


WIJ IN WORDING

**Een analysemodel
voor interculturele
theaterprojecten**

Dennis Meyer

**Lectoraat Kunsteducatie
Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten**



“Een nieuw wij, een Wij in Wording. Daar hebben we elkaar voor nodig. Zij aan zij, schouder aan schouder. Processen zullen onwennig zijn, nieuw zijn. Anders lopen dan men gewend is. Dat is inherent aan de nieuwe cultuur die we samen zoeken, aan het Wij dat we nog moeten worden. Samen doen vraagt om gemeenschappelijke inspanning.”

Alida Dors De Staat van het Theater (2022)

SAMENVATTING

De zoektocht naar hoe mensen met verschillende culturele achtergronden met elkaar omgaan en samenwerken is een actueel en belangrijk onderwerp, ook bij het maken van theater. Er is veel theorie over intercultureel theater en interculturaliteit, maar er zijn nauwelijks goed onderbouwde analysekaders en richtlijnen voor het maken van theater in cultureel diverse contexten. Daarom ontwikkelde Dennis Meyer op basis van een literatuurstudie een analysemodel voor interculturele theaterprojecten. Het model is gebaseerd op de geschiedenis van interculturele kunst- en theaterprojecten, de werkwijzen van de theatermakers Milo Rau en Lotte van den Berg en diverse theorieën over ethiek, esthetiek en participatieve kunst.

Het analysemodel is een theoretisch onderbouwd hulpmiddel om dilemma's binnen intercultureel theater te analyseren en om (onbewuste) cultureel bepaalde normen zichtbaar en bespreekbaar te maken. Het biedt hedendaagse theatermakers en theaterdocenten handvatten om zich te positioneren binnen thema's als culturele diversiteit, dekolonisatie, ethiek en esthetiek.

INHOUDSOPGAVE

1. INLEIDING	7
2. INTERCULTUREEL THEATER Geschiedenis van praktijk en theorie	15
3. TWEE VOORBEELDEN: MILO RAU EN LOTTE VAN DEN BERG	35
4. ETHIEK, ESTHETIEK EN PARTICIPATIEVE KUNST Aanvullende theorieën voor het analysemodel	46
5. CONCLUSIE: ANALYSEMODEL INTERCULTUREEL THEATER	68
6. KRITISCHE REFLECTIE EN VERVOLG	80
LITERATUUR	83

1. INLEIDING

AANLEIDING

We zitten in de binnentuin van ons gehuurde huisje in Kaapstad: de jonge regisseur Nwabisa Plaatjie en de initiatiefnemers van het kunstproject 10CHILDREN-art for change-, Liesbeth Coltof en ik, Dennis Meyer. We praten over de theaterproductie die Nwabisa gaat regisseren voor het project. Het wordt een professionele theaterproductie, die start bij de verhalen van kinderen en jongeren die in armoede leven en opgroeien zonder volwassenen om hen heen. Op tien plaatsen in de wereld worden in het kader van 10CHILDREN in de komende jaren vergelijkbare kunstprojecten opgezet.

Kaapstad is een van de eerste plekken. Nwabisa is begin dertig, zwart en heeft een Xhosa-achtergrond. Liesbeth en ik zijn in de zestig, wit en hebben een Nederlandse achtergrond. Het is een prettig geïnspireerd gesprek over theater en de voorstelling die we voor ons zien.

Tijdens het gesprek stelt Nwabisa ons de volgende vraag: “Who owns the production when it is finished?” Het is een belangrijke vraag voor haar, wat blijkt uit haar intonatie en blik. Wij reageren direct met een, vanuit ons perspectief voor de hand liggend antwoord: “You, of course.”

Zij licht toe dat haar vraag voortkomt uit een eerdere ervaring waarbij niet zij, maar het theater eigenaar

Dit onderzoek poogt inclusief taalgebruik te hanteren. Voor twee woorden zijn geen goed alternatief gevonden: westerse en het Westen. Ik gebruik ze in de wetenschap dat het woorden zijn die een koloniaal perspectief in zich dragen.

bleek te zijn van een succesvolle productie van haar hand. Hoewel zij tevreden lijkt te zijn met ons antwoord, blijft de vraag in mijn hoofd hangen.

Het is een belangrijke vraag, die met veel meer te maken heeft dan de auteursrechten van een voorstelling. Het is een vraag die Nwabisa voortdurend moet stellen om haar positie tegenover instituten en ‘machthebbers’ te bevechten en te versterken. Hij staat niet los van de geschiedenis van apartheid, de koloniale geschiedenis en de sociale ongelijkheid in Zuid-Afrika: wiens land is dit, wiens verhalen, wiens geschiedenis? En deze vragen zijn niet alleen van belang binnen de Zuid-Afrikaanse context, ze beïnvloeden ook de relatie tussen ons, komend uit het land van de voormalige kolonisator en haar, vertegenwoordiger van de zwarte gemeenschap in Zuid-Afrika.

De vraag over het eigenaarschap binnen samenwerking in het theater tussen mensen van kleur en witte mensen kom ik ook tegen in mijn werk bij de opleiding Theaterdocent Verkort aan de Academie voor Theater en Dans in Amsterdam. De opleiding is expliciet op zoek naar een cultureel diverse studenten- en docentenpopulatie. De onderlinge verschillen binnen die populatie zijn daardoor groot en maken het noodzakelijk om een werkwijze en visie te ontwikkelen die recht doet aan álle studenten.

De diversiteit binnen deze groep studenten is grotendeels een afspiegeling van het (toekomstige) werkveld. Want voor theaterdocenten is de culturele diversiteit binnen een groep vaak een gegeven, op scholen, in het buitenschoolse of in het professionele theatercircuit.

In het werkveld van de theaterdocent zijn de volgende vragen belangrijk bij een cultureel divers samengestelde groep: Van wie is deze voorstelling? Wie bepaalt

de inhoud en de vorm? Welke bewuste en onbewuste patronen van samenwerken bepalen de keuzes en de richting van het maakproces? In hoeverre en in welke mate spelen bewuste of onbewuste (voor)oordelen hierbij een rol? En zijn deze persoonlijk of systemisch? Het zijn vragen die verwarren en waar niet makkelijk een antwoord op te geven is. Met regelmaat leiden ze tot conflicten, verwijdering of ontevredenheid over de resultaten.

Voorbeelden binnen de film en beeldende kunst waarin dezelfde vragen worden onderzocht, zijn bijvoorbeeld de documentaire *Stop Filming Us* van Joris Postema (2020) en *White Cube* van Renzo Martens (2020). Ook zij onderzoeken de complexiteit van de samenwerking tussen mensen met verschillende culturele achtergronden, waarbij zijzelf een witte West-Europese achtergrond hebben. Ze geven geen antwoorden, maar tonen vooral op indrukwekkende en inzichtelijke wijze aan dat het onderwerp vele kanten heeft.

Ook binnen het theater is culturele diversiteit een onderwerp dat ruim aandacht krijgt. Het theaterpubliek bij de reguliere podia, zoals schouwburgen en kleine podia is over het algemeen weinig divers (Menso, 2019). Belangrijke theatergezelschappen hebben nog steeds een ‘witte’ uitstraling. Veel van het beleid is erop gericht om deze ongelijkheid binnen het Nederlandse theater te laten verdwijnen (LKCA, 2021). Gezelschappen met een cultureel diverse aanpak krijgen steeds meer aandacht en ruimte, bij specifieke voorstellingen en enkele podia is culturele diversiteit zichtbaar aanwezig. Maar er is nog een lange weg te gaan voordat ook het Nederlandse theater zowel bij de makers als het publiek een gelijkwaardige afspiegeling is van de Nederlandse samenleving (Van den Berg, 2021).

THEATER EN MAATSCHAPPIJ

De dood van de zwarte man George Floyd op 25 mei 2020 door toedoen van de politie in Minneapolis geeft een nieuwe impuls aan de beweging Black Lives Matter (BLM). Het zet bovendien in de Verenigde Staten én in Europa het onderwerp systemisch racisme opnieuw op de politieke agenda. Niet alleen individueel gedrag kan racistisch zijn, ook het handelen van overheden, het onderwijs of maatschappelijke instellingen werkt structureel racisme in de hand met grote gevolgen voor de positie van mensen van kleur in de maatschappij. Het samenleven van mensen met verschillende achtergronden en culturen staat zichtbaar onder druk en zorgt voor conflict en verwijdering. Met als mogelijk gevolg dat grote groepen mensen zich terugtrekken in de eigen culturele bubbel, zonder mogelijkheden te zien, of de wens hebben, om daar op een goede manier uit te treden (Knowles, 2010).

Ook binnen het Nederlandse theaterlandschap kreeg de bewustwording van racisme en uitsluiting een nieuwe impuls binnen organisatie, beleid en inhoud (Dors, 2022). Kunst (theater) kan een rol spelen in het zichtbaar en voelbaar maken van de onderwerpen die voortkomen uit het samenleven van verschillende culturen. Daarbij gaat het om problemen als onbegrip, verwijdering en achterstelling, maar ook om mogelijke verrijking, bundeling van krachten en wederzijdse beïnvloeding. De kunst kan dit doen door zowel in inhoud als in proces een afspiegeling te zijn van onze cultureel divers samengestelde samenleving. Het gebruikmaken van verschillende achtergronden en culturen leidt tot verschillende perspectieven op de samenleving, en dat is de motor voor vernieuwing en ontwikkeling (Knowles, 2010).

INTERCULTUREEL THEATER

Een mogelijkheid om dit artistiek kapitaal te verzilveren is intercultureel theater. Lo en Gilbert (2002) verstaan hieronder theatervoorstellingen die gekenmerkt worden door het samengaan van specifieke culturele bronnen op het niveau van inhoud, voorstellingsesthetica, productieproces en/of perspectief van de toeschouwers. Knowles (2010) noemt het intercultureel theater een theatrale tussenruimte waar verschillende culturen samenkomen, zowel makers als publiek. Intercultureel theater creëert een vrije nieuwe ruimte tussen verschillende culturen. Gelijkwaardigheid tussen de culturen is noodzakelijk om deze tussenruimte invulling te geven.

Hoewel intercultureel theater vanuit de makers vaak voortkomt uit een behoefte om verschillende culturen bijeen te brengen, roept het regelmatig tegenstrijdige en soms emotionele reacties op. De term 'intercultureel theater' is verdacht, omdat het een hedendaagse vorm van imperialisme zou zijn, met als gevolg culturele toe-eigening en neokolonisatie. Bovendien zou intercultureel theater een utopie schetsen van een gemeenschappelijke menselijkheid die in de realiteit niet bestaat. Emotionele reacties zijn bijvoorbeeld dat intercultureel theater niet meer dan een hersenschim is, of zelfs een Trojaans paard dat geen betekenis heeft of zelfs gevaarlijk is (Knowles, 2010).

Maar intercultureel theater hoeft deze reacties niet op te roepen. Het kan wel degelijk tot betekenisvol theater leiden en een bijdrage leveren aan de ontwikkeling van de samenleving. Het kan een plek zijn waar mensen normen en waarden onderzoeken en herwaarderen, individuele en sociale identiteiten nuanceren en opnieuw samenstellen en ze de grote thema's van deze tijd gemeenschappelijk adresseren. Mits er bewuste aandacht is voor de valkuilen bij het samenwerken van

makers met verschillende culturen. Valkuilen die óf leiden tot nieuwe vormen van imperialisme óf een utopie voorspiegelen zonder verbinding met de werkelijkheid.

PROBLEEMSTELLING EN ONDERZOEKSVRAAG

Er is nauwelijks interculturele (theater)theorie die theatermakers en -docenten concrete methodieken aanreikt om op een ethische, gelijkwaardige wijze binnen een cultureel diverse groep te werken. Er zijn wel verschillende modellen en theoretische analyses over de ontwikkeling en analyse van intercultureel theater. Daarnaast is er ruime actuele literatuur voorhanden over institutioneel racisme, identiteit en oriëntalisme. Maar de theaterwetenschappelijke theorie wordt niet altijd verbonden met deze meer sociologische theorieën. Daarbij komt dat deze literatuur vooral toegankelijk is voor theoretisch geschoolden. Theaterprofessionals die binnen hun praktijk gelijkwaardig willen samenwerken binnen interculturele theaterprojecten maken niet of nauwelijks gebruik van de bestaande inzichten. Ook binnen de opleiding tot theaterdocent, mijn directe werkkring, is er een behoefte aan theoretisch goed onderbouwde richtlijnen voor het maken van theater in een cultureel diverse context.

In dit onderzoek ga ik daarom op zoek naar een theoretisch onderbouwd model waarmee theatermakers en -docenten dilemma's in interculturele theaterprocessen kunnen analyseren en vervolgens bewust inrichten. Daartoe voer ik een literatuuronderzoek uit dat theaterwetenschappelijke theorieën aanvult met sociologische theorieën. Doel van dit analysemodel is om onbewuste opvattingen en mechanismen en de eventuele tegenstellingen die daarover bestaan tussen deelnemers zichtbaar te maken. Hierdoor kunnen

deelnemers zich positioneren en weloverwogen keuzes maken op welke manier ze een project inrichten en wat ieders rol en positie daarbinnen is.

Gezien de aanleiding en context van dit onderzoek besteed ik binnen het literatuuronderzoek nadrukkelijk ook aandacht aan de positie van de witte, westerse theatermaker binnen een intercultureel theaterproject.

Dit literatuuronderzoek heeft als hoofdvraag:
Hoe kunnen theatermakers dilemma's in interculturele theaterprocessen analyseren?

OPZET VAN HET ONDERZOEK

Met zoektermen zoals intercultureel theater, ethiek, esthetiek, witte kwetsbaarheid, intersectionaliteit en identiteit is met wetenschappelijke zoekmachines literatuur verzameld die relevant is voor dit onderzoek. Uit de verzamelde literatuur is de volgende opbouw van het onderzoek voortgekomen.

Allereerst onderzoek ik de geschiedenis van intercultureel theater, waarbij de theatervoorstelling *Mahabharata* van Peter Brook (1985) een centrale rol speelt. Ook de theorievorming na en door deze voorstelling wordt in dit hoofdstuk beschreven.

Als spiegel op deze voorstelling beschrijf ik daarna twee praktijkvoorbeelden van intercultureel theater van de regisseurs Milo Rau en Lotte van den Berg, waaruit een hedendaagse en inclusieve benadering van intercultureel theater blijkt.

Als derde verbind ik de geschiedenis en de praktijkvoorbeelden met theaterwetenschappelijke en sociologische theorieën over intercultureel theater. Hiermee formuleer ik een theoretische onderbouwing voor de hoofdvraag van dit onderzoek. Daarbij komen met name ethische en esthetische vraagstukken aan bod, die elkaar gedeeltelijk overlappen.

Als laatste volgt een analysemodel. Dit model is samen met de toelichting de beantwoording van de hoofdvraag.

Conceptversies van dit literatuuronderzoek zijn becommentarieerd door professionals met verschillende culturele achtergronden uit de kunsteducatieve en theaterpraktijk of met een wetenschappelijke achtergrond. Hun reacties zijn, voor zover relevant, meegenomen in de uiteindelijke versie.

2. INTERCULTUREEL THEATER Geschiedenis van praktijk en theorie

In dit hoofdstuk beschrijf ik de geschiedenis van het interculturele theater in de praktijk, met als uiteindelijk ankerpunt de voorstelling *Mahbarata* van Peter Brook (1985) en de theorievorming die door en na deze voorstelling is ontwikkeld.

VROEGE VORMEN VAN INTERCULTUREEL THEATER

Intercultureel theater bestaat sinds bevolkingsgroepen handel met elkaar drijven (Knowles, 2010). Juist op plekken waar volkeren bij elkaar kwamen om goederen uit te wisselen, ontstonden ook gemeenschappelijke rituelen en theatervormen. Enkele overgeleverde voorbeelden daarvan zijn de Potlach (feestelijke samenkomsten tussen rivaliserende stamleiders in het noordwesten van wat nu Noord-Amerika heet), de Koha (uitwisseling van giften) van de Māori in wat nu Nieuw-Zeeland heet of de Kula Ring in Papua Nieuw Guinea, een magisch ritueel rondom de uitwisseling van waardevolle voorwerpen. (Knowles, 2010) Deze gezamenlijke rituelen zijn een voorbeeld van een vroege vorm van intercultureel theater: verschillende culturen komen samen in een theatrale vrije ruimte.

