale figuren voor de ontwikkeling van het moderne westerse theater als Gordon Craig, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner en Peter Brook worden kritisch herlezen. Zij hebben volgens Bharucha het Indische theater en de Indi-

Ofschoon er in dit tijdperk van globalisering een Eerste Wereld in de Derde Wereld bestaat en een Derde Wereld in de Eerste, moeten we niet de overhaaste conclusie trekken dat "we allemaal in dezelfde boot zitten en daarom wel met zijn allen ten onder zullen gaan." De globalisering neutraliseert de verschillen namelijk niet, maar deelt ze enkel opnieuw in. Ze heeft zelfs bestaande verschillen nog verder vergroot, evenals ongelijkheid en onrechtvaardigheid. Het gevolg is dat de arme naties armer zijn dan ooit tevoren. We moeten ons van deze situatie rekenschap geven en ons afvragen waarom zo'n grove, zo niet obscene uitbuiting en overconsumptie van natuurlijke en ecologische bronnen in bepaalde delen van de wereld blijven voortbestaan ten nadele van mensen in andere delen van de wereld. Hier moeten we de neokoloniale obsessie voor niet-westerse theatertechnieken, het terrein van de interculturele vorsers uit de Eerste Wereld, achter ons laten. We moeten onze aandacht richten op de fundamentele ecologische bronnen die onze aarde in stand hebben gehouden en zonder welke het theater überhaupt niet mogelijk zou zijn.

[Rustom Bharucha]

sche theatertraditie van zijn sociale en historische context ontdaan om het te mythologiseren, te universaliseren en het in te passen in hun eigen theateresthetica. Hij wijst er verder op dat de interesse voor India steeds een interesse was voor de traditie, nooit voor de huidige situatie. Het moderne Indische theater wekt blijkbaar geen enkele belangstelling op.

* De niet-westerse culturen en hun kunsten zijn vaak als 'oplossingen' aangebracht voor problemen waar de westerse kunst mee geconfronteerd werd. Meestal werden ze gezien als alternatieven voor een psychologische en realistische weergave van de werkelijkheid. Zo zag Antonin Artaud in de bijna

geometrische figuren van de Balinese dans een uitweg uit het psychologische bourgeoisie theater van zijn tijd. Zo vermoed ik dat de inbreng van de Indische muzikale ritmes in de tweede helft van de jaren zestig – en dan heb ik het niet alleen over popmuzikanten als George Harrison die naar India trokken, maar ook over iemand als Philip Glass wiens minimal music eveneens door het mathematische herhalingsprincipe van de Indische muziek is geïnspireerd – en de Afrikaanse ritmes vanaf de jaren tachtig de popmuziek mee hebben helpen vernieuwen. Dit zijn duidelijke voorbeelden van de assimilatiekracht van het westerse artistieke systeem.

* De interesse voor niet-westerse kunstenaars is vaak een interesse voor tradities en stijlen, niet voor individuele kunstenaars en hoe zij bepaalde stijlen persoonlijk verwerken. De belangstelling voor zgn. etnische kunst heeft er decennialang voor gezorgd dat de Europese kunstmarkt gesloten bleef voor niet-westerse kunstenaars die zich het modernisme eigen hadden gemaakt. Van de niet-westerse kunstenaar werden geen expressionistische of surrealistische kunstwerken verwacht.

Een dergelijke artistieke keuze werd afgedaan als imitatie en inauthentiek. We kennen over het algemeen weinig namen van niet-westerse kunstenaars. We spreken over de Marokkaanse voorstelling of de Chinese film die we gezien hebben. Wat beschouwd zou moeten worden als individuele uitingen wordt vaak gezien als representatief: het singulier artistieke wordt dan vervangen door het algemeen culturele. Aan de hand van slechts enkele voorstellingen worden uitspraken gedaan over culturele of nationale gemeenschappen: iets is 'typisch' Afrikaans of Aziatisch. De singuliere positie die de moderne westerse kunstenaar heeft, los van zijn 'stam', wordt de niet-westerse kunstenaar ontkend –misschien wel in een soort van nostalgie van het westen naar de verloren gegane band met de collectiviteit. Hij wordt steeds gerelateerd aan zijn culturele, religieuze, politieke en sociale achtergrond. Natuurlijk bestaat die band, alleen bricoleert de moderne kunstenaar met de elementen van die culturele identiteit. Rasheed Araeen, plastisch kunstenaar en oprichter van het tijdschrift *Third Text*, merkt hierover scherp op: 'Terwijl het werk van de blanke kunstenaars geëvalueerd wordt in het licht van de geschiedenis van vroegere generaties kunstenaars, worden de "andere" kunstenaars onderworpen aan culturele theorieën van verschil en identiteit.' Er zijn met andere woorden twee verhalen: het artistieke verhaal waarin de westerse kunstenaars passen en het culturele verhaal waarin de andere kunstenaars ingepast worden. Het inbrengen van culturele categorieën in het waardeoordeel leidt vaak tot weinigzeggende clichés. In zijn bespreking van de Monteverdi-enscenering van *El Periferico* tijdens het Kunsten-FESTIVALdesArts 2000 schrijft een recensent dat de 'zuiderse' overdrijvingen in de voorstel-