Vanaf de zestiende eeuw zien we tussen gekoloniseerde en westerse landen culturele uitwisselingen ontstaan. Oorspronkelijke theatrale vormen en rituelen in de gekoloniseerde landen vermengden zich met de westerse theatervormen van de kolonisator. De westerse vormen waren daarbij de standaard, het uitgangspunt waarin theatervormen van de oorspronkelijke bevolking ingepast werden. Een voorbeeld zijn de nog steeds bestaande reizende theatergezelschappen van het Nigeriaanse Yoruba theater: voortgekomen uit de christelijke korentraditie en versmolten met de traditionele Yoruba-cultuur (Knowles, 2010).

Europese kunstenaars waren door de eeuwen heen al geïnteresseerd in ‘overzeese’ culturen. Ze vertaalden en bewerkten in de achttiende eeuw bijvoorbeeld Aziatische theaterteksten. Daarnaast beschreven diplomaten, kunstenaars, missionarissen en handelaren vanuit hun persoonlijke interesse kunstvormen die zij tegenkwamen bij hun reizen en werk (Meyer, 2015).

Een bekend voorbeeld van interesse in en vermenigving met culturen buiten Europa is het Weimar-theater van Goethe rond 1800 (Jans, 2006). Goethe liet zich enthousiast uit over het drama *Sakuntala* van de Indische dichter Kalidasssa. Bij een voorspel van zijn meesterwerk *Faust* maakte hij gebruik van zijn kennis van en interesse in het Indiase Sanskrit Theater. Hiermee werd een westerse traditie in gang gezet om door onderzoek naar culturele vormen van niet-westerse, meestal (voormalig) gekoloniseerde landen op zoek te gaan naar universele waarheden die blijkbaar niet gevonden werden in de eigen cultuur (Knowles, 2010).

MODERNISME

De westerse theorieën over intercultureel theater starten meestal aan het begin van de twintigste eeuw

(Knowles, 2010; Jans 2006). Binnen het Europese modernisme, de stroming binnen de kunst die zocht naar radicale vormen om de moderne geïndustrialiseerde maatschappij te verbeelden, deden kunstenaars vele ‘ontdekkingen’ in de gekoloniseerde gebieden die volgens hen het westerse, volgens hen ‘decadente’, theater nieuwe impulsen konden geven. Yeats, Copeau, Craig, Reinhardt en Meyerhold waren bijvoorbeeld invloedrijke theatermakers die elementen van het Japanse *nō*-theater of Afrikaanse maskers in hun werk incorporeerden. Kritiek op deze makers is dat ze deze ‘ontdekkingen’ volledig losmaakten van hun oorspronkelijke context en uitsluitend gebruikten voor de vernieuwing en ontwikkeling van de westerse vormen. Ik zal in hoofdstuk 3 verder ingaan op de invloed van het modernisme op de ontwikkeling van het intercultureel theater.

BRECHT EN ARTAUD

Twee prominente theatermakers hebben grote invloed gehad op het interculturele theater in de vorige eeuw: Bertolt Brecht en Antonin Artaud (Brandon, 1989). Brecht, een van de invloedrijkste theatermakers van de twintigste eeuw, zag in 1935 in Moskou de acteur Mei Lanfang spelen. In *Chinesischen Schauspielkunst* (1936) legde hij vanuit deze ontmoeting de basis voor zijn theorie van de zogeheten vervreemdingstechniek. Brecht zag in het spel van Mei Lanfang een methode om als acteur geen enkele psychologische emotie te tonen en uitsluitend ten dienste te staan van het politieke doel van de voorstelling en het aanzetten van het denken van de toeschouwer.

Antonin Artaud bezocht Balinese dansvoorstellingen tijdens de Koloniale Tentoonstelling in Parijs (1931) en baseerde hierop zijn theorie van het theater van de wreedheid, voor het eerst verwoord in zijn essay

Le Theatre Balinais, à l' Exposition Coloniale (Savarese, 1988). Artaud zag in het Balinese theater vooral de mogelijkheid om het naturalistische theater te vermijden, het theater dat dicht bij de uiterlijkheden van de realiteit wilde blijven. Hij wilde intense en uitzinnige (oorspronkelijke) rituelen in het theater laten plaatsvinden, op zoek naar dat wat ons tot mens maakt: niet ons denken of uiterlijke kenmerken, maar onze diepere emoties en driften.

Artaud geldt als belangrijke aanjager voor de stroming binnen intercultureel theater die zoekt naar universele (of idealistische) waarden. Zijn Theater van de Wreedheid “would break through language and touch life, the secret forces of the universe, and the transcendent impulses of the deepest self” (Knowles, 2010, p. 17). Met zijn idealistische theorieën heeft Artaud theatermakers als Jerzy Grotowski, Eugene Barba en Brook in hoge mate beïnvloed in hun zoektocht naar de universele waarden van de mens, een zoektocht die met name plaatsvond bij niet-westerse, exotische culturen, vaak in voormalige koloniën. (Knowles, 2010).

Maar zowel Brecht als Artaud baseerden hun kennis slechts op een enkele ontmoeting met het Balinese en Chinese theater. Wat zij meemaakten tijdens deze voorstellingen, paste vooral naadloos in hun eigen zoektocht naar een vernieuwing van het theater. De kritiek op deze theatermakers is dan ook dat zij een te oppervlakkige kennis hadden van deze kunstvormen en dat zij vooral op zoek waren naar inspiratie voor hun eigen ideeën (Meyer, 2015). Het eigen westerse perspectief was bij hen dominant en leidend en ze hadden oppervlakkige, kennis van de niet-westerse theatervormen. “Er werd van inheemse kunst gesproken en de waardering ging uit naar het exotische karakter van de traditionele kunstvormen” (Meyer, 2015, p. 9).

ORIËNTALISME

Om de theaterontwikkelingen in de vorige eeuw in een breder perspectief te plaatsen is het zinvol om hier het invloedrijke begrip oriëntalisme van Edward Saïd (1978, 1993) toe te lichten, een begrip dat toepasbaar is op zowel Brecht als Artaud.

De interesse in en het (wetenschappelijke) onderzoek naar culturen uit het Midden-Oosten en Azië werd tot de jaren zeventig van de vorige eeuw oriëntalisme genoemd. Deze term omvatte de studie naar talen en teksten uit het Midden-Oosten en Azië én de artistieke stijl die het Oosten als thema had, verstaan. Aangezien deze term in de jaren zeventig van de vorige eeuw, volgens de vertegenwoordigers van deze studie, niet meer voldeed, stelde men voor deze te vervangen door ‘menswetenschappen in Azië en Noord-Afrika’ (Devondel, z.d.).

Maar in 1978 kreeg de term oriëntalisme een gekleurdere betekenis na publicatie van Saïds *Orientalism: Western conceptions of the Orient* (1978) en later van *Culture and Imperialism* (1993). Saïd onderzocht westerse invloeden in teksten (fictie en non-fictie) uit met name het Midden-Oosten. Hij geeft een aantal definities van oriëntalisme, waarvan eentje het beste past bij de context van dit onderzoek “Orientalism as a Western Style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient” (Saïd, 1978, p. 3).

Deze definitie en de uitwerking daarvan heeft grote invloed gehad op het denken over de (geschiedenis van de) samenwerking vanuit het Westen met verschillende culturen, vaak uit voormalig gekoloniseerde landen. Saïd signaleert niet alleen feitelijke gebeurtenissen en historische ontwikkelingen, maar benoemt het oriëntalisme bovendien als een systematische manier van denken en handelen, gekoppeld aan de imperialistische politiek van het Westen.

Volgens Bert Devondel (Devondel, z.d. p. 5-6) is de kern van Saïd: “Er werd altijd naar het Oosten gekeken door een gekleurde bril of met een verborgen agenda, het oriëntalisme werd door Europa misbruikt.” Jans (2006) onderschrijft dit. Volgens hem legt Saïd in zijn onderzoek minder nadruk op de historische feiten, maar meer, in navolging van de filosoof Michel Foucault, op een houding, een verhaal dat vanuit westers perspectief wordt geformuleerd en dat uitgaat van een tweedeling tussen Oost en West:

(...) het Oosten bestaat in de eerste plaats in onze manier van ernaar te kijken en van erover te spreken. Het zijn de Europeanen die in hun verbeelding het Oosten hebben gemaakt. Net als in de verbeelding over Afrika staat ook het Oosten voor bepaalde extremen van de Europese verbeelding: de Oriënt is verfijnd, sensueel, exotisch en erotisch, maar ook wreed, onbetrouwbaar, decadent en fanatiek. (Jans, 2006, p. 77-78).

Saïds uitspraken kregen naast bijval ook kritiek. Deze kwam erop neer dat, anders dan hij beweerde, de oriëntalistische wetenschap niet in haar geheel ten dienste stond van de imperialistische politiek en dat Saïds interpretatie van het Westen net zo stereotiep en stigmatiserend was als hij de vertegenwoordigers van het oriëntalisme verweet (Devondel, z.jr.).

Desalniettemin beheerst Saïds oriëntalisme tot op de dag van vandaag het discours over de verhouding tussen het Westen en niet-westerse culturen. Zijn aandacht voor een, bewuste of onbewuste, imperialistische bril bij de samenwerking tussen verschillende culturen is niet meer weg te denken bij het kijken naar interculturele samenwerking:

Ondanks een stevige grond van waarheid in deze kritiek, blijft Saïds studie een ontnuchterende en vaak pijnlijke confrontatie met de misvormende werking van de Europese verbeelding van het Oosten. (...) De koloniale categorieën hebben zich diep, vaak dieper dan we vermoeden, in ons denken en onze perceptie genesteld. (Jans, 2006, p.79-80).

MAHABHARATA

Het hoogtepunt van de door Artaud ingezette theaterstroming die bij niet-westerse culturen op zoek ging naar verloren universele waarden van de mens, is de theatervoorstelling *Mahabharata* van Peter Brook.

Na lang en diepgravend onderzoek van Brook en zijn mede-makers, onder meer in India, ging deze negen uur durende voorstelling tijdens het internationale kunstfestival van Avignon in 1985 in première en toerde nog vier jaar lang door Europa en de Verenigde Staten. Tevens werd een televisieserie van de voorstelling gemaakt, later ingekort tot een speelfilm. De voorstelling werd gespeeld door een internationale cast en maakte gebruik van de verhalen en rituelen van het Indiase epos Mahabharata. De voorstelling was een groot succes.

Samen met de Ramayana vormt de Mahabharata de grondvesten voor de Indiase cultuur en religie (hindoeïsme). Het epos is in omvang groter dan de Bijbel. Onderdeel ervan is de Bhagavad Gita, een dialoog tussen God in de persoon van Krishna en prins Arjuna. Deze dialoog speelt een fundamentele rol in het leven van hindoes.

Brook was bij zijn bewerking van de Mahabharata op zoek naar de rituele oorsprong van het theater, die hij universeel achtte (Lo & Gilbert, 2002). In zijn optiek waren de bronnen voor deze oorsprong verloren gegaan in het westerse theater. Juist in de rituelen van andere

culturen, zoals de Indiase, zou een nieuwe ingang gevonden kunnen worden. Zijn interesse lag niet in de verschillen tussen culturen, maar in het gemeenschappelijke, het universele (Lo & Gilbert, 2002).

Via plechtige en feestelijke theatrale vieringen, gebaseerd op zijn onderzoek naar de bronnen van het epos, probeerde Brook het hogere en onverklaarbare in het leven vorm te geven. “En nog steeds is dit volgens Brook een van de meest wezenlijke taken van het theater: het onzichtbare zichtbaar maken en dat onzichtbare omvat alle verborgen impulsen van de mens.” (Schra, 1995, p. 44). Belangrijkste middel daartoe voor Brook was en is de acteur. Niet zozeer door het vermogen van acteurs om met taal een verhaal te verbeelden, maar om klanken voort te brengen en intuïtieve bewegingen te maken. Hij stelt in zijn werk via de acteur de mens centraal en is wars van alles wat daarvan afleidt. De titel van zijn meest invloedrijke boek *De lege ruimte* (Brook, 2007) verwijst daarnaar.

DE INTERCULTURELE OORLOGEN

Ondanks het internationale succes verwijt de Indiase wetenschapper Rustom Bharucha Brook oriëntalisme in zijn artikel *Peter Brook's Mahabharata: A view from India* (1988). Zijn kritiek komt erop neer dat Brook zich vooral concentreerde op en naar eigen inzicht gebruik maakte van de mythische verhalen bij zijn zoektocht naar universele bronnen van theater. Hij gaf zich geen rekenschap van het religieuze belang van het epos of van de Indiase uitweidende en zich herhalende vertelvormen. Brook maakte bijvoorbeeld geen gebruik van de Bhagavad Gita. Bharucha verwijt hem een oneigenlijke toe-eigening van Indiaas erfgoed en religie. Brook verdedigt zich tegen deze aanval door de vergelijking te trekken met hoe men teksten van

Shakespeare wereldwijd aanpast voor eigen gebruik (Knowles, 2010).

Wat Brook volgens critici in deze discussie niet meeneemt, is dat Shakespeare een onderdeel is van de westerse cultuur en daardoor per definitie een voorsprong heeft doordat het aan de kant van de ‘machthebbers’ staat. Maar de Mahabharata behoort tot een cultuur die decennialang gekoloniseerd is door Groot-Brittannië. (Knowles, 2010). Shakespeares teksten konden succesvol verspreid worden doordat ze behoren tot de koloniale mogendheid. (O’Toole, 2012)). Dat Brook met een cultureel zeer diverse cast werkte, zou wellicht een argument kunnen zijn tégen een oneigenlijke toe-eigening. Maar deze cast stond geheel ten dienste van de keuzes en ideeën van één regisseur, die in alles de leiding had over het project: Brook, een witte, westerse zestigjarige man (Knowles, 2010).

De controverse rond deze voorstelling wordt de interculturele oorlogen genoemd, een titel die waarschijnlijk is geïnspireerd op de oorlogen waarover de Mahabharata vertelt (Knowles, 2010). De interculturele oorlogen gaan vanuit ethisch oogpunt over het recht op representatie (O’Toole, 2012).

Bharucha (1988) vraagt om erkenning van de economische, nationale en linguïstische grenzen aan het aanpassen en veranderen van materiaal en van de grenzen aan wie recht heeft op het aanpassen en veranderen daarvan. Zijn pleidooi komt ook voort uit de overtuiging dat de Europese cultuur en economie nog steeds, bewust of onbewust, gericht waren op een bepaalde vorm van overmacht, terwijl voormalig gekoloniseerde landen streden voor herovering van het eigen historische zelfbewustzijn. Het belang om de nationale cultuur te beschermen was (en is) in deze landen veel groter dan in Europa, aangezien hun historisch bewustzijn

jarenlang is ondermijnd door de koloniale overheersing (O'Toole, 2012). Bharucha's visie is een pluralistische: hij vraagt juist om een erkenning van de verschillen en van het eigenaarschap van de Indiase bevolking over hun eigen culturele erfgoed.

Brook en in zijn kielzog invloedrijke onderzoekers als Richard Schechner, Patrice Pavis en Erika Fischer-Lichte, stellen dat de beperkingen veranderen, omdat de zoektocht naar het universele in het theater en in de mens een zoektocht is van iedereen. Brooks idealistische visie is dat culturele verschillen slechts oppervlakkig zijn. Daaronder schuilt de universaliteit van de mens, die de bron is van het goede en van begrip voor elkaar en de wereld. Zijn aandacht en interesse in het Aziatische theater ziet hij eerder als een waarachtige waardering voor de oorspronkelijke culturen in de voormalige koloniën dan een voortzetting van het koloniale denken (Schra, 1995). In een interview over zijn voorstelling *Mahabharata* zegt Brook in 1988:

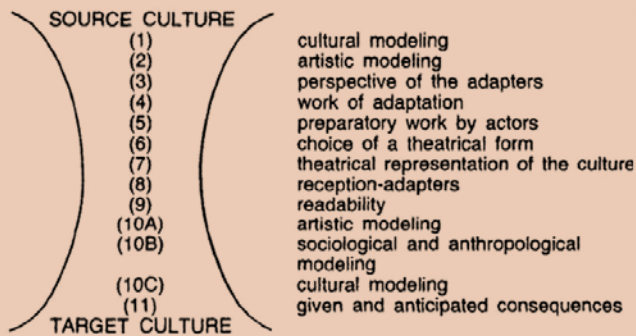
Je kunt niet een stukje Bali, een stukje Japan en een stukje Afrika nemen en tot een synthese komen. Ik geloof in het tegendeel: in wezen zijn alle mensen hetzelfde en als we maar iets verder ontwikkeld waren, zouden we datgene in ons dragen wat deel is van elke cultuur. Ons ongeluk is dat wij in kleine dingen, culturen genaamd, opgesloten zitten. Mij interesseert het niet, dat onze Japanse acteur laat zien hoe je in het Kabuki theater werkt. Wat interessant is, is dat hij diep in zich een bepaalde individualiteit ontwikkeld heeft die dezelfde menselijke zaken probeert uit te drukken als – maar tegelijk verschilt van – de individualiteit van een Afrikaan. Voor ons draait het om datgene wat hetzelfde is. (geciteerd uit Schra, 1995, p. 122)

Theoretici, zoals Lo & Gilbert en Knowles, pleiten voor een middenweg. Volgens Saïd en Bharucha worden culturen hermetisch van elkaar afgesloten. Maar de keuze om zich te laten inspireren en om culturen te vermengen, is in de praktijk meestal voorbehouden aan westerse theatermakers. De middenweg zou zijn dat westerse kunstenaars weliswaar de cultuur van anderen kunnen inzetten en vermengen met hun werk, maar dat alleen mogen doen indien zij zich verantwoord verhouden tot hun geschiedenis en rekening houden met mondiale machtsstructuren en economische, politieke, linguïstische, klasse- en gender-onderwerpen (O'Toole, 2012).

MODELLEN VOOR INTERCULTUREEL THEATER

Een aantal theoretici ontwikkelde tijdens de interculturele oorlogen modellen om intercultureel theater te kunnen analyseren. Een daarvan is Patrice Pavis, een invloedrijk theoreticus van intercultureel theater, onder meer door zijn publicatie *The Intercultural Performance Reader* (1996). Hij is een bewonderaar van het werk van Brook en neemt onder meer diens werk als uitgangspunt voor zijn onderzoek.

Om interculturele theatervoorstellingen te onderzoeken en analyseren ontwikkelde hij het model van de zandloper (afbeelding 1). Hij beschrijft in dit model hoe een 'broncultuur' via een aantal filters, van boven naar beneden, als in een zandloper, zich langzaam vermengt en toewerkt naar de 'doelcultuur'. De filters die hij beschrijft zijn gebaseerd op theatervormen bij een teksttoneel-voorstelling (Pavis, 1992).



Afbeelding 1. Het zandloper-model van Pavis (Pavis, 1992, p. 4)

De kritiek op dit model was dat theatermakers zich de broncultuur via filters toe-eigenen om deze uiteindelijk met de doelcultuur, doorgaans de westerse cultuur, te laten vermengen (Lo & Gilbert, 2002). Pavis pareerde deze kritiek door te zeggen dat de zandloper tijdens het proces van het maken van de voorstelling steeds weer omgedraaid kan worden, waardoor de broncultuur doelcultuur wordt en omgekeerd (Lo & Gilbert, 2002).

Toch is het duidelijk dat ook deze gerenommeerde onderzoeker zich niet los kan maken van een zekere preoccupatie door zijn westerse achtergrond. Dat is onder meer te zien aan de hoofdstukindeling van zijn standaardwerk: *Intercultural performances from the Western Point of View*, *Intercultural Performances from Another Point of View* en *Interculturalism all the same*. Hij plaatst dus het westerse perspectief tegenover het 'andere' perspectief en gaat minder uit van een divers en gelijkwaardig perspectief vanuit verschillende culturen.

INTERCULTUREEL THEATER

De Australische theoretici Jacqueline Lo en Helen Gilbert (2002) pogen handvatten te bieden om het denken over intercultureel theater te dekoloniseren (Lo & Gilbert, 2002). Zij reageren met hun onderzoek op de discussie tussen Bharucha en Brook, Schechner en Pavis. Uitgaande van het model van Pavis ontwikkelen ze een nieuw theoretisch model dat recht doet aan de kritiek van Bharucha en tevens de mogelijkheid creëert voor een interculturele samenwerking met vertegenwoordigers van de westerse cultuur.

'Cross-cultural theatre' is de overkoepelende term die Lo en Gilbert (2002) gebruiken voor theatervoorstellingen die, zoals al beschreven in de inleiding, gekenmerkt worden door het samengaan van specifieke culturele bronnen op het niveau van inhoud, voorstellingsesthetica, productieproces en/of perspectief van de toeschouwers. Deze vorm van theater houdt onherroepelijk in dat tijdens het ontstaan en de ontwikkeling ervan een proces van ontmoeting en onderhandeling tussen verschillende culturen en gevoeligheden plaatsvindt. Een werkelijke en gelijkwaardige ontmoeting met en onderhandeling tussen verschillende culturen is volgens hen niet los te zien van de historische en politieke context van de deelnemers en de inhoud. Het onderzoek naar intercultureel theater, zoals dat van Pavis, werd volgens Lo en Gilbert voor een groot deel gedaan vanuit een Westers standpunt.

Het 'cross-cultural theatre' valt volgens Lo & Gilbert (2002) uiteen in drie delen: multicultureel, postkoloniaal en intercultureel. Onder multicultureel verstaan zij theater door mensen met verschillende culturele achtergronden zonder de intentie om daar de nadruk op te leggen of theater dat culturele diversiteit juist als onderwerp heeft en deelname aan de

publieke ruimte (zowel fysiek als symbolisch) opeist. Postkoloniaal theater is theater gemaakt in de voorheen gekoloniseerde gebieden, dat de effecten en gevolgen van de kolonisatie centraal stelt. Soms zetten makers de oorspronkelijke cultuur in, soms juist de culturele uitingen van de voormalige kolonisator of een mengvorm.

Terwijl multicultureel en postkoloniaal theater zich expliciet verhouden tot een historisch proces van (neo-) imperialisme wordt intercultureel theater gekenmerkt door een ontmoeting tussen verschillende culturen en (theater)tradities.

WERKWIJZEN BINNEN INTERCULTUREEL THEATER

Lo & Gilbert (2002) signaleren twee uitersten in werkwijzen binnen intercultureel theater: samenwerkend of imperialistisch.

Collaborative ●—————● Imperialistic

Afbeelding 2 (Lo & Gilbert, 2002, p.38)

Bij de samenwerkende werkwijze ligt de nadruk meer op het proces van uitwisseling dan op het theatrale product. Makers hechten groot belang aan culturele onderhandeling op alle niveaus. Het uitwisselingsproces kenmerkt zich door spanning en onvergelykbaarheid. Er is een algemene behoefte aan gelijkwaardige machtsverhoudingen tussen partners, zonder dat gestreefd wordt naar harmonie. Het streven is veeleer om de volheid van de culturele uitwisseling aan bod te laten komen. In het proces brengen makers elementen van de verschillende culturen in in een nieuw ontstane derde ruimte.

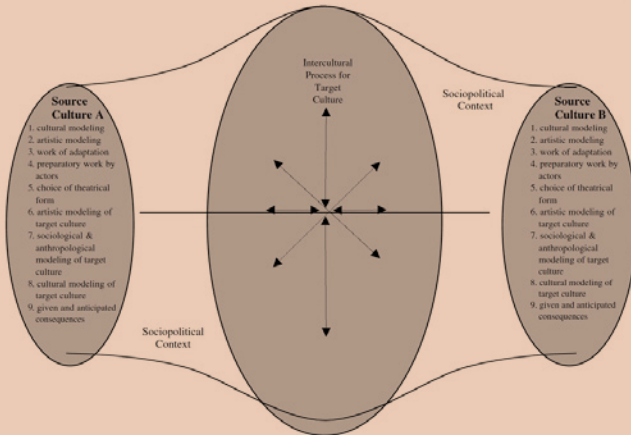
Intercultureel theater vanuit een imperialistische invalshoek wordt vaak gedreven door een gevoel van bankroet van de westerse cultuur en een behoefte aan versterking vanuit niet-westerse culturen. Het maakt gebruik van ‘andere’ culturele tradities die makers als ‘authentiek’ beschouwen, niet aangetast door westerse moderniteit. Deze vorm van westers theater kenmerkt zich meestal door economische, politieke en technologische dominantie. De voorstellingen zijn vaak productgericht en spectaculair, met nadruk op esthetische en formele kwaliteiten. Meestal staat een witte, westerse regisseur aan het hoofd (Lo & Gilbert, 2002).

Het bepalen waar een intercultureel theaterproject zich op dit continuüm bevindt, biedt mogelijkheden om vragen te stellen over de mate en aard van de samenwerking en de inrichting van de structuur (meer hiërarchisch of meer samenwerkend). Het betekent niet per definitie dat een hiërarchische structuur met een regisseur aan het ‘hoofd’ een verkeerd en per definitie imperialistisch uitgangspunt is. Het betekent wel dat je bij deze vorm de vragen over de mate van samenwerking en de invloed van andere medewerkers expliciet moet stellen en beantwoorden.

DE DERDE RUIMTE

Theoretici als Pavis onderzoeken het theater voornamelijk vanuit een semiotisch (de werking van theatertekens) en esthetisch uitgangspunt. Lo en Gilbert (2002) bekijken het theater meer vanuit een antropologisch en sociologisch standpunt. Zij vinden het noodzakelijk om ook het proces en de (historische en maatschappelijke) positie in de wereld van het intercultureel theater te betrekken bij het opstellen van een model. Daarom kantelen zij het zandloper-model van Pavis honderdtachtig graden, zodat twee culturen gelijkwaardig bijdragen aan

een intercultureel theaterproces (afbeelding 2). Tussen deze twee culturen ontstaat een nieuwe hybride ruimte, de derde ruimte van het interculturele theater. Bij meer culturen in een samenwerking is het model eenvoudig uit te breiden.



Afbeelding 3 Het model voor intercultureel theater van Lo en Gilbert (Lo & Gilbert, 2002, p. 45)

Lo en Gilbert hanteren dezelfde filters als Pavis. Als belangrijke toevoeging plaatsen zij beide culturen nadrukkelijk in hun maatschappelijke en historische context. Ze zien in het interculturele theater de mogelijkheid om diverse connecties en disconnecties tussen culturen te creëren en om verhalen te ontwikkelen die ongebonden en open zijn en mogelijk weerbaarheid creëren tegen imperialistische vormen van uitsluiting. Als voorbeelden van gebieden waar onderhandeling tussen culturen plaatsvinden, stellen zij de volgende vragen:

- Wiens taal wordt gebruikt tijdens de voorbereidingen en repetities?
- Waar (in welk land, bij welke cultuur) vinden de voorbereidingen plaats?
- Op welke manier is de beslissingsstructuur georganiseerd?
- Op welke manier dragen de lichamen van de acteurs verschillen en machtsstructuren uit?

ECOSYSTEEM

Hoewel Lo en Gilbert met hun model de discussie over intercultureel theater een goede wending hebben gegeven, voldoet het volgens Knowles (2010) nog onvoldoende om de mogelijkheden en valkuilen van het intercultureel theater in onze tijd te doorgronden.

Zowel Lo en Gilbert als Knowles gebruiken de term rizomatisch als een adequate benaming voor en duiding van intercultureel theater. De rizomatische filosofie is ontwikkeld vanuit het werk van de postmoderne theoretici Gilles Deleuze en Félix Guattari (Deleuze, 1987). Het idee is om ontwikkeling niet te beschrijven vanuit de gedachte dat er één centraal punt is van waaruit iets ontstaat, maar juist vanuit het beeld van het rizoom, de wortelstructuur, waar geen centraal punt is, geen oorzaak en geen vaste vorm, eenheid of structuur (afbeelding 3). Een voorbeeld van een rizomatische structuur is internet, het World Wide Web.

Het rizomatische aspect van het interculturele theater wijst op verschillen die naast elkaar kunnen bestaan en elkaar aanvullen en versterken, een niet-hiërarchisch proces en horizontale structuren.



Afbeelding 4. Het rizoom of de wortelstructuur (Giblett, z.d.)

Knowles (2010) beschrijft het interculturele theater als een rizomatische vorm die wereldwijd opkomt. In dit theater ziet hij niet langer een binaire verhouding tussen het Westen ‘en de rest’ en het wordt niet meer uitsluitend gedomineerd door witte mannen of gespeeld voor publiek dat slechts uit één cultuur bestaat. In de grote steden worden niet alleen traditionele, authentieke vormen van theater uit andere culturen getoond. Het nieuwe interculturalisme, zoals hij het ziet, zijn samenwerkingen uit solidariteit, gebruikmakend van de verschillen tussen plaatselijke, stedelijke, nationale en internationale interculturele ecologische theater-systemen. Hij gebruikt dit begrip, omdat alles wat in een ecologisch systeem plaatsvindt, invloed heeft op het gehele systeem en omdat de gezondheid van het systeem mede wordt afgelezen aan de mate van diversiteit. Hoe meer verschillen, hoe gezonder het systeem (Knowles, 2010).

Om dit ecosysteem te onderzoeken is volgens Knowles een nederige houding nodig tegenover de ‘duizelingwekkende’ diversiteit van verschillende culturen en kennis van de eigen positie. Dat vereist gedegen onderzoek van de culturele vormen ter plekke. Een

voorwaarde is bovendien om het interculturele theater te zien als een proces waar verschillende, in het verleden vaak gemarginaliseerde, culturen samen- en niet tegen elkaar werken en om waarachtige nieuwe vormen te ontwikkelen die de verschillen van de verschillende culturen respecteren. Hij pleit voor onderzoek naar hedendaagse ecosystemen in de praktijk en neemt daarin het voortouw door enkele voorbeelden in zijn thuisstad Toronto te beschrijven (Knowles, 2010).

BOUWSTENEN VOOR HET ANALYSEMODEL

Voor het te ontwerpen analysemodel neem ik de volgende inzichten mee. De ‘interculturele oorlogen’, gestart naar aanleiding van de voorstelling *Mahabharata* van Brook, vormen een markeerpunt in het denken over intercultureel theater in het Westen. Brook gebruikte het materiaal van het Indiase epos voor zijn eigen zoektocht naar de universele bronnen van theater. Hij ontkenne daarmee, volgens de pluralistische visie van Bharucha, het belang van dit epos voor de Indiase gemeenschap en de diversiteit tussen verschillende culturen. Brook werd, als witte westerse theaterregisseur, ‘oriëntalisme’ verweten. Deze gevierde theatermaker bleek met zijn universalistische wereldbeeld vanuit westers perspectief juist tegen de gelijkwaardigheid van de verschillende culturen in het theaterproces in te gaan. Het is dus van belang om bij het maken van intercultureel theater niet in de valkuil van het toe-eigenen van culturele uitingen te stappen.

Een tweede aspect dat ik meeneem, is de manier waarop dilemma’s bij het maken van intercultureel theater weer te geven zijn. Theoretici als Lo en Gilbert (2002) en Knowles (2010) ontwikkelen modellen die een gelijkwaardige samenwerking binnen een intercultureel

theaterproject beschrijven. Een continuüm met aan de ene kant een imperialistische en aan de andere kant een collectieve werkwijze lijkt een zinvol hulpmiddel voor onderzoek naar een intercultureel theaterproject. Voor mijn model hanteer ik liever het begrip hiërarchisch in plaats van imperialistisch, aangezien dat een minder beladen en meer open begrip is. Het werken met assen (uitersten op een continuüm) biedt de mogelijkheid om een open analysemodel te formuleren, waarbij vooral bewustwording van de eigen positie centraal staat en deze zichtbaar voor en bespreekbaar met anderen wordt.

Een laatste zinvolle bijdrage is de beschrijving van het ontstaan van een nieuwe, derde, ruimte, gelijkwaardig gevormd door elementen van de verschillende deelnemende culturen. Het is een manier om culturele toe-eigening en de westerse positie als uitgangspunt te vermijden. Het is een pleidooi voor een nieuwe ruimte waarbinnen makers pogen de verschillende culturen van de deelnemers een gelijkwaardige plek te geven.

Een goed voorbeeld van zo'n niet-hiërarchische ruimte is het beeld van het rizoom vanuit de theorie van Deleuze en Guatarri. Het denken vanuit de eigenschappen van het rizoom biedt kansen om de kracht, samenhang en gelijkwaardigheid binnen een intercultureel theaterproject in beeld te brengen.