Globalisering liet de verspreiding van verschillende standpunten toe en werd daar bovendien zelf door veranderd. Overigens draagt elke wijdverspreide expansie - zoals van het boeddhisme of het Latijn in het Romeinse Keizerrijk - een hoge spanning in zich die broze plekken en zelfs breuken veroorzaakt. Zelfs Coca Cola, hét symbool bij uitstek van kosmopolitische homogenisering, ontsnapt niet aan deze breuklijnen. De smaak van cola verschilt volgens wat men plaatselijk lekker vindt, volgens het water en volgens andere factoren eigen aan elke productieplaats. Bovendien wordt cola niet overal op dezelfde wijze geconsumeerd: de manier van drinken verschilt, maar ook de sociale en symbolische betekenis. In Cuba drinken we cola met rum, ijs en citroen. Dat wordt niet toevallig een 'Cuba Libre' genoemd, al spreken we op het eiland zelf nu van een 'Mentirita', een Leugentje. In Los Angeles voeren ze cola uit Mexico in. Die is zoeter dan het Noord-Amerikaanse equivalent en valt meer in de smaak bij de groeiende groep Mexicaanse inwijkelingen.

[Gerardo Mosquera]

ling door ons, koele noorderlingen, niet zo worden geapprecieerd. Hij beschrijft de esthetica van *El Periferico* –en ook van de Italianen van de *Societas Raffaello Sanzio*– in termen van grote culturele clichés. Zuiderlingen zouden expressiever, emotioneler zijn. Wij, in het Noorden, meer gematigd en ingehouden. Alleen al de afbakening van Noord en Zuid levert grote problemen op. Waar loopt precies die scheidinglijn? En maken we dat onderscheid al niet tussen het Nederlandstalige en het Franstalige acteren? Het Franstalige acteren zou dan veel retorischer zijn, kunstmatiger op een bepaalde manier, naar ons aanvoelen overdreven, te eenduidig soms, te weinig ambigu. Blijkbaar heeft iedere kritische verbeelding nood aan zijn eigen Zuiden. Een verwijzing naar de surrealistische en associatieve beeldspraak en naar bepaalde ontwikkelingen in de plastische kunsten zou veel meer to the point zijn geweest om de voorstellingen van *El Periferico* en *Societas Raffaello Sanzio* te duiden dan een verwijzing naar het expressieve zuiden.

De politieke en sociaal-culturele context krijgt meer aandacht dan het artistieke werk zelf. Vaak wordt het programmeren van niet-westerse kunstenaars verbonden met het zoeken naar een 'ander' publiek: een Marokkaanse theatervoorstelling moet een Marokkaans publiek aanspreken. En als dat effectief ook gebeurt, verschuift de discussie over de artistieke kwaliteit vaak naar het tweede plan, omdat de voorstelling 'werkte' voor het beoogde publiek. In een interview naar aanleiding van *Niet alle Marokkanen zijn dieven* zegt regisseur Arne Sierens: 'Nu is er een soort hetze ontstaan, gewoon omdat het woord Marokkanen in de titel staat. Plots hangen VTM en VRT aan de bel om te vragen of ik wil deelnemen aan dit of dat debat. Dat doe ik niet. Theater is mijn medium en ik vertel

wat ik te vertellen heb. Momenteel is het precies of de kunst de vuilbak van de maatschappij is geworden. Er zijn bepaalde problemen, de politiek weet er geen raad mee en dus moeten de kunstenaars het maar allemaal oplossen. Niemand weet wat er met het Vlaams Blok moet gebeuren, dus wordt het probleem naar de kunst doorverwezen. Gisteren kreeg ik de vraag waarom ik geen voorstelling met Turken heb gemaakt, want er wonen meer Turken in deze buurt. Dan zeg ik flagrant: omdat Turken mij niet interesseren. Ik maak deze voorstelling met Marokkanen omdat ik in een buurt met Marokkanen heb gewoond en mijn buurjongens Marokkanen waren. Dat is de reden voor mij, ook al is die heel subjectief.' Wat Sierens hier verwoordt, is de singuliere subjectieve geste eigen aan de moderne kunstenaar.