3. TWEE VOORBEEDEN: MILO RAU EN LOTTE VAN DEN BERG

Het rizoom is een aansprekend beeld voor intercultureel theater. Het straalt gelijkwaardigheid en collectiviteit uit, verbindt verschillende bronnen en verbeeldt eerder een proces dan een resultaat. Maar een beeld alleen zegt nog te weinig om het ook praktisch bruikbaar te laten zijn. Net als Knowles, die met voorbeelden een ecologie schetst van interculturele theaterprojecten, en daarmee vanuit de praktijk de theorie poogt te ondersteunen, wil ik in dit hoofdstuk twee interculturele theaterprojecten beschrijven, opgezet door twee Europese theatermakers. Informatie over deze twee theatermakers haal ik uit de literatuur en uit mijn eigen waarneming van hun voorstellingen. Aangezien in dit literatuuronderzoek de nadruk ligt op interculturele theaterprojecten waar de witte westerse deelnemers een belangrijke rol spelen, kies ik nu voor twee witte westerse theatermakers. Ik beschouw hen in hun werk binnen een intercultureel theaterproject als mogelijke alternatieven voor de werkwijze van Brook en zoek naar handvatten om het te ontwerpen analysemodel te verdiepen. Het gaat om de Zwitserse regisseur Milo Rau en de Nederlandse regisseur Lotte van den Berg.

Het is niet mijn bedoeling om deze twee theatermakers als zaligmakende voorbeelden te presenteren. Ook zij stellen voortdurend hun denkbeelden bij, maken vergissingen en bouwen door. Door die pogingen zijn zij goede voorbeelden om de samenwerking en gelijkwaardigheid in verschillende onderdelen te onderzoeken.

HATE RADIO VAN MILO RAU

Een theaterregisseur die qua werkwijze binnen al zijn projecten past bij het beeld van het rizoom, is de Zwitser Milo Rau. Veelvoudigheid, een poging tot niet-hiërarchisch werken en horizontale structuren kernmerken zijn werk.

Hij zette in 2007 het Institute of Political Murder op, een productiemaatschappij voor theater, film en 'social sculpture'. In coproductie met andere (culturele) instellingen produceerde het onder meer *The Last Days of the Ceausescus* (2009), *Hate Radio* (2011), *The Congo Tribunal* (2017) en *Five Easy Pieces* (2016). Bij het gezelschap NTGent, waar hij sinds 2018 artistiek leider is, maakte Rau onder meer *Orestes in Mosul* (2019). Zijn voorstellingen getuigen van een grote maatschappelijke betrokkenheid en zijn voorbeelden van hoe theater een activistische rol kan spelen zonder in te boeten aan de kwaliteit van de kunst om verbeelding te generen. Interculturaliteit speelt bij bijna al zijn voorstellingen een meer of mindere prominente rol, aangezien voor Rau een belangrijk kenmerk van de huidige maatschappij het samenleven van mensen van verschillende culturen is.

Een mooie illustratie van zijn werkwijze is *Hate Radio* (2011). Deze voorstelling gaat over de moordpartijen en strijd in Rwanda in 1994. Na uitgebreid onderzoek en gesprekken met betrokkenen is *Hate Radio* een weergave van de gevolgen van deze oorlog en spitst

de voorstelling zich toe op de invloed van de radio-uitzendingen van RTL (Radio Télévision Libre des Mille Collines), waar de Hutu-bevolking letterlijk aangemoedigd werd om Tutsi's te doden. Deze radio-uitzendingen hadden grote invloed op de vreselijke gebeurtenissen. Het publiek maakt een gereconstrueerde radio-uitzending mee van RTL, waar alle uitspraken en gedraaide muziek gebaseerd zijn op het gedane onderzoek. Deze radio-uitzending wordt voorafgegaan door geprojecteerde interviews met vier betrokkenen waarin de geschiedenis van de genocide in 1994 en gruwelijke persoonlijke verhalen verteld worden. Acteurs met een directe betrokkenheid bij de genocide in Ruanda (IIPM, z.d.) spelen de voorstelling.

Werkwijze

Hate Radio is een voorbeeld van intercultureel theater dat niet uitgaat van universalisme. Het project is niet op zoek naar de universele waarden van de mens, maar laat, zonder commentaar, verschillende invalshoeken op de genocide in Rwanda zien. Het is niet gemaakt vanuit een vaststaand conceptueel standpunt van de regisseur. *Hate Radio* is een collectief tot stand gekomen voorstelling, waarin direct betrokkenen zelf de belangrijkste rol spelen, zowel in het onderzoek als in de uitvoering. Ook het publiek neemt een min of meer actieve rol in door de arena-achtige publieksofstelling en doordat er geen afgerond verhaal gepresenteerd wordt, maar een gefictionaliseerde radio-uitzending plaatsvindt. Het verhaal achter deze radio-uitzending moet het publiek zelf invullen.

Deze voorstelling, maar ook het manifest dat hij bij zijn aantreden bij NTGent opstelde, geeft inzicht in Raus visie op (intercultureel) theater. Het manifest bevat tien regels, waarvan enkele regels een gelijkwaardige

samenwerking binnen een intercultureel theaterproject ondersteunen:

- Het auteurschap ligt geheel en al bij wie bij de repetities en de voorstelling betrokken is, wat ook hun functie mag wezen.
- Theater is geen product, het is een productieproces.
- Minstens een kwart van de repetitietijd moet buiten een theaterzaal plaatsvinden.
- In elke productie moeten op het toneel minstens twee verschillende talen worden gesproken (Rau, 2018).

Belangrijk startpunt bij Raus werk is zijn eigen positie als regisseur. Hij is van oorsprong journalist en socioloog en dat is de manier waarop hij invulling geeft aan zijn positie binnen een productieproces. Hij ziet zichzelf niet als een autonome, conceptuele kunstenaar die zijn eigen verhaal vormgeeft. Hij ziet zichzelf als journalist die vragen stelt, die zich betrokken voelt bij misstanden in de maatschappij en het theater inzet om bij de oplossing daarvan een bijdrage te leveren. Hij bevraagt per definitie ook zijn eigen positie als witte westerse man en stelt zich vragend, zelfs bescheiden op. Niet hij, maar iedereen, betrokken bij het productieproces, is eigenaar of auteur. Deze vorm van collectiviteit of niet-hiërarchisch denken is geen ontkenning van de verschillende kwaliteiten en posities die mensen binnen een productieproces hebben. Het betekent niet dat ‘iedereen alles moet doen en kunnen’, wel dat iedereen betrokken is bij het doel van het productieproces en zich daarmee vakmatig en persoonlijk verbindt en verantwoordelijk is. Een theatervoorstelling zien als een eindproduct waar je naartoe werkt en die je verhandelt aan het publiek, waar alles van afhangt en waar de kwaliteit aan afgemeten wordt, is, volgens Rau, een uiting van een hiërarchische

structuur en het denken over theater als een autonome kunstvorm die zich bewust buiten de maatschappij plaatst. Voor hem bepaalt juist het gehele proces en niet de voorstelling als eindproduct de kwaliteit en betekenis van een theaterproject; zijn uitgangspunt is dat er geen hiërarchische verhouding is tussen regisseur en acteurs of tussen kunstenaars en publiek. Een voorstelling is onderdeel van het gehele proces dat bestaat uit onderzoek, repetities, tussentijdse ontmoetingen met het publiek, verschillende voorstellingen en activiteiten als documentaires, nagesprekken.

Het theater is voor Rau een collectief, democratisch proces, waar ook het publiek onderdeel van is. Het theater heeft geen rol als beschouwer van de maatschappij, maar staat er per definitie middenin. Hij benadrukt hiermee het ‘relationele’ aspect van theater: het proces tussen de makers, tussen makers en publiek en met de maatschappij. Daarom is het voor hem ook wezenlijk om dit proces niet alleen in theaters en repetitielokalen te laten plaatsvinden, maar daar waar het onderwerp zich daadwerkelijk afspeelt.

Raus uitgangspunt is dat onze maatschappij bestaat uit mensen met verschillende culturen en talen. Dit benadrukt dat hij geen universalistische visie heeft, maar juist gericht is op het verschil en dat ook aanwezig laat zijn. Niet één taal is de norm, minstens twee en wellicht meer talen in een voorstelling zijn een uiting van de diverse samenstelling van de maatschappij. De taal in zijn theaterprojecten ontstaat tijdens het onderzoek en de repetities of halen de spelers uit de realiteit of het theaterrepertoire (Bossart, 2013).

ATELIER KINSHASA VAN LOTTE VAN DEN BERG

Ook het werk en de visie van de Nederlandse kunstenaar Lotte van den Berg past bij het beeld en de theorie van het rizoom. Nadat Van den Berg bij verschillende theatergezelschappen producties maakte, werkt zij vanaf 2010 vanuit zelf opgezette organisaties, zoals OMSK, Third Space en, samen met beeldend kunstenaars Daan 't Sas en Peter Aers, Building Conversation.

Haar werk kenmerkt zich door het centraal stellen van het proces en niet door het maken van een 'af' product dat het publiek vervolgens kan bekijken. Dit proces bestaat uit onderzoek doen naar een onderwerp samen met anderen, ontwikkeling van (theatraal) materiaal en publieksmomenten als voortzetting en onderdeel van het onderzoek. Een voorbeeld is het langjarige project *Building Conversation*, waar het publiek op verschillende momenten en in verschillende omstandigheden met elkaar een gesprek voert, opgezet in verschillende vormen. De vorm van de gesprekken komt voort uit verschillende culturele tradities en filosofieën. De onderwerpen van gesprek zijn soms vooraf bepaald en soms afhankelijk van de deelnemers. Alle gesprekken rijgen zich aan elkaar als een doorlopend proces, waardoor niet alleen de afzonderlijke gesprekken, maar ook de optelsom daarvan betekenis krijgt. Hoe ontmoeten wij elkaar in deze tijd? Op welke manier kunnen we contact leggen, verschillen een plek geven of wellicht overbruggen? Het kunstwerk bestaat niet enkel uit de voorstelling (of de publieksontmoeting), maar omvat het gehele proces en is gericht op de beweging en ervaring die het veroorzaakt bij de deelnemers.

Enkele voorstellingen die Van den Berg maakte, zijn *Het Blauwe Uur* (2003), *Begijnenstraat 42* (2004), *Atelier Kinshasa*, *Cold Turkey*, *Les Spectateurs*

(OMSK, 2010/2011), *Building Conversation* (Building Conversation) of *Dying Together* (Third Space, 2018, 2019, 2021). Voor mijn onderzoek naar intercultureel theater is het zinvol om de projecten eruit te lichten waar ze met Nederlandse en Vlaamse kunstenaars ontmoetingen in Congo opzette: *Atelier Kinshasa*, *Cold Turkey* en *Les Spectateurs* uit 2010 en 2011.

Er is sprake van een pluralistisch uitgangspunt, de makers zoeken de verschillen op en onderzoeken die in alle consequenties. Net als bij Rau is ook hier de regisseur een onderzoeker, een observator, die zich bescheiden opstelt en vooral kijkt en vraagt. De relatie met een onbekend land en een onbekende cultuur staat centraal. Hoe kijk je daarnaar? Hoe verhoud je je tot de ander? Hoe begin je een gesprek?

In 2010 reisde zij met een aantal bevriende kunstenaars naar een van de buitenwijken van Kinshasa. Zij richtten daar een open atelier op en werkten een aantal maanden samen met diverse Congolese artiesten. Ze werkten niet toe naar een voorstelling; de dynamiek van de stad bepaalde wat er op een dag gebeurde. Elke vrijdag toonden ze werk aan voorbijgangers en bezoekers tijdens *Vendri Soir*. Het proces was het kunstwerk.

De Vlaams-Nederlandse groep keerde terug naar Nederland en toonde direct na terugkomst in een voorstelling beelden en impressies van de reis naar Congo: *Cold Turkey*. Later maakten ze een reizende voorstelling, *Les Spectateurs*, die een beeld gaf van de ervaringen van de kunstenaars in Congo. Deze voorstelling verbeeldde vooral het proces van kijken naar een nog onbekende samenleving. Klett (2011, p. 13) schrijft hierover:

De avond is een scenische vertaling van Van den Bergs Afrika-ervaring. (...) De voorstelling onderscheidt zich op aangename wijze van de pogingen

van veel andere Europese theatermakers, die Afrika zo goed “begrepen” hebben, dat ze onvermijdelijk misschieten. Lotte van den Berg's benadering is eerlijker, bescheidener, ongetwijfeld ook veelbelovender. Haar blik op het vreemde is niet alwetend, maar zoekend.

Werkwijze

Net als Milo Rau ziet Lotte van den Berg zichzelf bij veel van haar werk niet als een autonome kunstenaar die vanuit haar concept anderen ‘hiërarchisch’ inzet om haar ideeën te verbeelden. Bij de projecten over Congo werd ze gedreven door de vraag: hoe kan ik een andere samenleving leren kennen? Met deze vraag verzamelde zij de mensen om zich heen en ging op reis.

De buitenwereld zet haar wel graag in de positie van een regisseur die alles bepaalt en stuurt. Zo beschrijft zij in 2015 dat “alle aandacht voortdurend naar mij toegaat. Het gaat steeds weer alleen over mij, de Lotte van den Berg, terwijl ik heb het (*Building Conversation*) echt met Daan ('t Sas) en vele anderen gemaakt” (geciteerd uit Nuyens 2015, p. 20).

Een collectieve, niet-hiërarchische werkwijze is voor Van den Berg een noodzaak, het is de basis van waaruit zij werkt. En bij projecten zoals *Building Conversation* en *Dying Together* maakt ze ook een radicale keuze naar haar publiek door dit deel uit te laten zijn van het collectief. Zij hief de scheiding tussen acteurs en publiek, tussen podium en publieksruimte op. Het publiek werd speler in een ruimte die zowel podium als publieksruimte was.

Ook Van den Berg benoemt het maakproces het kunstwerk en niet de theatervoorstelling, ook al zorgt dit regelmatig voor onbegrip bij mensen met een traditionelere visie op wat een kunstwerk is. Over *Building Conversation* zegt ze:

Ik moet toegeven dat er dagen zijn dat ik denk: ik stop ermee het kunst te noemen. Dan voel ik de behoefte me meer dienend op te stellen. (...) En er zijn dagen dat ik er tussenin ga zitten en dat ik zeg: die gesprekken aanbieden binnen de context van de kunsten is juist goed, want daardoor wordt een gesprek opgetild. We bezien het als een kunstwerk. Als een gezamenlijke creatie, een jamsessie. Dat doet iets met dat gesprek, framet het en geeft het daardoor waarde. Iets als kunstwerk benoemen tilt het op. (geciteerd uit Nuyens 2015, p. 14).

Voor haar staan kunst en theater midden in de samenleving en zijn ze daar ook onderdeel van. Haar projecten zijn geen geïsoleerde gebeurtenissen in daarvoor speciaal ingerichte gebouwen waarbinnen men uitsluitend reflecteert op de maatschappij in plaats van er deel van uit te maken. Daarom vindt veel van haar werk ook plaats buiten de theatergebouwen en repetitiezalen: op straat, in openbare gebouwen, de natuur of zelfgebouwde ruimtes. Zelf zegt ze daarover:

Werk maken dat niet alleen bespiegelt en reflecteert, maar ook doet, meedoet, toevoegt, handelt. Juist midden in de drukte, midden in de wereld het witte canvas zichtbaar maken, een lege open ruimte scheppen waarin iets zou kunnen gaan gebeuren, dat is geweldig. En ja, de angst bestaat dat het dan stopt kunst te zijn. En is dat het meest belangrijke? Ik vind het op dit moment belangrijker iets teweeg te brengen, de wereld en de mensen om me heen letterlijk aan te raken. In verbinding zijn. Autonoom zijn is niet mijn doel. (geciteerd uit Nuyens 2015, p. 13).

Taal is bij Van den Bergs werk een gevolg van het proces. Zij werkt niet met vooraf geschreven teksten; de taal komt voort uit en behoort toe aan de deelnemers van het project.

BOUWSTENEN VOOR HET ANALYSEMODEL

De visie van beide theatermakers en hun werkwijze bij het opzetten van (interculturele) theaterprojecten bieden aanknopingspunten voor het ontwikkelen van een analysemodel voor gelijkwaardige, interculturele theaterprojecten. Ik neem de volgende inzichten mee.