De fascinatie van het Westen voor het niet-westerse traditionele handwerk is steeds erg groot geweest. Het gaat meestal om voorwerpen die binnen hun oorspronkelijke context niet als autonome artistieke objecten functioneerden (tapijten, totems, godenbeeldjes, wapens, huiselijke gebruiksvoorwerpen,...), maar dat pas werden in de westerse blik. De abstractie en de geometrie van niet-westerse kunst zijn van groot belang geweest voor de ontwikkeling van o.a. het kubisme en het expressionisme. De fascinatie van Picasso voor de Afrikaanse maskers is bekend. En in de jaren zestig werd de autonome literaire tekst, die werd gezien als een organisatie van taal die zichzelf genereert en structureert, vaak omschreven met een aan de Nederlandse dichter Martinus Nijhoff ontleend beeld: een Perzisch tapijt. Zoals een Perzisch tapijt niet de naam draagt van zijn maker en op een bepaalde manier anoniem is, zo maakt de literaire tekst zich los van zijn auteur. Die westerse fascinatie voor de 'etnische of traditionele kunst' is nog steeds een groot obstakel voor de appreciatie van de individuele kunstenaars. Er moet een fundamenteel onderscheid gemaakt worden tussen de zogenaamde 'etnische kunst' en het werk van individuele kunstenaars die gekozen hebben voor hun eigen pad en dus voor de moderniteit in alle betekenissen van dat woord. De individuele kunstenaar en zijn werk kan niet langer vanuit zijn etnie, zijn gemeenschap, zijn traditie, zijn religie benaderd worden zonder de singuliere waarde ervan te ontkennen.

De moderniteit is een vorm van permanente crisis, permanente zelfbevraging. Homi

Bhabha plaats de hele discussie in een bredere context: 'Als bijvoorbeeld de belangstelling voor het postmodernisme niet verder gaat dan het koesteren van het feit dat de "grote idealen" van het rationalisme, uit de periode van de Verlichting, verbrokken, dan blijft het postmodernisme, ondanks alle intellectuele opwindings, in zijn diepste wezen een eurocentrische zaak. De verder strekkende betekenis van de postmoderne tijd is gelegen in het besef dat door de kennistheoretische "beperkingen" van zulke etnocentrische ideeën "andere" afwijkende en dissidente stemmen en geschiedenissen worden buitengesloten, zoals die van vrouwen, gekoloniseerden, minderheidsgroepen en mensen met een zogenaamde afwijkende seksualiteit. Het nieuwe internationalisme heeft namelijk alles te maken met postkoloniale migratiegeschiedenissen, politieke en culturele verhalen in de diaspora, grootscheepse verplaatsingen van plattelandsbewoners en inheemse volkeren, met ballingschap en met de deprimerende levens van politieke en economische vluchtelingen.' Dit is, voor zover ik Bhabha begrijp, een pleidooi om het postmodernisme te begrijpen als een veelheid van modernismen. Wat wil zeggen een veelheid van posities die niet meer tot elkaar te herleiden zijn. Die veelheid van posities heeft uiteindelijk politieke consequenties. De confrontatie met 'andere' kunst en andere kunstenaars heeft voor de westerse organisatoren, kunstcritici, toeschouwers,... een hoge inzet: 'En de vraag die de vreemdeling tot hen gaat richten om dit grote debat te openen, dat tegelijk een grote strijd zal zijn, betreft niemand minder dan de politicus, de mens als politiek wezen.' (Jacques Derrida). ●

Homi Bhabha, *Grensoverschrijdingen: kunst in een tijd van multiculturele interpretaties*, in: *Kans of verrijking. Podiumkunsten in multicultureel perspectief*, Amsterdam, Theater Instituut Nederland, 1995

Rustom Bharucha, *Een visie uit Indië. Gedachten over theater, cultuur en politiek*, Passeur Publications, Utrecht, 1998

Jacques Derrida, *Over Gastvrijheid*, Amsterdam, Boom, 1998

Rasheed Araeen, *Waar zijn de onzichtbare anderen? De problemen van kunst als vrije expressie in de multiculturele samenlevingen van het Westen*, in: Gie Goris (ed.), *Glokale Kunst in Vlaanderen*, Antwerpen, Wereldwijd (Noord-Zuid-Cahier 23)

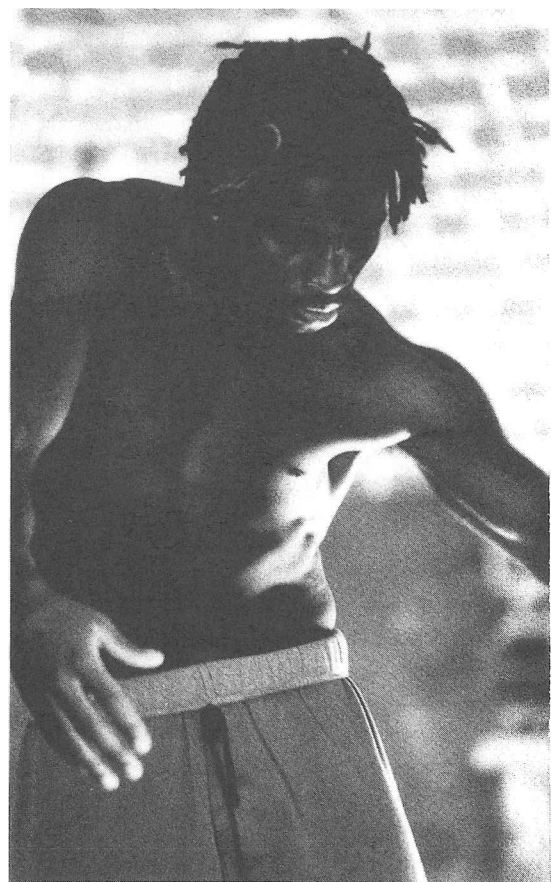
Marianne Buyck in gesprek met Mxolisi George Khumalo

'Het is alsof je als performer moet bewijzen dat je Afrikaan bent'

Mxolisi George Khumalo, in 1971 geboren in Soweto (Zuid-Afrika), kwam voor het eerst met dans in aanraking via 'street dances'. Na zijn werkuren als ober volgde hij danslessen in het kader van het Kopano Community Project. Daarop volgden samenwerkingen met Zuid-Afrikaanse choreografen als Robyn Quin, SPJ Sabogha en Adel Blanc, en een project waarin hij zelf dansles gaf aan kinderen. Uiteindelijk kwam hij bij P.A.R.T.S. terecht, waar hij o.a. werkte met Thomas Hauert, Jonathan Burrows en Matthias De Koning. Tijdens de opleiding creëerde hij samen met Moeketsi Koena Blomplek een duet. Eind juni 2000 studeerde hij af. In zijn eindwerk, de solo *Ulozi*, speelt zijn jeugd in Soweto een belangrijke rol.

Ulozi verwijst naar de duistere wereld van Afrikaanse mythes en rituelen. Khumalo integreert en transformeert het ritmische benenwerk van de Afrikaanse traditionele dans en ontleent poses aan Afrikaanse sculpturen. In *Ulozi* vertrok hij van de vraag hoe, binnen de ruimte van de hedendaagse dans, om te gaan met zijn Afrikaanse roots. In *Flush*, een productie die in december 2000 in première ging in de Beursschouwburg, zoekt hij verder naar een eigen danstaal: een taal waarin hij zich 'thuis' kan voelen, op het kruispunt van verschillende culturen, met elk hun eigen symbolen, taal en logica. Voldoende aanleiding voor een gesprek.

Etcetera: Als wij, Europeanen, naar uw voorstellingen kijken, hebben we de onbehaaglijke ervaring dat we niet in staat zijn erover te praten, we komen niet verder dan 'goed gebracht', in het beste geval vinden we het interessant. Hebt u toen u uit Zuid-Afrika bij P.A.R.T.S. aankwam een vergelijkbare ervaring gehad toen u keek naar hedendaagse dans?



Ulozi (George Khumalo) FOTO: NATHALIE WILLEMA