De invulling van de eigen positie als regisseur is een belangrijk aspect. Rau en Van den Berg stellen zich beiden op als journalist, als een bescheiden onderzoeker die vragen stelt en ruimte geeft aan anderen. Zij nemen initiatief en creëren voorwaarden, maar ambiëren geen hiërarchische positie binnen het proces.

Het theater krijgt in hun visie betekenis en kwaliteit wanneer je het als een proces ziet en waardeert en niet is gericht op een ‘af’ eindproduct dat het publiek daarna kan bekijken en ervaren. Ook de voorstelling of de publieksmomenten zijn onderdeel van het proces waarbij makers en publiek met elkaar in dialoog blijven. Dit proces is bovenal een relationeel proces, een voortdurend gesprek en uitwisseling tussen theatermakers, betrokkenen, onderzoekers en publiek.

Een collectieve, democratische werkwijze is volgens hen noodzakelijk om iedereen de ruimte te geven zich te verhouden tot het onderwerp. Mensen die het verhaal zelf in zich dragen en ervaren hebben, nemen daarbij een belangrijke positie in. De collectieve werkwijze leidt daardoor ook tot een herwaardering van de positie van de regisseur. Het auteurschap ligt bij de hele groep en niet bij één auteur. Aangezien een diverse samenstelling

van een groep diversiteit aan vakmatigheid en uitdrukingsmiddelen veronderstelt, is interdisciplinariteit meestal een gegeven.

De keuze voor welke taal gebruikt wordt, doet ertoe, omdat taal een wezenlijk onderdeel is van de cultuur. Samenwerken met deelnemers uit verschillende culturen betekent meestal dat er verschillende moedertalen zijn. Binnen een collectieve werkwijze zou geen enkele taal daarbij leidend moeten zijn, en zeker de taal van de westerse wereld niet, ondanks het gemak van bijvoorbeeld het gebruik van de Engelse taal.

4. ETHIEK, ESTHETIEK EN PARTICIPATIEVE KUNST

Voor de verdere ontwikkeling van een analysemodel onderzoek ik verschillende theoretische bronnen over ethiek, esthetiek en participatieve kunst. De uitwerking van deze onderwerpen kent een gedeeltelijke overlap.

ETHIEK

Ethiek houdt zich bezig met de vraag hoe goed te leven en hoe iemand zich kan gedragen om dat te doen en verder te ontwikkelen. Dit gaat niet alleen om een persoonlijke ontwikkeling en persoonlijke relaties, maar ook om een politieke en sociale dimensie: in hoeverre bieden maatschappelijke structuren de mogelijkheid voor iedereen om eerlijke toegang te hebben tot bronnen om een goed leven te leiden. In deze paragraaf bekijk ik de rol van ethiek binnen intercultureel theater.

Cultureel eigenaarschap

Bij een intercultureel theaterproject spelen ethische vraagstukken een belangrijke rol en deze leiden regelmatig tot controverses, vooral wanneer witte, westerse deelnemers erbij betrokken zijn. De controverses gaan voornamelijk over een potentiële economische ongelijkwaardigheid, voortkomend uit een koloniaal verleden of een eurocentrisch perspectief. Ze zijn terug te voeren

tot de vraag wie het ‘recht’ heeft op representatie en wie het cultureel eigenaarschap heeft (O’Toole, 2012).

Een mogelijk antwoord is dat er nooit sprake kán zijn van gelijkwaardigheid tussen culturen wanneer het Westen erbij betrokken is, en dat daarom een gelijkwaardig intercultureel theaterproject met westerse deelnemers onmogelijk is. Dit standpunt ligt in de lijn van de theorie van Bharucha en Saïd. Een tegenovergestelde antwoord kan zijn dat er juist in het culturele domein ruimte is om elkaar te inspireren en verrijken en dat onder alle verschillen uiteindelijk een universalistische basis ligt. Dat is een opvatting die onder andere Brook ondersteunt.

In het midden ligt het standpunt dat onder andere Knowles aanhangt, namelijk dat gelijkwaardige interculturele projecten met witte westerse deelnemers mogelijk zijn, maar dat deze deelnemers de verantwoordelijkheid hebben om zich goed te verhouden tot de koloniale geschiedenis en machtsverhoudingen in economie, politiek, taal, sociale klasse en gender. Zij hebben geen automatisch recht op representatie en eigenaarschap, maar kunnen dat recht wel verdienen door een ethische instelling (O’Toole, 2012).

Een intercultureel theaterproject is ethisch verantwoord wanneer het een antwoord geeft op de vraag wat de beste (of in ieder geval een goede) manier is om een dergelijk project uit te voeren (O’Toole, 2012). Emer O’Toole noemt hiervoor vier criteria:

1. Alle relevante culturen zijn vertegenwoordigd binnen de productie.
Daarbij is het van belang om te erkennen dat iemand wel vanuit de eigen culturele achtergrond kan spreken en handelen, maar niet per se ten dienste van die cultuur.

2. Er is een gelijkwaardige en creatieve inbreng van alle medewerkers.
Een deelnemer van een cultuur kan niet instrumenteel ingezet worden als dé vertegenwoordiger van die cultuur. De cultuur van de ‘maestro’, een typisch westerse positie (zoals die van Brook), die financieel aan het roer staat en ook de regie over een theaterproject voert, moet vermeden worden.
3. Er wordt onderzoek gedaan, naar het sociale, symbolische, culturele en economische kapitaal dat binnen een theaterproductie omgaat en op welke manier dit ten goede kan komen aan de minst bevoorrechte deelnemers aan het project.
4. Het uitdragen naar het publiek/de buitenwereld van positieve sociaal-politieke effecten bij (het tot stand komen) van het theaterproject is onderdeel van het project.

Alleen wanneer men aan deze criteria voldoet, is er volgens O’Toole (2012) sprake van een goede, een ethische uitvoering van een intercultureel theaterproject.

Het gezicht van de ander

Een andere invalshoek tot het ethische vraagstuk biedt James Thompson (2009). Zijn onderzoek richt zich op sociaal-artistiek theater en is ook van belang voor intercultureel theater. Hij onderzoekt met name de verantwoordelijkheid voor en naar de ander en de maatschappelijke betekenis van de samenwerking. Hij verbindt het ethisch vraagstuk rondom sociaal-artistiek werk aan het concept van ‘het gezicht’ van Emmanuel Levinas.

Dit concept staat zowel voor het feitelijke (fysieke) gezicht van de ander als voor de onmogelijkheid om de ander werkelijk te kennen (Thompson, 2009). In het

gezicht van een ander zien we iets van wie die ander is, maar daaronder en daarachter zit nog een hele wereld die we niet kunnen zien en die meer of minder verborgen blijft. Het feit dat we de ander nooit helemaal kunnen leren kennen, kan ertoe leiden dat we altijd nieuwsgierig blijven naar de ander en ons met die ander verbonden kunnen blijven voelen.

Deze verbinding zorgt ervoor dat niet alleen het ene gezicht naar het andere gezicht kijkt. Het betekent ook dat, door de gevoelde verbinding, het ene gezicht naast het andere gezicht staat. Dit zorgt voor een morele aansporing om de ander te beschermen en geen pijn te doen. In uiterste consequentie kan de verantwoordelijkheid voor de ander leiden tot een sociale visie: het zorgen voor de ander als fundament voor de samenleving.

Het zien van het gezicht van de ander en het voelen van een morele aansporing betreft de relatie tussen twee of meer mensen. Tegelijkertijd staat elk mens ook voor de eigen groep. De morele aansporing geldt daarom niet alleen als een aansporing om naar een ander individu te blijven kijken en daarvoor te zorgen, maar ook een aansporing om datzelfde te doen voor de hele groep die de ander vertegenwoordigt. Het gehoor geven aan deze aansporingen resulteert in zowel individuele als maatschappelijke ontwikkelingen. Hierdoor krijgt deze samenwerking ook een politieke en maatschappelijke betekenis (Thompson, 2009).

Maar de verbinding met de ander, het kijken naar het ‘gezicht’ van de ander, leidt niet per definitie tot een waardering voor de ander. Er zijn alleen positieve gevolgen als mensen een bewust proces aangaan om de verbinding met de ander invulling te geven. Dat vereist werk en energie. “The concept of the face allows us to develop an understanding of the structure of its ethical call and the demands that it is ideally seeking to

make – but this is an ideal for which we need to *work*.” (Thompson, 2009, p. 168; cursivering toegevoegd).

Tijdens het maken van intercultureel theater, waarbinnen makers en publiek van verschillende culturen samenkomen, kan een dergelijk ethisch proces plaatsvinden, wanneer dit bewust en actief wordt opgezet. Het maakproces biedt bij uitstek ruimte om de ‘gezichten’, de zoektocht naar de innerlijke wereld van de ander en het samen leven een plek te geven en te onderzoeken. Ruimte waarbinnen deelnemers sensibel kunnen worden voor de positie van de ander. Het intercultureel theaterproces is een laboratorium voor onderzoek naar het ethische vraagstuk van het samenleven van mensen met verschillende culturen en achtergronden (Thompson, 2009).

Dekoloniale visie op ethiek

Een belangrijk ethisch aandachtspunt bij een intercultureel theaterproject is de positie van westerse, witte theatermakers en de invloed van een zichtbare en onzichtbare westerse norm over bijvoorbeeld aspecten als kwaliteit, werkwijze en waardering. Met uiteraard ook een uitwerking naar en invloed op de relatie met het publiek. Ronaldo Vázquez (2020) bepleit daarom om elke hedendaagse theorie over en praktijk van kunst en kunstuitingen te benaderen vanuit een dekoloniale visie en werkwijze.

Vázquez richt zich vooral op de kansen die deze dekoloniale visie en werkwijze te bieden hebben: “Decoloniality offers an option for thinking and doing beyond the dominant paradigms.” (Vázquez, 2020, p. xvii). Wanneer makers onderzoeken wat het koloniale verleden voor invloed heeft op de huidige kunstpraktijk en diens deelnemers, kan dit onderzoek, naast invloed op die kunstpraktijk zelf, mede een betekenisvolle rol spelen in de ontwikkeling van onze samenleving. Het

gaat er niet om uit te komen bij één nieuwe homogene werkwijze en visie. Integendeel. Gelijkwaardigheid tussen verschillende groepen bereik je volgens Vázquez juist door verschillen te erkennen en te omarmen. Dat niet iedere cultuur en land een direct koloniaal verleden heeft, doet voor hem minder ter zake. De macht en invloed van de voormalige kolonisators was zo groot, dat ieder niet-westers land, gekoloniseerd of niet, daardoor beïnvloed werd (Vázquez, 2020).

Positioneren

Vázquez stelt als belangrijke voorwaarde voor dekolonisatie het positioneren van de deelnemers: “By being positioned, that is intersectionally and decolonially positioned, one does not come into a relative position, one becomes in relation” (Vázquez, 2020, p. 86). Dit ligt in de lijn van de ethische aansporing van Thompson (2012) om er werk van te maken de ander ‘te zien’. Om het positioneren van zichzelf en de ander concrete handvatten te geven is het zinvol dieper in te gaan op het begrip ‘identiteit’ en ‘intersectionaliteit’.

Volgens Kwame Anthony Appiah (2020) is veel van ons hedendaagse denken over de eigen identiteit en die van de ander gebaseerd op foute of oppervlakkige overtuigingen en daarom belemmerend voor een goede en gelijkwaardige samenwerking. De kern van de misvattingen rondom identiteit is “de veronderstelling dat elke identiteit in de kern een diepe overeenkomst vertoont die mensen met die identiteit verbindt” (Appiah, 2020, p. 45) Het leidt tot het terugbrengen van de eigen en andermans identiteit tot één essentie, één gegeven en tot het samenstellen van groepen mensen die deze essentie delen. Een essentie kan bijvoorbeeld de huidskleur, sekse, religie of leeftijd zijn. Dit wordt ‘essentialisme’ genoemd.

Essentialisme geldt binnen de ontwikkelingspsychologie als een natuurlijke eigenschap van kinderen om mensen (en dingen) te categoriseren en om elke categorie een gemeenschappelijk innerlijk kenmerk toe te kennen (Appiah, 2020). Het is een manier om de wereld te begrijpen. Maar deze eigenschap blijft ook aanwezig bij volwassenen en dan meestal in een negatieve vorm, omdat essentialisme voor identiteiten meestal onjuist is en het moeilijker maakt om de verscheidenheid van mensen te erkennen. “Wij mensen zijn (...) meer geneigd groepen waarover wij negatieve gedachten hebben tot een essentie te herleiden, en meer geneigd negatieve gedachten te hebben over groepen die wij tot een essentie hebben herleid” (Appiah 2020, p. 53).

Deze manier van denken krijgt nog een extra dimensie wanneer we beseffen “dat wij mensen veel belang hechten aan het onderscheid tussen degenen die onze identiteiten delen en degenen die dat niet doen, de insiders en de outsiders” (Appiah, 2020, p. 55). Volgens Appiah geven wij de voorkeur aan mensen die op ons lijken en zijn we gemakkelijk over te halen om ons tegen buitenstaanders te keren.

Gloria Wekker (2020) beschrijft, in navolging van Saïd, dat het culturele archief, als ‘opslagplaats voor het geheugen’, gebaseerd is op vierhonderd jaar imperialistische heerschappij. Dit ‘culturele archief’ bepaalt in hoge mate hoe wij naar anderen kijken en welke consequenties we daaraan geven. Dit ‘culturele archief’ leidt tot een essentialistische kijk op de ander.

Een wezenlijk inzicht hoe om te gaan met verschillende identiteiten komt uit onderzoek naar de positie van de vrouw en gender binnen vrouwenstudies, dat sinds de jaren zestig van de vorige eeuw wordt uitgevoerd. Kernbegrip bij deze studies is intersectionaliteit. Kimberley Crenshaw (1989) paste intersectionaliteit of

kruispuntdenken voor het eerst toe, toen zij de ongelijke beoordeling van zwarte vrouwen in het recht blootlegde. Zij betoogt dat verschillende sociale posities van een vrouw sámen en niet één sociale positie erkend moeten worden om een ongelijke behandeling te voorkomen. Deze verschillende posities, zoals ‘vrouw, zwart en queer’ of ‘vrouw, zwart en moslim’, zijn verbonden, hebben invloed op elkaar en hebben als geheel invloed op wie de vrouw is en hoe anderen met haar omgaan. Per individu verschilt hoe de verschillende sociale posities op elkaar inwerken.

Naast een specifieke individuele uitwerking legt de benadering vanuit diverse identiteiten ook systemische ongelijkheden bloot, stelt Wekker (2020, p. 37):

Het is een manier van kijken naar de wereld, met als principieel uitgangspunt dat het niet genoeg is om louter gender als het voornaamste analytische instrument voor een specifiek fenomeen te nemen, maar dat gender als een belangrijke sociale en symbolische as van verschil tegelijkertijd werkzaam is met andere assen van verschil, zoals ras, klasse, seksualiteit en religie.

Binnen het kruispuntdenken gaat het om verschillende assen die elkaar kruisen, waarbij elke as een sociale positie vertegenwoordigt. Helma Lutz benoemde veertien sociale categorieën die onderdeel kunnen zijn van het kruispuntdenken. Welke assen werkzaam zijn en tegelijkertijd van invloed zijn op iemands handelen, kan elke keer opnieuw worden bepaald. Het gaat om: geslacht, seksuele oriëntatie, huidskleur, etniciteit, nationaliteit, klasse, cultuur, religie, gezondheidssituatie, leeftijd, verblijfsstatus, bezit, Noord-Zuid/Oost-West, maatschappelijke ontwikkeling (Lutz, 2002). Appia (2020)

noemt zes gebieden die een rol spelen bij het onderzoek naar identiteit: gender/geslacht, religie, land, kleur, klasse en cultuur.

Kruispuntdenken biedt de mogelijkheid om het positioneren, zoals Vázquez voorstaat, niet terug te brengen tot een essentialistische kijkwijze, maar om ‘in relatie te gaan’. Iemand is niet alleen vrouw of zwart of queer, maar alle drie tegelijkertijd. Het biedt tegelijk de mogelijkheid om na te denken over systemische ongelijkheid en hiërarchie tussen verschillende (samen-gestelde) identiteiten, aangezien deze manier van kijken naar identiteit juist bedoeld is om een genuanceerd en beargumenteerd antwoord te vinden voor ongelijkwaardige sociale posities. Het is een manier om caleidoscopisch naar een ander te kijken en daarmee ieder individu en de groep die deze vertegenwoordigt tot zijn recht te laten komen (Wekker, 2020).

Belangrijkste bouwstenen voor ethiek

Volgens O’Toole (2012) is een intercultureel theaterproject ethisch wanneer alle relevante culturen voor dat project vertegenwoordigd zijn en gelijkwaardig deelnemen. Vervolgens is er onderzoek nodig naar het sociale, symbolische, culturele en economische kapitaal van het project en of dit ook ten goede komt aan alle, en dus ook de minst bevoorrechte, deelnemers. Vázquez (2020) spitst dit toe op een dekoloniale visie op de samenwerking en het project. Thompson (2009) benadrukt dat het interculturele theater een laboratorium is voor de interculturele samenleving en dat het een actieve werkhouding vereist om verantwoordelijkheid voor de ander te nemen. Een intersectionele werkwijze en grondhouding is voorwaardelijk bij het onderzoek naar en met de ander.

ESTHETHIEK

Esthetiek houdt zich bezig met de vraag wat schoonheid is. Binnen de kunst is dit te vertalen tot een kwaliteitsvraag. De criteria daarvoor komen van verschillende groepen en organisaties: de kunstenaars zelf, kunstinstellingen, beleidsmakers, kunstcritici en het publiek. De beantwoording van de vraag over esthetiek is persoons-, tijd- en maatschappijgebonden.

Modernisme en postmodernisme

Zowel Saraber (2006) als Vázquez (2020) bespreken het modernisme en postmodernisme als invloedrijke theorieën binnen de westerse kunstopvattingen over esthetiek. Beide termen worden niet eenduidig gebruikt. Modernisme is de verzamelterm voor de kunstuitingen waarbinnen vanaf het einde van de negentiende eeuw geheel nieuwe vormen ontwikkeld worden om de potentie van het individu in een geïndustrialiseerde wereld te ondersteunen en waarbinnen de verheffing van de individuele mens centraal staat. Vázquez noemt de bouw van de Eiffeltoren in Parijs in 1889 als markeringpunt. De Eiffeltoren zelf, maar meer nog de mens die op het bovenste platform staat, is de metafoor voor het individu dat vanuit een machtige en geïsoleerde, autonome positie de wereld om zich heen gadeslaat en in zijn macht heeft. Kernzinnen om het modernisme te omschrijven, zijn: geloof in universele idealen en vernieuwing en de autonome positie van de mens ten opzichte van de maatschappij.

Het postmodernisme, dat ontstaat vanaf de jaren vijftig in de vorige eeuw, heeft het geloof in originaliteit, de vooruitgang en de mogelijkheid van het individu verloren. Het levert vooral kritiek op het modernisme, probeert grenzen te beslechten tussen verschillende kunstdisciplines, stijlen en de zogenaamde ‘hoge en

lage kunst'. Ironie en anarchie zijn daarvoor belangrijke middelen. Het postmodernisme is daardoor vooral een protestbeweging die de criteria van het modernisme onderuit wil halen.

Ondanks dat zelfs het postmodernisme zijn langste tijd heeft gehad – de val van de Berlijnse Muur in 1989 wordt gezien als een keerpunt – wordt volgens Saraber (2006) het denken over kunst in het Westen nog steeds voor een groot deel bepaald door het modernisme. Vázquez ziet het postmodernisme als een beweging die belangrijk is geweest voor kritiek op het modernisme, door het 'grote verhaal' van het modernisme te bekritisieren en te deconstrueren. Maar hij benadrukt ook dat het postmodernisme in feite de positie van het modernisme wilde overnemen, zonder daarbij te onderzoeken in hoeverre het modernisme een westerse kunstopvatting is en daarmee één van en niet dé kunstopvatting in de wereld.

Metamodernisme

Er zijn, vooral door de vele technologische ontwikkelingen, nieuwe theorieën voorgesteld om de hedendaagse kunststromingen te duiden, met benamingen als hypermodernisme, digimodernisme/pseudomodernisme, automodernisme of post-postmodernisme. De meeste aandacht kreeg de theorie van de kunstcriticus Nicholas Bourriaud: altermodernisme. Het altermodernisme probeert antwoord te geven op de globalisering, de verbinding tussen verschillende culturen en de niet-statische ontwikkeling van culturele waarden. Daarbij staat de context van de kunstuiting en de relatie tot het publiek centraal. De verbinding tussen de verschillende culturele waarden van groepen komen tot stand met 'vertaling' en het doorbreken van grenzen. De kritiek op Bourriauds theorie is dat het altermodernisme zich weinig onderscheidt van (post)modernisme, terwijl het dat

wel beoogt en dat de voorbeelden en terminologieën te vaag zijn (Groenendijk et al, 2012).

Timotheus Vermeulen en Robin van den Akker (2010) betogen dat het destructieve en cynische postmodernisme in deze tijd van crises geen antwoord meer biedt. Maar terugkeren naar het modernisme is ook geen optie. Daarom stellen zij de term metamodernisme voor, afgeleid van het Griekse woord 'metaxis', wat 'slingerend tussen twee werelden' betekent. Deze slingerbeweging, in dit geval tussen het modernisme en postmodernisme, hoort bij het metamodernisme.

Metamodernisme kenmerkt zich doordat kunstenaars zoeken naar een nieuw verhaal, een engagement om de huidige crises tegemoet te treden en de gedeconstrueerde wereld opnieuw van betekenis te voorzien, ondanks scepsis over of die crises wel te bestrijden zijn. Het is een heen en weer gaan tussen de idealen van het modernisme en de kritische blik van het postmodernisme. Ze noemen dit: geïnformeerde naïviteit en pragmatisch idealisme.

De kritiek van Vázquez op het postmodernisme geldt evenzo voor het metamodernisme: het probeert de positie van het modernisme en het postmodernisme over te nemen. Het gevolg hiervan is dat deze westerse ontwikkeling als norm geldt, zelfs wanneer het postmodernisme en het metamodernisme de diversiteit van de samenleving en de uitdagingen van de globalisering als crises waar de kunst zich toe verhoudt, meenemen. Daarom is het beter om aan het metamodernisme van Vermeulen en Van den Akker de opdracht van Vázquez tot dekolonisatie mee te geven.

De discussie rondom de opvolging van het postmodernisme is wellicht niet de meest belangwekkende. Na 1989 ontstond de gedachte dat er één wereldomvattende kunsttheorie ontwikkeld kon worden. De grens tussen

Oost en West was weggevallen, wat zou leiden tot een grenzeloze kunstwereld. Maar een dergelijk universeel concept gaat voorbij aan de vele verschillende kunstwerelden en -geschiedenissen. De hedendaagse ontwikkelingen in de kunst zijn beter te onderzoeken vanuit de diverse relaties tussen kunst en de maatschappij waar deze uit voortkomt, dan vanuit de ontwikkeling van het meta-, post- of modernisme (Heijnen, 2015).

Vázquez (2020) stelt drie stappen voor om die relatie tussen de kunst en de maatschappij te onderzoeken:

1. Concreet zichtbaar en kenbaar maken wat ieders positie is ten opzichte van een koloniaal verleden.
2. De relatie tot de ander als belangrijkste drijfveer tot deelname stellen en niet de eigen positie.
3. Bereid zijn om de verhoudingen in de wereld op-nieuw uit te denken en te zoeken naar pluriforme en gelijkwaardige visies op de werkelijkheid.

Westerse kwaliteitscriteria

Laurien Saraber (2006) stelt dat kwaliteitscriteria voor kunst cultureel gebonden zijn en daardoor direct of indirect van invloed zijn op de waardering ervan. Dit is van belang voor het creëren van (financiële) mogelijkheden voor kunst, voor het kunstvakonderwijs en voor de samenwerking binnen kunstprojecten van mensen met verschillende culturele achtergronden. Zij voert aan dat impliciete kwaliteitscriteria een “referentiekader vormen van de gevestigde orde en de besluitvormers daarin. En dat referentiekader is tot op zekere hoogte cultureel gebonden” (Saraber, 2006, p. 17).

Saraber benoemt vier kenmerken binnen de westerse kunst die leiden tot opvattingen over kwaliteit, zonder dat mensen beseffen dat deze kenmerken slechts één kunstopvatting vertegenwoordigen, die van het Westen. Het gaat om (waardering) van autonomie, vernieuwing,

individualiteit en rationaliteit. Deze vier staan tegenover esthetische kenmerken uit andere culturen, zoals (waardering voor) functionaliteit, traditie, groepskwaliteit en gevoel (Saraber, 2006). En hoewel deze begrippen een sterk vereenvoudigde weergave zijn van de werkelijkheid “(...) is er wel sprake van ‘dominanties’, die hun sporen trekken” (Saraber, 2006, p. 19).

Binnen de vier westerse kenmerken is de (waardering) van autonomie overkoepelend. Het ideaal van de autonomie komt, mede door het geloof in verbetering door een voortdurende ontwikkeling, ook tot uiting in de aandacht voor oorspronkelijkheid en vernieuwing. Originaliteit, innovatie en creativiteit staan in hoog aanzien, terwijl dat bijvoorbeeld niet geldt voor het levend houden van een bepaalde kunsttraditie. Dit heeft tot gevolg dat vooral de meest individuele artistieke ontwikkeling het hoogst gewaardeerd wordt. Een ander element is de waardering voor rationaliteit in tegenstelling tot het gevoel en het onbegrijpelijke binnen de kunst. De westerse waardering voor een dramaturgie met een kop en een staart en uitwaaiende lijnen die uiteindelijk allemaal weer bij elkaar komen, is groot. Die rationaliteit uit zich ook in de drang om labels te plakken op soorten kunst en de behoefte aan formele en analytische evaluaties.

De waardering van autonomie binnen de westerse kunst komt, volgens Saraber, onder meer tot uitdrukking in het gebruik van intertekstualiteit, het verwijzen naar of commentaar leveren op andere kunstwerken. Het kunstwerk bevestigt zijn autonomie door zich af te zetten tegen eerdere kunstwerken. Ook de afwezige of minieme expliciete schatplichtigheid aan traditionele vormen en het ondergeschikt maken van maatschappelijke en educatieve activiteiten of praktische gebruiks-mogelijkheden versterken de autonome positie.

Autonomie zorgt voor een grote waardering voor individuele expressie en het talent van de individuele kunstenaar. De kunstenaar als verlichte voorganger in de omgang met de eigen kunst en het eigen beeld van de maatschappij. “In verschillende niet-westerse kunsttradities daarentegen zijn persoonlijke gevoelens en expressie minder belangrijk dan de (collectieve) religieuze of sociale betekenis die het werk heeft binnen de gemeenschap.” (Saraber 2006, p. 20).

Andere gevolgen van de nadruk op de autonomie van de kunst in de westerse kunstopvatting hebben verstrekende gevolgen voor de opvoeringspraktijk. De scheiding tussen publiek en uitvoerenden versterkt bijvoorbeeld de autonome positie van de kunstenaar. Veel theatergebouwen faciliteren met hun inrichting deze scheiding. Hetzelfde gevolg heeft het oproepen van een toneelrealiteit die zich buiten de werkelijke realiteit plaatst en daar commentaar op geeft: het is een versterking van de autonome positie van het kunstwerk ten opzichte van die maatschappij. Ook de visie dat de theatervoorstelling het eindproduct is en pas als het af is, gedeeld wordt met het publiek, is onderdeel van de autonome positie van de kunst.

Autonomie geldt in het Westen als een absolute norm van schoonheid en kunstzinnigheid, maar dit is geen universele wetmatigheid. “Er zijn allerlei kunstvormen waarin naast een tranceachtige overgave van de performer, een vergaande betrokkenheid van het publiek hét criterium is voor succes” (Saraber, 2006, p. 21).

Relationality
Vázquez’ visie (2020) komt overeen met die van Saraber. Beiden zien de hoge waardering van autonomie als een centraal kenmerk van westerse kunst(opvattingen), voortkomend uit het modernisme. Vázquez (2020, p. 13)

noemt de esthetiek van de westerse kunst “a form of control over representation and perception, a normativity underlying the western world view and a means of regulating the senses”. Vanuit zijn perspectief is de heersende esthetiek in het Westen geen oordeel over smaak en schoonheid, maar een manier om controle en macht uit te oefenen op hoe representatie in en beleving van de kunst plaatsvindt.

Vázquez benoemt een aantal criteria voor de autonome kunst en kunstenaar zoals de waardering voor het eigenaarschap van het individu (de kunstenaar, de kijker), de gezochte soevereine afstand tussen kunstenaar en kijker en het experiment en individuele ontwikkeling als hoogste goed. Hij bekritiseert de absolute positie van waardering voor abstractie en kernachtigheid binnen de westerse kunstopvatting. Deze worden volgens hem ingezet om afstand te creëren tot de werkelijkheid, met als doel helderheid en transparantie. Maar deze opvatting staat haaks op de notie dat kunst ook de ondoorzichtigheid van de werkelijkheid weer kan geven en juist grillig en realistisch kan zijn.

Naast deze westerse kunstopvatting plaatst Vázquez zijn dekoloniale visie, waar “no priority is given to the oneness of universality nor to the difference of post-modernism, but rather to relationality” (Vázquez, 2020, p. 45). Hij voegt daaraan toe dat ‘relationality’ alleen mogelijk is wanneer iemand gepositioneerd is: intersectioneel en dekoloniaal. Voor Vázquez is relationality als esthetisch kenmerk de tegenhanger van autonomie.

De term relationality moet niet verward worden met de term ‘relationele kunst, die Bourriaud (1998) onder andere gebruikt. Volgens Bourriaud bestaat relationele kunst uit communicatieprocessen met meestal een open einde. Ze is niet gebaseerd op grote idealen, maar op een tijdelijke ontmoeting. Met name dat laatste (niet

gebaseerd op grote idealen) bekritiseerde Claire Bishop (2012), omdat zij de sociale relevantie en het bevragen van de context in deze kunstvormen mist.

Voor Vázquez is ‘relationality in art’ expliciet wel gebaseerd op idealen en heeft ze sociale relevantie. De relatie tussen de kunstenaars, tot de maatschappij, tot het publiek, tot de aarde en de dieren, staat centraal. Alles en iedereen is gelijkwaardig. De kunstenaar is eerder een katalysator dan iemand die in het centrum staat. Vázquez voegt daar expliciet het dekoloniseren van de kunst aan toe: geen regio, ook niet het westen, en geen enkele kunstopvatting staat boven een andere. Hij beschrijft dat er meer werelden van betekenis zijn en meer manieren om de wereld te beleven. Niet alles vindt zijn oorsprong in de westerse ontwikkeling van de kunst. Het is noodzakelijk te erkennen dat er een radicale diversiteit in de wereld bestaat.

Wezenlijk kenmerk is de relatie met de werkelijkheid binnen de kunst. Niet helderheid en abstractie, en daarmee afstand, maar juist ondoorzichtigheid, onvoorspelbaarheid en een directe verbinding met de veelvormige werkelijkheid kenmerken de ‘relationality’. Het proces van het leggen en ontwikkelen van relaties staat centraal en bepaalt de betekenis. Voor een verdere uitwerking van dit begrip onderzoek ik hierna enkele theorieën binnen de participatieve kunst.

Belangrijkste bouwstenen voor esthetiek

In het Westen staan binnen de kunst kwaliteitscriteria uit het modernisme nog steeds op de voorgrond. Dit heeft niet alleen invloed op de individuele kunst en kunstenaar, maar ook op meer systemische onderdelen zoals opleidingen en beleid. De autonomie van de kunst en de kunstenaar staat binnen het modernisme

centraal. Wanneer het inzicht komt dat autonomie niet het hoogst mogelijke vertegenwoordigt, maar een keuze is en gelijkwaardig aan andere keuzes, biedt dit mogelijkheden om ook andere criteria gelijkwaardig te hanteren. Tegenover de autonomie van de kunst en de kunstenaar staat de ‘relationality’ van kunst.

PARTICIPATIEVE KUNST

Hierboven beschreef ik de ethische en esthetische vraagstukken die interculturele theaterprojecten in zich dragen. Vergelijkbare vraagstukken vinden plaats binnen de theorievorming van de participatieve kunst.

Puristisch kunstbegrip

Sandra Trienekens (2020) beschrijft, net als Saraber en Vázquez, het leidend referentiekader wat binnen de westerse cultuur als goede kunst geldt. Zij doet dit om de participatieve kunst te herwaarderen ten opzichte van wat de hoogst gewaardeerde vorm van kunst zou zijn: autonome kunst:

Het denken in het kunstdiscours gaat uit van een kunstbegrip dat sterk gericht is op kunstproductie en het scheppen van kunst vanuit het individu en de persoonlijke gedrevenheid. Dit ‘kunstenaarsperspectief’ biedt weinig ruimte voor het perspectief van de kunstenaar die voor collectief auteurschap kiest (...). (Trienekens, 2020, p. 39).

Zij noemt dit het puristische kunstbegrip dat kunst opvat als de “autonome uiting van een autonome kunstenaar” (Trienekens, 2020, p. 39). Het ontstaan van deze kunstopvatting plaatst zij, net als Vázquez en Saraber, binnen de ontwikkelingen van het modernisme en de rationalisering van de verlichting in de achttiende eeuw:

Ook vandaag de dag is het puristische kunstbegrip nog sterk vertegenwoordigd in het kunstenveld en kunstvakonderwijs en wordt de kunstenaar gezien als een individuele producent van objecten die ons een spiegel zouden voorhouden, het kunstwerk als een eindig, draagbaar en verkoopbaar product, en het publiek als ‘kijker’ of ‘toeschouwer’.
(Trienekens, 2020, p. 40)

Zij plaatst hiertegenover het democratisch kunstbegrip en werkt deze term verder uit voor de participatieve kunst.

Collectieve kunst

Binnen het democratisch kunstbegrip wordt, aldus Trienekens (2020, p. 40):

de kunstenaar (...) opgevat als ‘samenwerker’ en producent van situaties, het kunstwerk als een doorlopend of langetermijnproject zonder duidelijk begin of einde en het publiek als coproducent of participant. Het faciliteren van participatie gaat (...) gepaard – net als in het puristische kunstbegrip – met een honger naar schoonheid en kwaliteit.

De waarden en standaarden van het kunstproces worden niet autoritair opgelegd door een autonome kunstenaar, maar bepalen de deelnemers en het publiek samen, verdedigd met argumenten, overredingskracht en onderhandeling.

Trienekens eindigt haar betoog met een pleidooi voor het begrip ‘collectieve kunst’ als tegenhanger van en gelijkwaardig aan autonome kunst. Dit begrip valt samen met het democratisch kunstbegrip. De collectieve kunstpraktijken vormen “een tijdelijke gemeenschap

(collectief) bestaande uit kunstenaars, niet-kunstenaars en overige betrokkenen die gezamenlijke artistieke en sociaal-politieke belangen nastreven met hun artistieke inspanningen. (...) De gemene deler is het collectieve belang, niet de identiteit van het individu of de groep” (Trienekens, 2020, p. 40).

Ook Bishop (2012) benadrukt dat participatieve kunst, of social art zoals zij het noemt, de traditionele relatie tussen het kunstproduct, de kunstenaar en het publiek wil omvormen. Maar ze is ook kritisch en stelt dat het begrip kwaliteit een nieuwe definitie behoeft. Want het kan volgens haar niet zo zijn dat “anything goes” als er maar een proces in gang wordt gezet. In plaats van een kwaliteitsoordeel over een presentatie, een product, moet volgens haar veel eerder het proces, de onderlinge relaties en de esthetiek van de ervaring centraal staan (Bishop, 2012). Trienekens (2020) stelt voor om de participatieve kunst te begrijpen en te beoordelen langs vijf lijnen: de artistieke en sociaal-politieke intenties, het proces, affect (gevoel en weerklank die het bij kunstenaars, deelnemers en toeschouwers oproept) en effect, artistiek resultaat en artistieke waarde.

Dialogical Art

Ook Grant Kester (2005) en Niels van Poecke (2021) onderzoeken de participatieve kunst. Volgens hen maakt de heersende westerse kunstopvatting binnen het modernisme en postmodernisme gebruik van een shockstrategie om het publiek te ontwikkelen. Om de wereld te begrijpen en inzichten te genereren moet, zo is de gedachte, het publiek worden losgeschud van een genoegzame houding van begrip. “Art’s role is to shock us out of this perceptual complacency, to force us to see the world anew.” (Kester, 2005, p. 2). Deze

shockstrategie veronderstelt een hiërarchie tussen kunstenaar en publiek. De kunstenaar weet hoe die het publiek kan shockeren en uit diens comfortzone halen.

Daartegenover zetten zij ‘dialogical art’, kunst in dialoog. Deze wil ook mensen emanciperen en ontwikkelen, maar doet dat via participatie en dialoog. “De kunst brengt bij de toeschouwer geen ‘instantaneous, prediscursive flash of insight’ teweeg, maar dit inzicht groeit in het dialogische proces met de kunstenaar” (Poecke, 2021, p. 49).

Kester (2005, p. 1) noemt de dialogische kunstenaars “context providers rather than content providers”. Het gaat wat hem betreft om het faciliteren van de dialoog tussen mensen en gemeenschappen. Het kunstwerk is te zien als een vorm van gesprek, een plek waar verschillende meningen, interpretaties en gezichtspunten samenkomen. Deze dialogical art vraagt om een geheel nieuw type van kunstenaar, in tegenstelling tot de radicale autonomie van de individuele kunstenaar. Het vraagt om een kunstenaar met een open blik, die luistert en bereid is afhankelijk te zijn van andere inzichten. Het begrip dialogical art (kunst in dialoog) van Kester interpreteer ik als een synthese tussen wat Bishop ‘social art’, Trienekens ‘collectieve kunst’ en Vázquez ‘relationality’ noemt.

Belangrijkste bouwstenen uit de participatieve kunsttheorie

Binnen de participatieve kunst wordt gepleit voor een rigoureuze gelijkschakeling in waardering van de collectieve, democratische kunst met de autonome kunst. Dit komt overeen met het pleidooi van Vázquez (2020) en Saraber (2006). De ervaringen met collectief werken binnen de participatieve kunst en de kwaliteitseisen voor het proces, de onderlinge relaties

en de esthetiek van de ervaring zijn tevens behulpzaam bij het onderzoeken van de mogelijkheden binnen een intercultureel theaterproject. ‘Dialogical art’, kunst in dialoog, is een goede vertaling van de term ‘relationality’ van Vázquez.

5. CONCLUSIE: ANALYSEMODEL INTERCULTUREEL THEATER

Vanuit mijn literatuuronderzoek kom ik tot een analysemodel dat theatermakers die een intercultureel theaterproject opzetten, kunnen gebruiken om interculturele dilemma's te analyseren en te expliciteren. De doelstelling van dit analysemodel is om onbewuste opvattingen en mechanismen en de eventuele tegenstellingen die daarover bestaan tussen deelnemers, zichtbaar en bespreekbaar te maken. Hierdoor kunnen zij zich positioneren en weloverwogen keuzes maken over hoe ze een project inrichten en wat ieders rol en positie daarbinnen is. Dit analysemodel is het antwoord op mijn hoofdvraag: *Hoe kunnen theatermakers dilemma's in interculturele theaterprocessen analyseren?*

Het model bestaat uit zes analyseonderwerpen of dilemma's. Elk onderwerp wordt ingeleid door een horizontaal diagram met aan beide zijden twee uiterste kenmerken. Iedere deelnemer plaatst zich op dit diagram (bijvoorbeeld geheel links, geheel rechts, in het midden, links van het midden) en dat vormt de aanleiding om samen het gesprek aan te gaan, de analyse te starten en ieders positie te expliciteren.

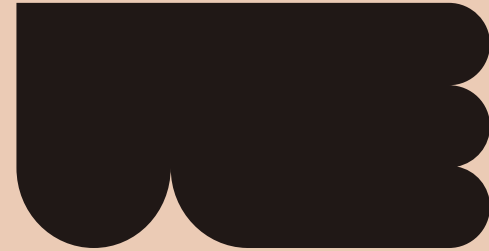
Aan de linkerzijde staan kenmerken die horen bij een visie gericht op collectiviteit en relatie. Aan de rechterzijde staan kenmerken die horen bij een visie gericht op autonome kunst. Elk diagram wordt ondersteund door een aantal vragen, als hulpmiddel om het onderwerp en de mogelijke keuzes bespreekbaar te maken. Het diagram wordt daarnaast ondersteund door een korte beschrijving, gebaseerd op het literatuuronderzoek.

Het is uitdrukkelijk niet de opzet om aan een keuze een waardeoordeel mee te geven. Het is bijvoorbeeld niet 'fout' om als autonome kunstenaar een intercultureel theaterproject vorm te geven. Het is wel een keuze die consequenties heeft. Door die keuze expliciet te maken en te delen, is het mogelijk voor alle deelnemers zich wel of niet aan een project te verbinden. Zo kan eenieder zich positioneren en uitspreken en zal een invulling van het interculturele theaterproject ontstaan die past bij deze deelnemers, deze inhoud en deze context.

De enige uitzondering hierop is het dilemma tussen appreciatie (waardering) en appropriatie (toe-eigening). Het vraagstuk rondom het eigenaarschap, de verhouding tot een specifieke cultuur of de relatie met een koloniaal verleden is in onze tijd niet meer waardevrij te beantwoorden. Het is bij dit onderwerp van belang in hoeverre onbewuste opvattingen en ongelijke relaties bewust te maken zijn.

Binnen de zes dilemma's zitten overlappingen. Deze zijn geen beperking: het doel is niet het vervolmaken van analysemodel zelf, maar de analyse en bewustwording die het veroorzaakt. Als onderwerpen terugkomen, betekent dat vooral dat er meer kanten en invalshoeken mogelijk zijn.

ANALYSEMODEL INTERCULTUREEL THEATER



Doelen:

- | | |
|---------------------|--|
| Analyseren | Onderzoeken van dilemma's binnen intercultureel theater |
| Expliciteren | Zichtbaar en bespreekbaar maken van (onbewuste) cultureel bepaalde ethische en esthetische normen |
| Positioneren | Handvatten bieden waarmee theatermakers zich kunnen positioneren tegenover thema's als culturele diversiteit, dekolonisatie, ethiek en esthetiek |

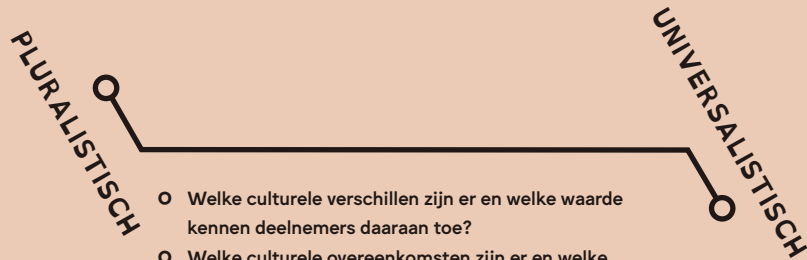
Werkwijze:

Er zijn verschillende vormen denkbaar om deze dilemma's te bespreken: een gesprek zonder of met gespreksleider, beeldende en associatieve vormen die reacties verbeelden, een theaterspel. De analyse vindt bij voorkeur plaats voorafgaand aan het project, met alle betrokkenen. Dit proces kan herhaald worden gedurende het maakproces, zeker als de samenstelling van de groep tussentijds verandert. Verslaglegging van de gesprekken helpt bij het uitdragen en uitvoeren van de inzichten en afspraken.

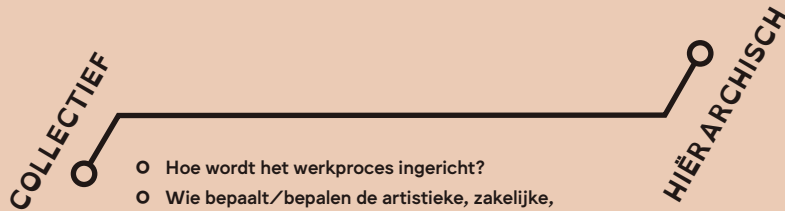
ANALYSEMODEL INTERCULTUREEL THEATER



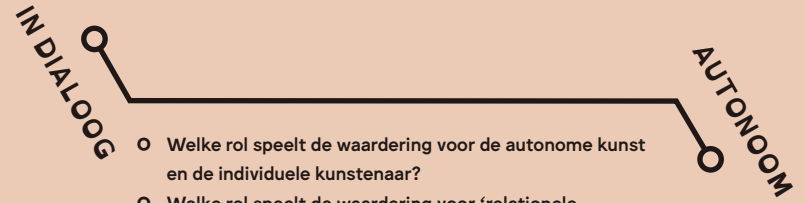
- Wat is (de context van) het materiaal waarmee deelnemers werken?
- Binnen welke context vindt het project plaats?
- Welke positie nemen deelnemers in ten opzichte van elkaar en hun culturele geschiedenis?
- Welke positie nemen witte, westerse deelnemers in?



- Welke culturele verschillen zijn er en welke waarde kennen deelnemers daaraan toe?
- Welke culturele overeenkomsten zijn er en welke waarde kennen deelnemers daaraan toe?
- Welke verhouding hebben deze verschillen en overeenkomsten tot elkaar?
- Speelt een westerse visie op eventuele verschillen en overeenkomsten een rol?



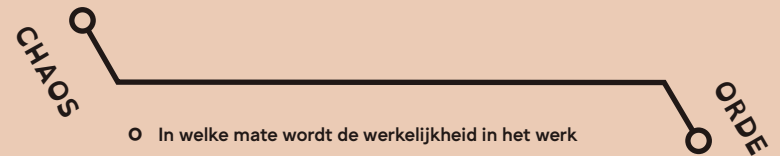
- Hoe wordt het werkproces ingericht?
- Wie bepaalt/bepalen de artistieke, zakelijke, productionele keuzes?
- Aan wie komt het kapitaal van het kunstproduct ten goede?
- Welke taal gebruikt men bij de voorbereidingen, het proces en het tonen van de resultaten voor publiek?



- Welke rol speelt de waardering voor de autonome kunst en de individuele kunstenaar?
- Welke rol speelt de waardering voor 'relationele aspecten', zoals groepskwaliteit, de relatie met traditie, met de wereld om ons heen en met het publiek?
- Welke functie(s) beoogt het project naar deelnemer/publiek te hebben?



- In hoeverre is het project gericht op het proces en in hoeverre op het eindproduct?
- Op welke manier is (of zijn onderdelen van) het proces zichtbaar en deelbaar voor publiek?
- Op welke manier wordt er gewerkt aan de kwaliteit van de publiekservaring?



- In welke mate wordt de werkelijkheid in het werk geabstraheerd?
- In hoeverre is het werk on(be)grijpbaar, ondoorzichtig, grillig of realistisch?
- In hoeverre is het werk interdisciplinair?

TOELICHTING ANALYSEMODEL INTERCULTUREEL THEATER

waardering | toe-eigening

- Wat is (de context van) het materiaal waarmee deelnemers werken?
- Binnen welke context vindt het project plaats?
- Welke positie nemen deelnemers in ten opzichte van elkaar en hun culturele geschiedenis?
- Welke positie nemen witte, westerse deelnemers in?

De analyse over ieders relatie en verhouding tot de culturele geschiedenis van de ander, zowel in directe zin (culturele achtergrond, onderwerp, project, materiaal) als in bredere, maatschappelijke, zin, moet altijd en prominent uitgevoerd worden bij de start van een intercultureel theaterproject. Deze onderwerpen vormen de context van het project. Speciale aandacht is nodig voor de rol van vormen van overheersing in elkaars geschiedenis, zoals kolonialisme en eurocentrisme. De positie van de witte/westerse/mannelijke deelnemers aan het proces verdient extra kritische aandacht, zeker wanneer zij een bepalende rol spelen in de samenstelling van het gezelschap.

pluralistisch | universalistisch

- Welke culturele verschillen zijn er en welke waarde kennen deelnemers daaraan toe?
- Welke culturele overeenkomsten zijn er en welke waarde kennen deelnemers daaraan toe?
- Welke verhouding hebben deze verschillen en overeenkomsten tot elkaar?
- Speelt een westerse visie op eventuele verschillen en overeenkomsten een rol?

Een zoektocht naar universele waarden van de mens is even legitiem als het naar boven halen, benoemen en waarderen van de verschillen tussen culturen. Maar wanneer een universalistisch standpunt verbonden is met een oriëntalistische opvatting gaat men eraan voorbij dat de westerse cultuur vaak, bewust of onbewust, en al eeuwenlang als norm geldt. Juist culturen die deze overheersende positie niet hadden of hebben, voelen vaak de noodzaak om verschillen te benoemen en te waarderen.

collectief | hiërarchisch

- Hoe wordt het werkproces ingericht?
- Wie bepaalt/bepalen de artistieke, zakelijke en productionele keuzes?
- Aan wie komt het kapitaal van het kunstproduct ten goede?
- Welke taal gebruikt men bij de voorbereidingen, het proces en het tonen van de resultaten voor publiek?

Een belangrijk doel van dit dilemma is om op alle niveaus zichtbaar en bespreekbaar te maken hoe men wil en kan samenwerken. Het gaat daarbij niet om het uitsluiten van een hiërarchische positie, maar wel om de erkenning dat dit zo is en om de transparantie over de consequenties daarvan. Gelijkwaardigheid binnen een theaterproject betekent niet dat iedereen hetzelfde doet of hetzelfde moet kunnen, maar dat iedereen een gelijkwaardige keuze en inzicht heeft om de eigen positie te bepalen. Het gaat niet alleen over de samenwerking op de vloer, maar ook om de zakelijke en productionele structuren die de randvoorwaarden creëren. Belangrijk aandachtspunt is dat men één representant van een cultuur niet instrumenteel inzet als vertegenwoordiger voor de gehele cultuur.

Met kapitaal wordt in eerste instantie letterlijk de verdeling van middelen bedoeld die bij een theaterproject gemeoid zijn. Aan wie komen zij ten goede en is deze verdeling gelijkwaardig en overeenstemmend met ieders inbreng. Daarnaast gaat het bij kapitaal ook om de transparantie naar buiten toe en de waardering die daarmee gemeoid is. Op welke manier wordt gecommuniceerd waar het 'eigenaarschap' zit van verschillende onderdelen van het theaterproject.

De keuze welke taal/talen men gebruikt tijdens de voorbereidingen, het proces en het tonen van resultaten aan een publiek, is een graadmeter voor de mate van collectiviteit en gelijkwaardigheid. Het gemak van bijvoorbeeld Engels moet men afwegen tegen de zichtbaarheid en herkenbaarheid van de verschillende culturen die deelnemen.

in dialoog | autonoom

- Welke rol speelt de waardering voor de autonome kunst en de individuele kunstenaar?
- Welke rol speelt de waardering voor 'relationele aspecten', zoals groepskwaliteit, de relatie met traditie, met de wereld om ons heen en met het publiek?
- Welke functie(s) beoogt het project naar deelnemer/publiek te hebben?

De waardering voor autonome kunst komt voort uit het westerse modernisme. Daarmee hangt samen: de waardering voor een unieke, vernieuwende ervaring, geen vermenging van disciplines en de waardering voor het vakmanschap van de individuele kunstenaar. Autonomie is dus geen neutraal gegeven of het hoogst bereikbare binnen de kunst. Bij kunst in dialoog staat juist het proces van het werken aan en leggen van relaties centraal: onderlinge relaties, relaties met de omgeving en met het

publiek. De kwaliteit van de relaties bepalen de kwaliteit van het kunstwerk. De aanwezigheid van tradities, niet-geschoolde kunstenaars, interdisciplinariteit, theater dat buiten de bestaande kunstinstuties plaatsvindt en de verbinding met herkenbare toepassingen hebben een plek binnen kunst in dialoog.

Autonome kunst beoogt geen expliciete functie te hebben naar een publiek en de maatschappij toe. Het kunstwerk en de kunstenaar is autonoom. Kunst in dialoog beoogt expliciet wél een functie te hebben, waardoor de voorbereiding van een theaterproject, de ontwikkelperiode, contextprogramma's, educatieve programma's een gelijkwaardig belang hebben als de voorstelling zelf.

procesgericht | productgericht

- In hoeverre is het project gericht op het proces en in hoeverre op het eindproduct?
- Op welke manier is (of zijn onderdelen van) het proces zichtbaar en deelbaar voor publiek?
- Op welke manier wordt er gewerkt aan de kwaliteit van de publiekservaring?

Binnen de modernistische kunstopvatting geldt de theatervoorstelling als een product dat 'gegeven' wordt aan het publiek in gebouwen die daarvoor ingericht zijn. De kunstenaar heeft inzichten verworven en deelt die met een theatervoorstelling met het publiek. Dat gebeurt via een shock en door het uitspelen en theatraliseren van conflicten. In de geschiedenis van het theater is er veel aandacht gegaan naar het vervolmaken van dit product, met techniek, gebouwen en professionalisering van de verschillende kunstberoepen.

Kunst in dialoog is procesgericht: het proces van het werken aan een voorstelling is het kunstproduct

zelf, van het ontstaan tot aan de doorwerking van een voorstelling door activiteiten op bijvoorbeeld scholen. Ook zaken als repetities en publicaties zijn onderdeel van het kunstproduct. De kwaliteit van de dialoog en de ervaringen die daarmee gepaard gaan, bepalen het succes.

chaos | orde

- In welke mate wordt de werkelijkheid in het werk geabstraheerd?
- In hoeverre is het werk on(be)grijpbaar, ondoorzichtig, grillig of realistisch?
- In hoeverre is het werk interdisciplinair?

Binnen de kunst in dialoog wordt chaos en ondoorzichtigheid van de werkelijkheid weerspiegeld in het kunstproduct. Er wordt geen poging gedaan om ze te ontwarren. Er wordt vooral gepoogd om binnen deze werkelijkheid relaties aan te gaan en vragen te stellen. Kenmerken die recht doen aan deze werkelijkheid zijn een vermenging van verschillende theaterdisciplines (interdisciplinariteit) en een opbouw die minder op een helder verhaal met een kop en een staart stoelt, maar meer op een weerspiegeling van de chaotische werkelijkheid. Autonome kunst en autonome kunstenaars stellen zich op het standpunt dat zij de ondoorzichtigheid doorzichtig en deze chaos ordelijk willen maken. Vanuit die opvatting wordt abstractie en het terugbrengen van ingewikkelde processen tot een kern nagestreefd. De zoektocht naar helderheid gaat gepaard met een conceptuele aanpak van het theaterproces en een logische dramatische structuur van de vertelling. Helderheid gaat ook gepaard met een monodisciplinaire vormtaal en een waardering voor het verstand en de rede.

6. KRITISCHE REFLECTIE EN VERVOLG

Vanuit de geschiedenis van interculturele projecten in praktijk en theorie, vanuit twee voorbeelden van regisseurs en vanuit actuele theorieën over ethiek, esthetiek en participatietheater heb ik een analysemodel ontwikkeld dat te gebruiken is om dilemma's binnen interculturele theaterprojecten bewust en bespreekbaar te maken.

Het model is te gebruiken bij theaterprojecten waarin mensen met verschillende culturele achtergronden samenwerken. Het gaat om professionele en niet-professionele theaterprojecten, om participatietheater, om schoolprojecten, om al die projecten waar theater de vorm is waar mensen met verschillende culturen samenkomen. Uiteraard is het analysemodel ook te gebruiken binnen kunstvakopleidingen als ontwikkelplek voor de theaterpraktijk.

De dilemma's binnen het analysemodel vormen samen de belangrijkste thema's om op een goede manier samen te werken binnen een intercultureel theaterproject. Er zijn verschillende vormen denkbaar om deze dilemma's aan de orde te stellen, zoals een gesprek zonder leider, beeldende en associatieve vormen die reacties verbeelden, een theaterspel.

Het toepassen van dit analysemodel en de mogelijke didactische en theatrale vormen om deze onderwerpen bewust en bespreekbaar te maken is een volgende stap. Vanuit die toepassing is dit model ook verder te ontwikkelen en eventueel aan te passen. Ik heb daarbij de volgende vragen.

- Zijn dit de belangrijke dilemma's binnen een intercultureel theaterproject of komen er nog andere naar voren?
- Zijn de vragen (en hun formulering) behulpzaam om de dilemma's te bespreken?
- Welke (gespreks)vormen zijn mogelijk om deze dilemma's bespreekbaar te maken?

Kwalitatief onderzoek, bijvoorbeeld met observatie en interviews, binnen verschillende contexten dient uitgevoerd te worden om de toepasbaarheid van het analysemodel te kunnen beoordelen.

Naast de directe theaterpraktijk kan het analysemodel en het onderzoek waarop het is gebaseerd aanleiding zijn voor professionals en beleidsmakers binnen de theaterpraktijk om hun denken over en inzichten in interculturele theaterprojecten te ontwikkelen en bij te stellen. Net als Knowles (2010) ben ik geïnteresseerd om het ecosysteem van interculturele projecten van binnenuit te onderzoeken, zodat het inzicht vergroot en de ontwikkeling versterkt wordt.

Een belangrijk leermoment voor mij persoonlijk tijdens dit onderzoek was het doorgronden van de herkomst van begrippen als autonomie, autonome kunstenaar en abstractie. Ik besef dat mijn visie over kwaliteit van kunst door mijn opleiding en mijn praktijkervaring hierdoor in hoge mate is gevormd. Het inzicht dat mijn visie persoons-, tijd- en plaatsgebonden is en in belangrijke mate onderdeel van een westerse visie op

kunst leidt tot relativering van mijn eigen kunstbegrip. Hierdoor ontstaat bij mij ruimte om andere visies te herkennen en te waarderen. Ik wens dat ook de lezer van mijn onderzoek toe.

Zaandijk, januari 2023

LITERATUUR

- Appiah, K. (2020). *De leugens die ons binden. Een nieuwe kijk op identiteit*. Uitgeverij Pluim.
- Bharucha, R. (1988). Peter Brook's Mahabharata: A view from India. *Economic and Political Weekly*. 23(32), 1642-1647.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Bossart, R. (2013). *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*. Theater der Zeit.
- Bourriaud, N. (1998). La mutuelle des formes. *Art Press. Techno anatomie des cultures électroniques*, 19, 163-169.
- Brandon, J. (1989). A New World: Asian Theatre in the West Today. *The Drama Review* 33-2: 25-50.
- Brecht, B. (1936). *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*.
- Brook, P. (2007). *De lege ruimte*. ABC Uitgeverij.
- Crenshaw, K. (1989). *Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory, and antiracist politics*. Routledge.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A thousand Plateaus. Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Devondel, B. (z.d.). *Het oriëntalisme na Edward Saïd*. Vrije Universiteit Brussel, Kunstwetenschappen en Archeologie.
- Doolaard, J. (Producent) & Postema J. (Regisseur) (2020). *Stop Filming Us (documentaire)*. DOXY.
- Dors, A. (2022). *De Staat van het Theater* (lezing).
- Giblett, R. (z.j). *Rizoombv*. Geraadpleegd september 2022, van <https://www.rizoombv.nl/rizoom>.
- Groenendijk, T. & Hoekstra, M. (2012). *Altermoderne kunsteducatie: theorie en praktijk*. Lectoraat Kunst- en cultuureducatie AHK.
- Heijnen, E. (2015). *Remixing the Art Curriculum. How contemporary visual practices inspire authentic art education*. (Proefschrift Radboud Universiteit Nijmegen).
- IIPM (International Institute of Political Murder), (z.d.). (*Website van IIPM*). Geraadpleegd september 2021, van <http://international-institute.de>.
- Jans, E. (2006). *Interculturele intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil*. EPO vzw.
- Kester, G. (2005). *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art*. Theory in Contemporary Art Since 1985.

Klett, R. (2011). Theater Morgana. Die minimalistische Arbeiten der holländischen Regisseurin Lotte van den Berg schärfen die Sinne und weiten das Herz. *Theater der Zeit* 9.

Knowled, R. (2010). *theatre & interculturalism*. palgrave macmillan.

LKCA (2021). *Code Diversiteit & Inclusie*. Geraadpleegd september 2022, van <https://codedi.nl>.

Lo, J. & Gilbert, H. (2002). Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis. *The Drama Review* 46, 31-53.

Lutz, H. (2002). Zonder blikken of blozen. Het standpunt van de (nieuw-)realisten. *Tijdschrift voor Genderstudies* 3, 7-17.

Menso, C. & Daamen, M. (2019). *Cultureel Kapitaal*. LKCA.

Meyer, H. (2015). *De Toekomst van het transcultureel theater*. (Master Kunsteducatie AHK).

Nuyens, A. & Van den Berg, L. (2015). *Het meer en de rots*. De Nieuwe Toneelbibliotheek.

O'Toole, E. (2012). *Rights of Representation: An Ethics of Intercultural Theatre Practice*. (PhD Theatre Studies, Royal Holloway, University of London).

Pavis, P. (1996). *The Intercultural Performance Reader*. Routledge.

Pavis, P. (1992). *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge.

Rau, M. (2018). *Manifest van Gent*. Geraadpleegd september 2022, van <https://www.ntgent.be/nl/over-ntgent/manifest>.

Saïd, E. (1993). *Culture and Imperialism*. Chatto & Windus.

Saïd, E. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.

Saraber, L. (2006). *Meervoud als mentaliteit. Cultureel divers dansvakonderwijs*. Lectoraat kunst en cultuureducatie AHK.

Savarese, N. & Fowler, R. (1988). 1931: Antonin Artaud sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition. *The Drama Review* 45(3), 51-77.

Schra, E. (1995). *Peter Brook en het eiland van verbeelding. Intercultureel theaterwerk 1970-1995*. PassePartout/Uitgeverij International Theatre & Film Books.

Thompson, J. (2009). *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*. palgrave macmillan.

Trienekens, S. (2020). *Participatieve kunst. Gewoon kunst in moeilijke omstandigheden*. V2 publishing.

Van den Berg, S. (Red). (2021, maart) The Need for Legacy. *Theaterkrant magazine*. Jaargang 142. Maart 2021

Van Huystee, P. (Producent), Martens R. (Regisseur) (2020). *White Cube (documentaire)*. Pieter van Huystee Film.

Van Poecke, N. (2021). *In dialoog met de hoofdletter 'K': over het wezen van participatieve kunst*. *Cultuur + Educatie* 20(58), 83-97.

Vázquez, R. (2020). *Vistas of Modernity. Decolonial aesthetics and the end of the contemporary*. Mondriaan Fund Essay 014.

Vermeulen, T. & Van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2(1), 5677.

Wekker, G. (2020). *Witte Onschuld. Paradoxen van kolonialisme en ras*. Amsterdam University Press.

Biografie

Dramaturg Dennis Meyer werkt bij de opleiding Theaterdocent Verkort van de Academie voor Theater en Dans in Amsterdam en bij Stichting 10CHILDREN -art for change-. Hij onderzoekt binnen zijn werk hoe theater een wezenlijke bijdrage kan leveren aan maatschappelijke ontwikkelingen. In het verleden zette hij Het Lab Utrecht op, een productiehuis voor theater en dans, en was hij beleidsmedewerker bij Theater Instituut Nederland. Daarnaast was hij actief als bestuurslid van verschillende theatergezelschappen en als commissielid bij diverse fondsen. Hij publiceerde verschillende artikelen en schreef de roman *Ongesproken woorden* over de onafhankelijkheidsoorlog in Indonesië.

COLOFON

'WIJ IN WORDING'

Een analysemodel voor interculturele theaterprojecten

door Dennis Meyer

redactie

Bea Ros

eindredactie

Sanne Kersten

grafisch ontwerp

Meeusontwerpt

met dank aan

Yahmani Blackman, Liesbeth Coltof, Sandra Geelhoed, Inez Hafkamp, Corina Lok, Sandra Trienekens en Marysia Weide.



Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten

Uitgever

Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten

Het lectoraat Kunsteducatie van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten richt zich op kennisontwikkeling en onderwijsontwikkeling op het gebied van kunsten cultuureducatie. Het lectoraat wordt geleid door de lectoren Melissa Bremmer en Emiel Heijnen.

www.ahk.nl/onderzoek

ISBN: 978-90-71681-63-9

2023 Het lectoraat Kunsteducatie steunt open access publishing voor wetenschappelijke publicaties. Dit werk valt onder een Creative Commons Naamsvermelding NietCommercieel-GeenAfgeleideWerken 4.0 Internationaal-licentie. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



**Lectoraat Kunsteducatie
Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten**