

Cultuur en Migratie in Nederland

Kunsten in beweging (II) 1980-2000

redactie: Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer

Cultuur en Migratie in Nederland

Voorwoord bij de reeks

Voor u ligt het tweede deel van de boekenreeks *Cultuur en Migratie in Nederland*. In de vijf delen van deze reeks wordt vanuit diverse invalshoeken bekeken hoe de Nederlandse cultuur de laatste honderd jaar is veranderd door de komst van migranten. De Nederlandse cultuur is altijd in beweging geweest, niet alleen door de invloed van migranten, maar wel mede daardoor. De veranderingen in onze cultuur leidden in de afgelopen eeuw tot hevige maatschappelijk discussies. Daarbij kwam steeds de vraag terug: wat houdt de Nederlandse cultuur precies in? Het doel van deze reeks is het aanbieden van gegevens waaruit een nieuw antwoord op die oude vraag afgeleid kan worden. Uit de vele verhalen over culturele veranderingen die deze vijf delen vertellen, rijst een onverwacht dynamisch beeld op van de Nederlandse cultuur: het beeld van een bewegelijke veelheid van culturen, die steeds nieuwe verbindingen met elkaar aangaan. In deze reeks kunt u lezen op welke manier de culturen en tradities die migranten meebrachten – of die hen vooruitsnelden doordat Nederlanders ze al van ‘elders’ hadden opgepikt – zich hebben gemengd met autochtone culturele gewoonten. Op sommige terreinen hebben culturele confrontaties niet geleid tot vermenging en wederzijdse beïnvloeding, maar juist tot afscheiding en afstoting, en tot het zich terugtrekken in subculturen. In ieder deel van deze reeks zal worden nagegaan hoe die processen van contact en vermenging zijn verlopen. Wat gingen die nieuw ontstane culturele vormen betekenen voor zowel oude als nieuwe Nederlanders?

Cultuur

Cultuur wordt in deze reeks ruim opgevat. Cultuuruitingen kunnen betrekking hebben op museale kunst, films en literatuur, nieuwsmedia, kleding, groepstalen, sport, manieren van wonen, religie, liefde en relatievorming, leefstijlen. Verder op klassieke muziek, op populaire liedjes, op dans en theater, op voedsel en op gewoonten die het bereiden van voedsel omringen. Ook lichaamstaal, de omgang met geld, de inhoud en organisatie van arbeid, transport, de functie en inrichting van huizen, winkels en woonwijken wordt in deze reeks gezien als cultuur. Het gaat ons bij al die manifestaties van cultuur niet alleen om de veranderingen zelf, die door de komst van migranten zijn teweeggebracht, maar ook om de steeds wisselende manier waarop mensen betekenis geven aan die veranderingen. Nieuwe elementen in een gevestigde cultuur worden op den duur als eigen ervaren en de herkomst wordt dikwijls vergeten. Ook de culturen van migranten veranderen op hun beurt door vermenging en integratie. Veel scheidslijnen tussen de cultuur van gevestigden en nieuwkomers verdwijnen op den duur vanzelf, andere blijven sluimerend aanwezig om op onverwachte momenten opnieuw aan betekenis te winnen. Als wij in deze reeks de Nederlandse cultuur beschrijven in haar diversiteit dan bedoelen we vooral diversiteit in landen van herkomst. Maar veranderingen in gedrag en gewoonten worden nooit alleen door herkomst bepaald. Jongens en meisjes, bijvoorbeeld, bewegen zich op een verschillende manier in de samenleving. We besteden daarom ook aandacht aan de rol van andere verschillen in culturele veranderingsprocessen, zoals sekseverschil

(specifieke jongens- en meisjes-, c.q. mannen- en vrouwenculturen), generatieverschil, seksuele diversiteit (lesbische en homosubculturen) verschil in klasse en milieu en de religieuze diversiteit die het product was van de autochtone verzuiling.

Migratie

Geen enkele samenleving bestaat alleen uit mensen die op het eigen grondgebied zijn geboren. Er is altijd instroom van mensen van buiten. Bij het traceren van de invloed van migratie beperken we ons in deze reeks tot de twintigste eeuw. Deze eeuw staat het dichtste bij ons. Oude en nieuwe Nederlanders kunnen zich nog persoonlijk verbonden voelen met culturele veranderingen die zichzelf, hun ouders en grootouders hebben doorgemaakt. Dat geldt minder voor wat zich in vroeger eeuwen heeft afgespeeld, toen de binnenkomst van migranten voor net zulke diepgaande veranderingen zorgde. Zo kon in de zeventiende eeuw op zeker moment niet minder dan een derde van de bevolking van Amsterdam vreemdeling genoemd worden. De migratiegeschiedenis van Nederland in de afgelopen eeuwen is uitvoerig beschreven, bijvoorbeeld in het overzichtswerk van Jan Lucassen en Rinus Penninx, *Nieuwkomers, nakomelingen, Nederlanders* (1994), dat de migratiegeschiedenis van Nederland vanaf de zestiende eeuw in kaart brengt. Wij zullen dat werk niet overdoen, maar ons richten op het relatief onbetreden terrein van de *culturele* gevolgen van het migratieproces.

Hoewel er dus ook voor 1900 al eeuwen gemigreerd werd nam het aantal nieuwkomers uit het buitenland aan het begin van de twintigste eeuw gestaag toe. De pieken lagen in de Eerste Wereldoorlog, het daarop volgende Interbellum en in de laatste drie decennia. Tot omstreeks 1960 werd de migratie naar Nederland gedomineerd door Duitsers, en in mindere mate door Oost-Europeanen, Spanjaarden en Italianen. Joden hadden altijd al in Nederland geleefd, maar in de jaren dertig kwamen nieuwe groepen joodse vluchtelingen, die samen met de gevestigde Nederlandse joden in de nazi-tijd in groten getale zijn opgepakt en in concentratiekampen vermoord. Met migranten uit China en de koloniën (Nederlands-Indië, Suriname en de Antillen) maakte Nederland al in het Interbellum kennis, maar door de massale naoorlogse immigratie – als gevolg van dekolonisaties – nam hun invloed aanmerkelijk toe. Een belangrijk omslagpunt in de Nederlandse opvattingen over immigranten ligt omstreeks 1960, toen een verschuiving optrad van koloniale migratie naar de komst van ‘gastarbeiders’ uit het Middellandse-Zeegebied. Hun specifieke culturele kenmerken werden benadrukt, zeker toen bleek dat velen zouden blijven en er een omvangrijke volgmigratie op gang kwam. Die volgmigratie viel deels samen met de volksverhuizing uit Suriname na de onafhankelijkheid in 1975. In de jaren daarna ontstond een migratiebeweging van tienduizenden asielzoekers uit Zuid-Amerika, Afrika en Azië.

Er was niet alleen sprake van migratie *naar* Nederland, maar ook *binnen* Nederland. Zo trokken bijvoorbeeld grote groepen noorderlingen, Brabanders en Zeeuwen naar de Randstad. Net als de Drenten die in de jaren vijftig naar Eindhoven verhuisden om bij Philips te werken, kunnen zij worden gezien als economische vluchtelingen, op zoek naar een beter bestaan. Die omvangrijke interne migratie blijft echter buiten het bestek van deze reeks, hoewel het interessant zou zijn na te denken over de vraag of de migratie vanuit de nog niet zelfstandige koloniën (zoals Suriname) eigenlijk ook niet als interne migratie kan worden gezien. Ook de migraties vanuit Nederland naar

Canada, Nieuw-Zeeland, Australië en Zuid-Afrika blijven buiten beschouwing. De geografische beperking van ons project ligt bij de grenzen van het huidige Nederland. We richten ons met name op immigranten die van elders naar Nederland zijn gekomen.

Wanneer we de twintigste eeuw overzien, gaat het in die Nederlandse immigratiegeschiedenis om Belgische vluchtelingen tijdens de Eerste Wereldoorlog; om Hongaarse kinderen die na de Eerste Wereldoorlog in Nederlandse pleeggezinnen werden ondergebracht; om Duitse dienstbodes in de jaren twintig en dertig; om ambulante groepen die verspreid door de tijd binnentrokken en die arbitrair werden geëtiketteerd als 'zigeuners'; om veelal Duitse joden; om auteurs, lezers en uitgevers van de exilliteratuur; om rijksgenoten, dus Indische Nederlanders en Molukkers, Antillianen en Surinamers; om Joegoslaven, Polen en Italianen die kwamen werken in de Limburgse mijnstreek; om arbeiders uit het Middellandse-zeegebied, met name Turken en Marokkanen, in de jaren vijftig en later; om de vanaf de jaren zestig steeds onzichtbaarder geworden 'westerse' migranten, zoals Amerikanen, Japanners, Belgen, Engelsen en Duitsers die vanwege de toegenomen mobiliteit en internationalisering al dan niet tijdelijk in Nederland wonen en werken. En ten slotte om vluchtelingen en asielzoekers uit de hele wereld in het laatste decennium, alsmede om adoptiekinderen uit Afrika, Azië en Latijns-Amerika. Achter in dit boek vindt u een uitgebreider historisch overzicht van de immigratie naar Nederland in de twintigste eeuw. Dit is het historisch decor waartegen zich de culturele transformaties afspelen die het onderwerp zijn van deze reeks.

Cultuur en Migratie

Tijdens al die immigratiegolven waren de Nederlandse identiteit en cultuur voortdurend aan verandering onderhevig, mede door de ontmoeting met de migranten. De status van de nieuwkomers is daarbij even flexibel gebleken als de aard van de Nederlandse cultuur en identiteit. Wat 'Nederlands' was, werd steeds opnieuw gedefinieerd *in relatie tot* de identiteit van anderen. Daarbij werd vaak gepoogd de eigen Nederlandse identiteit ondubbelzinnig af te grenzen van die van de 'anderen'. Nederlanders waren afwisselend schoner, netter, preutser, godsdienstiger, minder luidruchtig, minder misdadig en zo verder dan 'vreemdelingen'. Met de komst van migranten met een islamitische achtergrond is een aantal van zulke categorieën in zijn tegendeel veranderd. Nu zijn het soms migrantengroepen die verondersteld worden netter, godsdienstiger en zediger te zijn dan de gemiddeld meer geseculariseerde, seksueel vrijere, alcoholdrinkende Nederlanders. Nederlandse beelden van nieuwkomers sporen vaak niet met de manier waarop deze zichzelf zien. Niet zelden komen zulke beelden voort uit de neiging om anderen te zien als spiegelbeeld, als keerzijde van wat men zelf denkt te zijn. Identiteit is relatief en bestaat altijd in relatie tot anderen met wie men zich meet. Ook het karakter van de Nederlandse cultuur lag en ligt daarom allerminst vast: die werd steeds opnieuw uitgevonden met behulp van de ander als afzetpunt. Hetzelfde proces speelde zich ook bij migranten af: ook zij herontdekten hun eigen cultuur en identiteit met Nederland als afzetpunt. Cultuur is een beweeglijk, veranderlijk product van beeldvorming en constructie. Aan beide kanten kan sprake zijn van afgrenzing en contactweigering – paradoxaal genoeg ook een vorm van cultuurverandering – maar ook van opening, menging, absorptie, transformatie. Ook die nieuwe mengvormen kunnen Nederlands genoemd worden. Het begrip Nederlandse cultuur kan dan zowel conservatief worden opgevat als een

reservaat van het (vermeend) autochtone, als meer vooruitstrevend als een cultuur die voortdurend verandert, onder andere doordat die in zich opneemt wat migranten hebben ingebracht aan kunst, zienswijzen, leefvormen en stijlen. Die laatste opvatting van Nederlandse cultuur is de onze. Tegelijk bestuderen we deze voortdurende herdefiniëring van de Nederlandse cultuur. De twintigste-eeuwse debatten daarover vormen dan ook een rode draad in de reeks.

Een andere rode draad vormt het patroon van culturele assimilatie van migranten die er al een of meer generaties zijn. Zij staan hun positie als nieuweling steeds weer af aan recentere nieuwkomers – die meer opvallen – tot de volgende groep migranten ook hen weer tot oude bekenden maakt. Daarbij speelt kleur en Europese herkomst vaak een rol. Sommige groepen worden tegelijk ervaren als vertrouwd én vreemd. Dat was het geval met de Duitsers, de grootste migrantengroep tot omstreeks 1960. De immigratie uit Duitsland was van groot belang voor de groei en bloei van de Nederlandse cultuur. Zeker tot aan de Tweede Wereldoorlog waren de kunst, de wetenschap en het bedrijfsleven sterk op de machtige oosterbuur georiënteerd. Parallel aan de Duitse trek naar Nederland, vonden veel Nederlanders emplooi op de Duitse arbeidsmarkt. Door de omvangrijke migratie tussen beide landen werden deze banden ook op persoonlijk niveau levend gehouden. Intussen werden Duitsers en andere Europese migranten, net als de latere Oost-Europese en niet-westerse migranten, wel degelijk als vreemd en anders behandeld, zowel cultureel als juridisch. Zij kregen hoe dan ook de juridische status van vreemdeling. Die vreemdelingenstatus van witte migranten uit omliggende landen is in de afgelopen decennia nagenoeg verdwenen en overgedragen op nieuwkomers uit streken buiten Europa. Net zoals de Amerikaanse historicus Noel Ignatiev zich afvroeg ‘How the Irish became white’ (1994), willen wij met deze reeks een antwoord geven op de vraag hoe West-Europeaanen onzichtbare immigranten zijn geworden.

Een andere stuwende vraag achter deze reeks luidt: hoe gaat dat wederzijdse verbeelden van wat eigen en wat anders is in zijn werk? Bij het zoeken naar antwoorden is volop geprofiteerd van de inspirerende golf postkoloniale theorie en kritiek, die voor een groot deel afkomstig is uit het Angelsaksisch taalgebied, en uit Australië, Azië, de Amerika's en Afrika. Deze postkoloniale theorie wordt hier toegepast op de Nederlandse (en Europese) context. De geschiedenis van migratie, etnische conflicten en multicultureel samenleven ziet er in Nederland enigszins anders uit dan in de Verenigde Staten, Engeland en de landen van het voormalige Britse imperium. Op dit grondgebied waren het niet de zwarten, de Ieren en Latino's, zoals in Amerika, maar zogenaamde ‘zigeuners’ en joden, in de jaren zeventig de Surinamers en in het laatste decennium de moslims, die de volle laag kregen te verduren van de projecties van gevestigden op nieuwkomers, in hun negatieve en positieve vormen. Bepaalde processen van beeldvorming mogen dan vergelijkbaar zijn, de Nederlandse situatie wijkt op belangrijke punten ook af.

We concentreren ons in deze reeks niet zozeer op de migratiegeschiedenis als historisch feit, noch op een moeilijk traceerbare mentaliteitsgeschiedenis. We gaan ervan uit dat de wederzijdse beelden van ‘zelf’ en ‘ander’ worden gevormd in het concrete leven van alledag: in de confrontatie met anderen op scholen, tijdens het boodschappen doen, tijdens het flirten en in de kunsten. De reeks richt zich daarom op concrete, zichtbare veranderingen in de culturele, materiële en sociale omgeving. Wat heeft zich in de kunsten, in het wonen, het samenleven en in de alledaagse cultuur afgespeeld op het Nederlandse grondgebied in de twintigste eeuw? Hoe zijn de gewoonten, de visies en de culturele tradities van migranten verknoopt met de wortels

van de Nederlandse samenleving? Soms ligt de nadruk op esthetiek, verteltechnieken, op manieren waarop groepen zich profileren, of op percepties van groepen over en weer. Soms gaat het om het blootleggen van mengvormen, archivering van vergeten invloeden, reconstructie van culturele familiegeschiedenissen, of om levensverhalen van nieuw gekomen cultuurdragers. Al deze analyses en verhalen samen maken duidelijk hoezeer de Nederlandse cultuur een verre van onproblematische, maar altijd dynamische veelheid van culturen is, die op allerlei terreinen met elkaar interacteren.

Voor u ligt nu het eerste deel, dat 'kunsten in beweging' in de jaren 1900-1980 beschrijft. Het volgende deel richt zich ook op 'kunsten in beweging', maar dan in de periode 1980-2000. De drie daaropvolgende delen hebben als ondertitels 'Levensverhalen uit de Twintigste Eeuw', 'Wonen en Samenleven vanaf de Eerste Wereldoorlog' en 'Veranderingen van het Alledaagse 1950-2000'.

De redactie van deze reeks is veel dank verschuldigd aan het Prins Bernhard Cultuurfonds, dat de realisering van dit project mogelijk maakte door een genereuze subsidie. Het Cultuurfonds bevordert de Nederlandse cultuur in binnen- en buitenland. Met dit initiatief heeft het fonds ertoe bijgedragen dat het begrip 'Nederlandse cultuur' wordt ontdaan van zijn bijbetekenissen 'puur autochtoon', 'wit' en 'van Nederlandse bodem'. Het fonds biedt ons hier de gelegenheid te laten zien hoe Nederland ook de afgelopen eeuw het toneel is geweest waarop vele werelden bij elkaar kwamen.

De redactie:

Maike Meijer

Rosemarie Buikema

Isabel Hoving

Leo Lucassen

Jaap Vogel

Gloria Wekker

Wim Willems

- Juni 1991. Karim Traïdia maakt De onmacht.*
December 1997. Fatima Ouzzani maakt In het huis van mijn vader.
10. Migrantenfilm als performance van identiteit
Patricia Pisters en Kaouthar Darmoni
- Oktober 1992. Heddy Honigmann maakt Metaal en melancholie.*
11. De kracht van nostalgie in de films van Heddy Honigmann
Annelotte Verhaagen
- 6 februari 1993. De single No Limit van 2 Unlimited doet zijn intrede in de Top 40.*
12. De rol van etniciteit bij de populaire black dance
Mir Wermuth
- 24 maart 1993. Minister Hedy d'Ancona opent de tentoonstelling Kleine Beelden, Grote Dromen.*
13. Arabische kunstenaars schilderen bergen in Nederland
Jihad Abou Sleiman
- Juni 1993. Stut Theater Utrecht speelt de voorstelling Cirkels.*
14. De stap van Stut uit het 'arbeiderstoneel' naar intercultureel theater door mensen in de wijk
Maria P. van Bakelen
- 20 april 1994. Première van de voorstelling Shade van de nieuwe theatergroep Made in da Shade*
15. Uit de schaduw naar het licht
Maria P. van Bakelen
- Oktober 1994. Kader Abdolah ontvangt voor zijn verhalenbundel De adelaars het Gouden Ezelsoor.*
16. Heimwee naa een land dat niet meer bestaat
Ries Agterberg
- 2 mei 1996. Hafid Bouazza debuteert met De vouten van Abdullah.*
17. Een groteske woordkunstenaar in domineesland
Mohammed Benzakour
- 10 december 1998. Astrid Roemer krijgt voor het eerste deel van haar Suriname-trilogie een Duitse literatuurprijs.*
18. Nat hout: Astrid Roemers postkoloniale verbeelding
Isabel Hoving
- 4 maart 1999. Snežana Bukal presenteert haar roman Eerste sneeuw, die is gebaseerd op een teruggevonden diaverzameling.*
19. Balkan in de Lage Landen
Ronald Bos en Herman Divendal

- 27-29 oktober 2000. Hollandse Nieuwe 4, het vierde toneelschrijversfestival van Theater Cosmic, presenteert zeventien interculturele eenakters.*
20. Een staalkaart van het hybride theater
Chris Keulemans, Shervin Nekuee en Bart Top
- 14 maart 2001. Schrijven tussen twee culturen wordt het thema van de Boekenweek.*
21. Een reconstructie van het debat rond migrantenliteratuur in Nederland
Marnel Breure en Liesbeth Brouwer

Noten en literatuur

Appendix:

Een kort overzicht van de immigratie naar Nederland in de twintigste eeuw.
Leo Lucassen

Over de auteurs van dit deel

Illustratieverantwoording

Namenregister

Kunsten in beweging 1980-2000.

Inleiding

Op het omslag van dit boek is een opmerkelijk schilderij te zien. Het toont een aantal figuren die zich in zeventiende-eeuwse kleding rond een opengesneden liggende cactus hebben opgesteld. In plaats van een mensenhoofd steekt uit hun fraaie kraag een tulpenbloem. Wie een beetje thuis is in de zeventiende-eeuwse schilderkunst zal meteen zien dat het hier gaat om een pastiche van Rembrandts *De anatomische les van dr. Nicolaes Tulp* uit 1632. De rangschikking van de arts-assistenten is dezelfde, de docent, professor Tulp, staat op dezelfde plaats als waar Rembrandt hem neerzette. De naam Tulp is echter door de hedendaagse kunstenaar letterlijk genomen. De professor is op zijn schilderij een tulp geworden, en wel – als enige van de aanwezigen – een zwarte tulp. De geïnteresseerde omstanders hebben eveneens tulpenkoppen op hun lichaam, maar dan van meer gebruikelijke kleuren, zoals rood en geel. De tulp is een embleem van Nederlandschap. Hoewel de bloem in de zestiende eeuw vanuit Turkije naar Nederland werd geïmporteerd worden tulpen al eeuwen op grote schaal gekweekt op Hollandse bodem. Met de onvermijdelijke kaas zijn ze een van Nederlands belangrijkste exportproducten. Het heeft echter lang geduurd eer de zwarte tulp door eindeloos kweken en kruisen tot stand kwam. Ook al is het exemplaar een tulp, hij geldt nog steeds als zeer bijzonder. De tulpenkoppen in het schilderij zijn gericht op het onderwerp van de anatomische les: het lijk. Het lijk is in de nieuwe versie ook een plant en wel een cactus, de plant die exotische connotaties draagt.

Dit hedendaagse schilderij, waarin de tulp in de context van de cactus als nationaal embleem bij uitstek dubbelzinnig wordt, vatten wij op als een grappig en polemisch statement over de Nederlandse multiculturele samenleving. In dit schilderij is de zwarte tulp als medisch hoogleraar op een belangrijke post gezet in een statusrijke en als oerautochtoon geziene context: de Gouden Eeuw van Rembrandt. We kunnen dat lezen als: migranten staan midden in het oer-Hollandse en dat is al heel lang zo. Bekijk je eigen geschiedenis opnieuw, oude en nieuwe Nederlanders, en zie de migrant daarin. Ontdek dat er al sinds heel lang, en op grote schaal, migranten naar Nederland kwamen. Zij bezetten velerlei plaatsen in het maatschappelijke en culturele veld. Migranten zijn net zo ‘tulpig’ (lees: Nederlands) als de andere tulpen – Hollanders en van sommige Hollanders weten we al niet meer dat het ooit migranten waren..

Het hier besproken kunstwerk is van Nour Eddine Jarram, en de titel luidt – voor wie de pastiche op Rembrandt bij de eerste aanblik gemist mocht hebben – *De botanische les van Rembrandt*. De betekenismogelijkheden zijn met onze korte interpretatie nog lang niet uitgeput. Het overzetten van het snijden in lichamen naar het snijden in planten kan op allerlei manieren geduid worden – ecologisch bewustzijn, spot drijven met de medische stand – maar wij kiezen op dit moment voor een lezing in het perspectief van de migratiegeschiedenis en de kunstzinnige verwerking daarvan. Dit schilderij is voor ons een voorbeeld van de wijze waarop migrantenkunstenaars opereren in de nieuwe culturele domeinen waar zij komen werken. Nour Eddine Jarram zet de nieuwkomer, de zwarte tulp, die tegelijk zowel migrant als het toppunt van Nederlandse kweekkunst is, midden in de Gouden Eeuw, met dank aan Rembrandt. Als migrantenkunstenaar demonstreert hij daarmee zich bewust te zijn van de nieuwe culturele ruimte waarin hij zich begeeft: Nederland,

Europa, de westerse canon. Migranten eigenen zich de conventies en codes toe van de nieuwe culturen waarin zij zich bewegen en transformeren die in interactie met de eigen culturele achtergrond. Ze eigenen zich die nieuwe werelden toe, imiteren en persifleren, veranderen, zetten ze naar hun hand en schrijven zichzelf erin in. Voor de autochtone kijker levert dat een nieuwe, verrassende blik op een bekend tafereel op. Het vertrouwde wordt weer vreemd. Het oude krijgt nieuwe kijkers, nieuwe gebruikers, een nieuwe context. Voor de migrantkijker verruimt het schilderij eveneens de blik. Het is een grappige kennismaking met Rembrandt, door de ogen van Nour Eddine Jarram. Zo vinden migrantenkunstenaars en -kijkers een verhouding tot de tradities van de nieuwe context, terwijl Nederlandse kunstenaars en kijkers er niet alleen een kunstwereld bij krijgen, maar ook hun eigen kunsttraditie weer met andere ogen kunnen zien.

Thuis is een illusie

Dat migranten de cultuur verrijken is in de context van het vertoog van de Nederlandse tolerantie een cliché. Het is echter de vraag is hoe serieus deze constatering ook binnen die contextwerkelijk wordt genomen. Debatten met en over migranten gaan zelden over verrijking, en staan vaak in het teken van (geldverslindende) ‘problemen’. Voor ons is het adagium dat migranten de cultuur verrijken geen loze kreet maar een hypothese die we in dit boek willen onderzoeken. Dit tweede deel in de reeks *Cultuur en migratie in Nederland* is gericht op de vraag hoe migrantenkunstenaars – auteurs, theatermakers, musici, beeldende kunstenaars – de laatste twintig, vijfentwintig jaar de Nederlandse cultuur verrijkten. En anderszijds ook: waarmee verrijkten de autochtone en migrantenkunstenaars elkaar, hoe is dat verrijkingproces precies in zijn werk gegaan in de verschillende kunstdisciplines, hoe veranderden de kunsten daardoor?

In het voorafgaande deel van deze reeks, *Kunsten in beweging 1900-1980*, brachten we de ontwikkeling van de kunsten in de eerste tachtig jaar van de vorige eeuw in beeld. We schreven de geschiedenis van tal van kunstvormen waarin migranten een sleutelrol speelden – van tango, jazz, zigeunermuziek, televisiehumor en Indische literatuur tot exilliteratuur. We richtten ons op beschrijvingen van de kunstuitingen door migrantenkunstenaars en op de receptie daarvan in de ontvangende samenleving. In de ontvangst van migrantenkunst constateerden we regelmatig terugkerende interactiepatronen: het delegeren naar het domein van de cultuur met een kleine c, het witwassen van de niet-Nederlandse herkomst, het exotiseren door het werk overmatig te idealiseren of juist te demoniseren, het uitsluiten en het via de warme omhelzing insluiten. Deze volgorde bleek niet noodzakelijk chronologisch. Veel aandacht werd in deel I dus besteed aan de autochtone perceptie van de migrantenkunst, aan de interactie met de hier bestaande kunstpraktijken en aan de geleidelijke integratie. In dit tweede deel van de reeks *Cultuur en migratie in Nederland* bouwen we voort op het onderzoek in deel I en willen we onderzoeken hoe de beweging in de kunsten er de laatste vijfentwintig jaar uit ziet. De magische grens van het jaar 2000 wordt daarbij regelmatig overschreden – en ook de begingrens van 1980 wordt vloeiend gehanteerd, vandaar dat dit boek eerder vijfentwintig dan twintig jaar bestrijkt. Daarbij gaat de aandacht in dit deel vooral uit naar hoe migrantenkunstenaars zelf de actuele ontwikkelingen in de kunst en hun rol daarin zien.

In het algemeen hebben migrantenkunstenaars tegenwoordig enorme weerzin om aangesproken te worden op hun herkomst, hun etniciteit. De kunst is vrij, vinden zij. De schrijver bewoont de natieloze ‘republiek der letteren’. De beeldend kunstenaar put uit talloos veel meer bronnen dan de Surinaamse, Turkse of Marokkaanse of andere nationale tradities. Afkomst of etnische identiteit van de kunstenaar is slechts een van de vele thema’s die in een kunstwerk worden uitgedrukt. Sociale én artistieke identiteit zijn complex, gemengd, veellagig, zo lijken de migrantenkunstenaars in koor te willen zeggen, zowel binnen als buiten hun werk. Nationale culturen zijn fossielen aan het worden, de Nederlandse evengoed als de Turkse of Marokkaanse. Dat is niet alleen een politieke en economische realiteit, maar in veel sterkere mate een culturele realiteit. De meest opmerkelijke ontwikkeling in de kunsten van de laatste vijfentwintig jaar is deze ontwikkeling van uitgesproken identiteitspolitiek naar hybridisering: het mengen van verschillende overleveringen en stijlen, maar dan op zo’n manier dat de samenstellende delen niet meer te herleiden zijn tot een ondubbelzinnige ‘etnische’ oorsprong. Na de jaren tachtig ontstaan er alom kunstvormen die putten uit vele tradities, tradities die zelf al gereisd hebben, die niet meer liggen op een vaste plek van herkomst, die wel de sporen van de reis met zich meedragen maar die geen vaste betekenissen meer hebben. Veel auteurs van de hier volgende hoofdstukken markeren die hybridisering als het eindpunt van de ontwikkeling die zij schetsen. Kunst is poreus en zuigt alles op – ‘bouw materiaal wordt overal vandaan gedragen’, schrijft Hafid Bouazza, die zegt niets te ervaren van een strijd of verscheurdheid tussen twee culturen: ‘Alles is welkom en wordt zonder gedrang binnengehaald in de vereniging van zijn [de schrijvers] geest.’ (Bouazza 2001, 41).

In het vervolg van deze inleiding markeren we verschillende stappen die de laatste vijfentwintig jaar leidden tot de hybridisering van cultuur als voorlopig eindpunt. We hebben die stappen op grond van het beschreven materiaal als volgt kunnen onderscheiden: (1) het zoeken van een specifieke ‘zwarte’ identiteit; (2) het zich onttrekken aan eenduidige identiteit; (3) het benadrukken van internationale contacten en onderlinge vervlechting van culturele tradities; (4) het werken vanuit het perspectief van globalisering en hybridisering. Dit boek is – evenals deel I – chronologisch opgebouwd. Elk hoofdstuk vertrekt vanuit een saillante gebeurtenis waaraan een algemene geschiedenis is opgehangen. We leiden nu kort de eenentwintig hoofdstukken van dit boek in, waarbij het traceren van dit proces van hybridisering onze rode draad zal zijn. Dit proces loopt niet helemaal synchroon met de chronologische ordening van de gekozen evenementen. Niettemin zal in toenemende mate duidelijk worden dat de migrantenkunstenaar in de kunst niet terugkeert naar haar of zijn wortels, maar zich eerder laat wegvoeren naar een mobiel rijk van verbeelding. De tegelwijsheid ‘there’s no place like home’ drukt dit gelijktijdig verlangen naar- en opgeven van een gefixeerde plaats onbedoeld treffend uit. ‘Thuis’ blijkt een illusie, ‘thuis’ komt nooit meer terug – zelfs voor degenen die nooit weggingen.

1. Zoeken van ‘zwarte’ identiteit

Niet alle migrantenkunstenaars distantieren zich bij voorbaat van de relatie tussen hun kunstenaarschap en hun etniciteit. *aansluiten* Michiel van Kempen vergelijkt in hoofdstuk 1 het werk van de Surinaamse schrijver Edgar Cairo, die in 1978 columns voor *de Volkskrant* ging schrijven, en dat van de Iraniër Kader Abdolah, die in 1996

columns ging schrijven voor dezelfde krant. Zijn onderzoek ondersteunt de constatering dat begin jaren tachtig het streven naar de vormgeving van duidelijk etnisch gemarkeerde identiteit onder migrantenkunstenaars een gangbare emancipatoire strategie is die in de loop van de jaren negentig grotendeels wordt verlaten. De twee columnisten die Van Kempen op verschillende historische momenten ten tonele voert hebben een geheel verschillende verhouding tot Nederland en tot het identiteitsvraagstuk van de migrantenkunstenaar. Dit verschil weerspiegelt zich direct in hun omgang met de Nederlandse taal. In zijn queeste naar een specifieke zwarte identiteit ontwerpt Cairo een eigen taal, het 'Cairojaans', een barokke en idiosyncratische mengvorm van Sranan en Nederlands. Deze taal moet iets als een Surinaamse identiteit mogelijk en zichtbaar maken. Kader Abdolah daarentegen bedient zich van een simpel, elementair en daardoor zeldzaam transparant Nederlands. Waar Cairo in zijn taal – zowel thematisch als qua vorm – zijn zwarte identiteit poneert en haast omkomt in een overvloed aan taal, daar worstelen Kader Abdolah en zijn romanpersonages met een taalttekort: zij moeten elk woord moeizaam veroveren. Abdolahs spel met de Nederlandse taal is dan ook niet zozeer gericht op het vinden of poneren van een specifieke etnische identiteit. Abdolah schrijft korte zinnen, rechttoe rechtaan, hoekig maar raak, en juist daardoor verschijnen die woorden weer in een elementaire vorm die je bij geen enkele andere Nederlandse schrijver meer vindt: 'Op die manier kon ik de wereld van de vrijheid in zijn geheel binnentreden.' Werkt voor Abdolah de nieuwe taal als een bevrijdingsmiddel, voor Cairo is het Nederlands een onderdrukker die hij moet aantasten, surinamiseren: 'Werkend vanuit het ABN hol[t] hij de taal van de kolonisator uit om die te vullen met de Surinaamse eigenheid', schrijft Van Kempen.

In 1981 komt de legendarische zwarte theatermaker Rufus Collins naar Nederland, om het migrantentheater hier te lande een nieuwe impuls te geven. Aan Collins en zijn invloed in Nederland is hoofdstuk 2, door Nelly van der Geest, gewijd. Rufus is de Edgar Cairo van het theater: ook hij zette zich in, met meer succes dan Cairo overigens, voor de vormgeving en manifestatie van zwarte identiteit. Collins was een in Harlem, het New Yorkse getto, geboren Afrikaans-Amerikaan, geradicaliseerd in het 'Black Theatre' in Engeland. In Amsterdam geeft hij indrukwekkende theaterworkshops aan gekleurde acteurs en auteurs, die vervolgens nagenoeg allemaal doorgaan in het vak en eigen theatergroepen opzetten. Vaak afgewezen op theaterscholen vinden deze jonge gekleurde acteurs, geïnspireerd door Collins, alsnog hun plek in het theater. De bekendste groep wordt DNA (De Nieuw Amsterdam), 'geen toneelgroep maar een beweging' zoals een van de acteurs het later formuleerde. DNA is niet georganiseerd rond een etnische groep, maar gemengd van samenstelling. De groep brengt zowel stukken van zwarte schrijvers – Ntozake Shange, Woyle Soyinka, Thea Doelwijf – als repertoire uit de internationale literatuur, zoals Shakespeare, Genet, Brecht, maar dan met een multiculturele cast. Rufus' passie is jong zwart talent toegang te verschaffen tot het podium, en hun zelfbewustzijn en eigenwaarde te geven. Door hem krijgt deze nieuwe generatie acteurs een besef van zwarte trots en een scherp bewustzijn van de clichés en de meer of minder subtiele vormen van discriminatie die de Nederlandse witte theaterwereld en de theateropleidingen kenmerken. Na Rufus' dood in 1996 staat er een grote groep talentvolle gekleurde acteurs klaar, zijn bepaalde vormen van paternalisme jegens 'allochtonen' in het theater voorgoed achterhaald, is het witte theaterrepertoire opengebrosen en is een nieuwe theatertaal ontwikkeld, die openstaat voor orale tradities, voor populaire cultuur, voor filmbeelden, musical en dans. Rufus Collins bracht het gist van de bevochten zwarte identiteit in de theaterwereld in. Dat leidde tot

een generatie nieuwe acteurs, andere stukken, andere opvoeringspraktijken en een andere theatertaal.

Rufus' werk zal in de jaren negentig onder andere worden voortgezet door de groep *Made in Da Shade* van Maarten van Hinte en Marjorie Boston. Gaandeweg verzetten zij zich tegen Rufus' al te eenduidig claimen van zwarte identiteit. Beiden voelen zich uiteindelijk meer dan zwart alleen en beiden willen putten uit veel meer theatrale bronnen dan Rufus al deed. *Made in da Shade* weet daardoor een veel breder en gemengder publiek aan te spreken dan DNA. Maria van Bakelen beschrijft dat ontwikkelingsproces in hoofdstuk 15.

Terwijl Rufus Collins een duidelijk beeld had van zwarte identiteit als 'gist' in de kunst, en andere theatermakers op het spoor zette van het zelfbewust omarmen en uitdragen daarvan, is identiteit voor andere migrantenkunstenaars niet vooraf gegeven. Voor hen functioneert kunst eerder als een manier om de eigen identiteit te vinden, te veranderen of opnieuw te vestigen dan als een medium om een essentie van identiteit te articuleren. Een dergelijke procesmatige relatie tussen kunst en identiteit wordt uitgewerkt in de films van Fatima Ouazzani – de documentaire *Het huis van mijn vader* (1997) en Karim Traïdia – de korte fictiefilm *De onmacht* (1991). Patricia Pisters en Kaouthar Darmoni analyseren die twee films in hoofdstuk 10. Bij Fatima Ouazzani staan de eisen die door de traditionele Noord-Afrikaanse samenleving aan vrouwen worden gesteld, zoals eerbaarheid en maagdelijkheid, centraal. Bij Karim Traïdia zijn dat de eisen die aan mannen worden gesteld: seksuele potentie en economisch succes. Voor Noord-Afrikaanse mannen en vrouwen in westerse samenlevingen is het onmogelijk om aan die oude eisen te blijven voldoen. Hun identiteit verliest elk ankerpunt. Beide films zijn grensverleggend in de zin dat zij door het gebruik van een menging van feit en fictie een universeler beeld schetsen van de werkelijkheid dan via de 'realistische' verfilming zou kunnen. Pisters en Darmoni beschrijven beide films als 'performances', opvoeringen, van identiteit: de films zijn zelf het zoekproces naar hoe oude en nieuwe identiteiten zich tot elkaar kunnen verhouden. Dat proces is niet afgerond vóór het maken van de film: de film is zelf noodzakelijk om de nieuwe identiteit in al zijn facetten en al zijn innerlijke en tijdelijke contradicties bij elkaar te zoeken. Dat kan er ook toe leiden dat vooral het verlies van vaste contouren wordt vormgegeven: Traïdia's eenzame gastarbeider die in Parijs kapotgaat en ook in Marokko wordt uitgekotst wegens zijn gebrek aan succes toont alle tragiek van hoe een migrant vermalen kan worden op zijn zoektocht naar een waardig leven.

Hoe belangrijk cultuur in de jaren tachtig kon zijn in het vestigen van een specifieke etnische identiteit laat Marcel Weltak in hoofdstuk 4 zien. Hij beschrijft hoe een groep werkloze Surinaamse jongens, na de grote migratie uit Suriname, een thuis vond in het cultureel centrum Kwakoe in de Bijlmer, waar de Surinaamse jazz en kaseko werden opgepakt. Die zwarte muziek werd zo enthousiast beoefend dat de al gevestigde Surinaamse muzikanten erdoor werden geïnspireerd en zich aan deze muziek gingen 'herbronnen'. Er ontstond een eigen circuit van productie en distributie van Surinaamse wereldmuziek. Weltak beschrijft ook de schaduwzijden van deze geclaimde zwarte identiteit, zoals het amateurisme en het relatieve isolement van het Surinaamse muziekbedrijf als ook de botte discriminatie die de Surinaamse muzikanten ten deel viel. De witte saxofonist Hans Dulfer werkte veel met Surinaamse muzikanten – zoals Eddy Veltman – samen, met name in de formatie *De Perikels*, rond 1980. Die combinatie was een doorslaand succes, maar de pers keek alleen maar naar Dulfer en de andere witte muzikanten. Ofschoon de Surinaamse muziek de pan uit swingde en zowel jazz als kaseko vernieuwde was het contact met

het witte publiek vaak van korte duur en braken de Surinaamse wereldmusici eerder in het buitenland door dan in Nederland zelf. Het koloniale perspectief op Surinamers bleek taai: de zwarte jongens van om de hoek konden in Nederland niet worden gezien als grensverleggende muzikanten.

In de jaren negentig ging het in een andere hoek van de populaire muziek, de 'black dance', stukken beter. De Surinaamse Nederlanders Ray Slijngaard en Anita Doth van de formatie 2Unlimited werden met een mix van house en hiphop een van de succesvolste internationale popacts van de twintigste eeuw. Slijngaard en Doth profileerden zich als eigentijdse zwarte rockers, met de in kringen van rap en hiphop zozeer begeerde 'street credibility'. Beiden noemen zich evenals collega-hiphopartiesten, eerder 'Black European' of 'Surinaamse Amsterdammer' dan Nederlander. De inhoud van het begrip Europeaan is voor hen echter niet de universele mens, bezitter van de witte klassieke cultuur van Goethe en de Verlichting, maar het Europa van de grote gemengd-bevolkte steden met uitgestrekte migranten*faubourgs*, Bijlmermeren en veel zwarte jongeren: Londen, Parijs, Amsterdam. In hoofdstuk 12 ontrafelt Mir Wermuth de complexe zelfprofileringen en identiteitsdebatten van jonge muzikanten van de black dance of Eurodance.

2. Onttrekken aan eenduidige identiteit

Alle migrantenkunstenaars zijn de laatste twee decennia, of zij het nu willen of niet, geconfronteerd met de brandende kwestie van de culturele identiteit. Ofwel van binnenuit – zij willen zelf hun oorspronkelijke of dubbele identiteit zoeken, herdefiniëren of poneren; ofwel van buitenaf – de kunstbeschouwers etiketteren hen als Marokkaan, Turk, allochtoon, schrijven hen een specifieke etnische identiteit toe. In dat laatste geval zoekt men in het werk naar de sporen van deze culturele identiteit, of men neemt een culturele verscheurdheid dan wel biculturaliteit waar. Dit min of meer onproblematisch claimen en toeschrijven van etnische identiteit kenmerkte de jaren zeventig en tachtig, maar werd in de jaren negentig zowel door de kunstenaars zelf als door hun beschouwers op talloze manieren bekritiseerd. Identiteit blijkt paradoxaal. Waarschijnlijk is het claimen van identiteit een noodzakelijke fase om deze geclaimde identiteit vervolgens weer te kunnen relativeren of er zelfs weer nadrukkelijk afstand van te doen. De paradox van identiteit is dat je hem moet hebben om hem te kunnen transformeren. Zo ook hebben arbeiders en katholieken aan het begin van de eeuw hun zuil gebouwd, zo hebben feministen in de jaren zeventig de gelijkheid van dan wel het verschil tussen mannen en vrouwen opgeëist, zijn er bloeiende lesbische en homosubculturen gecreëerd, krakersculturen, zigeunerbelangengroepen en andere bewegingsculturen die er allemaal voor hebben gezorgd dat er – in stijlen van spreken, feesten en kleden, in verhalen, films, archieven en boeken – culturele werelden werden opengelegd die in een volgend stadium voor iedereen beschikbaar kwamen. Maar wie deze aanvankelijk oppositionele identiteit een tijdlang euforisch heeft geponeerd, en vervolgens is blijven dragen wil er ook weer vanaf. Het korset van de geclaimde identiteit gaat knellen. De ruimte van het volledige leven – die van de complexe, beweeglijke identiteit – wordt weer opgeëist.

Dit proces voltrekt zich ook in de positionering van migrantenkunst en migrantenkunstenaars. In de beeldende kunst werd de afgelopen decennia een groot aantal tentoonstellingen georganiseerd van het werk van specifieke groepen migrantenkunstenaars. In hoofdstuk 13 beschrijft schilder en kunsthistoricus Jihad Abou Sleiman bijvoorbeeld de expositie van zeven Arabisch-Nederlandse beeldend

kunstenaars, *Kleine Beelden, Grote Dromen* uit 1993. Abou Sleiman ziet in hun werk Arabische thema's, motieven en stijlen, maar ziet deze oeuvres tegelijk ook als individuele verwerkingen van de Arabische achtergrond, waarin ook in de landen van herkomst al de Europese tradities doorheen zijn geweven. In zijn bespreking van het geëxposeerde werk eist Abou Sleiman dus zowel de gemeenschappelijke culturele identiteit als de individualiteit van de Arabische kunstenaars op. Paul Faber beschrijft in hoofdstuk 9 de expositie *Double Dutch* uit 1991, waarin duo's van Nederlandse en migrantenkunstenaars exposeerden. Deze expositie was een poging om de migrantenkunstenaars uit de apartheid te halen. Teruggaand naar de jaren tachtig toont Faber de hele geschiedenis van hoe dit 'apart zetten' van de migrantenkunstenaar in de jaren negentig tot een einde kwam. De kunstwereld zelf is dermate internationaal geworden en kunststudenten zijn dermate mobiel dat 'herkomst' geen relevante categorie meer vertegenwoordigt. In hoofdstuk 5 beschrijft Wouter Welling dit proces eveneens, uitgaande van de tentoonstelling *Turkse kunstenaars in Holland*, in het Haagse Pulchri in de zomer van 1988. Zo'n rond etnische komaf georganiseerde tentoonstelling is volgens Welling in 1988 al een anachronisme aan het worden. 'Van een groep is geen sprake, de Turkse kunstenaars in Nederland zijn in stijl en thematiek totaal verschillend en hebben onderling weinig contact', schreef Welling toentertijd al. De kunstenaars zelf verzetten zich heftig tegen etnische etikettering en in een analyse van hun werk laat Welling zien dat zij zich ieder op hun eigen wijze vooral tot de internationale westerse canon verhouden. Hij vindt het reduceren van de identiteit van de kunstenaar tot diens etnische oorsprong in een mondiale cultuur onzinnig en onhoudbaar: 'het geeft ook blijk van een halsstarrig koloniaal verlangen om de "ander" als "ander" te willen blijven zien en hem of haar als exoot apart te zetten'. Tegelijk blijft het een probleem dat iedereen die zich niet volledig conformeert aan het westerse postmoderne beeldidoom buiten de boot (en het museum) valt. Aanpassing aan die dominante beeldcultuur leidt dan overigens weer tot een armoedige homogenisering: dat dilemma, dat wordt opgeroepen door het afwijzen van etnische wortels, zullen we vaker zien terugkeren in dit boek.

Bijvoorbeeld in hoofdstuk 21 waarin het tumult rond het boekenweekgeschenk anno 2001 ten tonele wordt gevoerd. In het licht van de ontwikkelingen in de beeldende kunst is het opmerkelijk dat anno 2001 de nationale Boekenweek wordt gelanceerd onder het thema 'Het land van Herkomst. Schrijven tussen twee culturen'. Opmerkelijker nog is dat voor het eerst sinds het bestaan van het fenomeen van de Boekenweek het boekenweekgeschenk wordt geschreven door een buitenlandse auteur: Salman Rushdie. Liesbeth Brouwer en Marnel Breure analyseren in hoofdstuk 21 de discussies die deze gebeurtenis onder kunstcritici en migrantenauteurs teweegbracht. De reactie van auteurs als Hafid Bouazza, Abdelkader Benali en Fouad Laroui sluiten naadloos aan bij het literair-modernistisch vertoog waarbij een notie als afkomst van de auteur volstrekt irrelevant is voor waar het in de literatuur toch vooral om gaat: om het verkennen van het rijk der verbeelding en het rijk van de taal. Tegelijkertijd compliceert het fenomeen van de mediatie van literatuur – het geheel van processen en activiteiten waarmee literatuur aan de man gebracht wordt – een dergelijke formalistische positie ten opzichte van het domein van de literatuur. Gaat het bij de Boekenweek om de definitie van literatuur of om het promoten van het Nederlandse boek, en zijn die twee doelen per definitie contradictoer? Als we dan toch het Nederlandse boek willen promoten waarom is Salman Rushdie daar voor nodig? Zijn onze eigen migrantenauteurs niet goed genoeg?

Het identiteitsdebat woedt niet alleen in de zogenoemde hoge cultuur. Het wordt ook gevoerd in de populaire cultuur, maar daar is het – voorspelbaar –

luchtiger. In hoofdstuk 8 beschrijft Jacques Klötters de opkomst van een vernieuwende beweging in het cabaret waarin zich relatief veel ‘minderheidscabaretiers’ manifesteren: Brabanders, Tukkers, Marokkanen, Surinamers, vrouwen, blinden en joden – allen vrijelijk rondlopend met de over hun bloedgroep in omloop zijnde stereotypen, die ze zowel opeisen, verwerpen, omkeren, en tot grote hilariteit aan- en weer uittrekken. Deze nieuwe generatie cabaretiers lardeert zelfspot met een grote dosis stereotypen over de ‘meerderheid’, die in het licht van zoveel minderheden feitelijk oplost in het niets. Kenmerkend voor de jaren negentig is dat de oude stereotypen loskomen uit de soms angstvallige politieke correctheid van de jaren tachtig: er kan in de *Comedytrain* van Raoul Heertje en in *Fresh Wagon* van Nahib Amhaly, Eric van Sauers en anderen op het scherp van de snede over worden gegrapt. Culturele identiteiten worden hier doorgelicht, in de lucht gegooid, omgekeerd, afgebroken en van alle benauwende inperkingen ontdaan.

Ook op de televisie proberen gekleurde programmamakers zich te ontworstelen aan de eeuwige terugkeer naar ‘het land van herkomst’: ze proberen een nieuwe, gelaagde journalistieke identiteit te zoeken. In hoofdstuk 6 schrijft Andra Leurlijk de geschiedenis van *Bij Lobith*, de eerste zwarte talkshow op de Nederlandse televisie. *Bij Lobith* begon op de alternatieve Amsterdamse kabel maar werd al snel verkocht aan de VPRO, die multiculturaliteit wel een hip thema vond en ruimte bood aan experimenten. Het duo Guilly Koster en Yvette Forster kreeg in 1988 de opdracht om een zwart programma te maken dat ook voor een wit publiek aantrekkelijk zou zijn. Maar zo hip was de VPRO nu ook weer niet of *Bij Lobith* moest wel een zwart programma blijven, met nadruk op allochtone gasten. Autochtonen werden alleen als migrant-deskundigen uitgenodigd. Terwijl Koster en Forster graag de vrijheid hadden gehad om een aantrekkelijk multicultureel programma te maken, los van de vaste allochtonenonderwerpen en los van de profileringsbehoefte van de migrantengroepen uit de achterban, werden ze zowel door de VPRO als door diezelfde achterban steeds weer in de allochtonenhoek gedrukt. Omdat *Bij Lobith* anno 1988 de enige multiculturele talkshow van Nederland was wilden alle nieuw-Nederlandse kunstenaars, intellectuelen, muzikanten en woordvoerders van migrantenorganisaties erin optreden. Al die belangengroepen moesten ook aan de kijkerskant tevreden gesteld worden. De redactie van *Bij Lobith* was Surinaams georiënteerd. Turkse, Marokkaanse en Molukse kijkers vonden dat hun gemeenschappen tekort werd gedaan. Maar Koster en Forster wilden zich niet bezig houden met dat soort verdelende rechtvaardigheid. Ze slaagden erin een programma te maken dat wortelde in het algemene multiculturele Nederland en maakten bijvoorbeeld nooit nostalgische uitstapjes naar landen van herkomst. Zij streefden geen educatieve doelen na. Na twee jaar hield de VPRO er helaas mee op – zich er niet van bewust dat *Bij Lobith* de voorloper was geweest van een modern, dynamisch multicultureel programma voor alle gezindten, aantrekkelijk, intelligent, waarbij het hele scala van nieuw-Nederland een rijke bron is van onderwerpen en gasten zonder dat men zich in wat voor etnische identiteit dan ook liet vastzetten. Pas in de jaren negentig werd dit ideaal opnieuw bereikt, door programma’s als *Het blauwe licht* met Anil Ramdas en Stephan Sanders, en door *Urbania*.

Leerzaam is ten slotte de vergelijking met hoe het witte migrantenkunstenaars in Nederland verging. Ena Jansen beschrijft in hoofdstuk 3 de carrières van twee uit Zuid-Afrika afkomstige kunstenaars, de dichter Elisabeth Eybers en de schilder Marlene Dumas. Beiden vestigden zich in Nederland ten tijde van de culturele boycot van Zuid-Afrika, dat toen nog apartheid kende. Beiden deden dat eerder om persoonlijke dan om politieke redenen en slaagden erin zich terzijde van het

gepolariseerde denken over kunst en politiek in de jaren tachtig op te stellen. Zonder hun komaf te verloochenen, zonder de politieke dimensies uit hun werk te weren namen zij de volle vrijheid uit al hun bronnen uit heden en verleden te putten. Die vrijheid werd hen door de Nederlandse kunstwereld – die tezelfdertijd de Zuid-Afrikaan Breyten Breytenbach vanwege zijn veel explicieter politieke stellingname op handen droeg - ook opvallend ruim gegund. De individualiteit van hun bijzondere werk mocht zwaarder wegen dan hun witte etniciteit en Zuid-Afrikaanse herkomst. Het is deze vrijheid, deze genuanceerde individualiteit, die gekleurde migrantenkunstenaars veel zwaarder hebben moeten bevechten.

3. Contacten, vervlechtingen

Contacten tussen oude en nieuwe Nederlandse kunstenaars zijn de laatste vijftienvintig jaar veel intensiever geworden, waardoor talloze culturele barrières zijn doorbroken. Zo transformeerden het wijktheater en het jeugdtheater tot interculturele kunstvormen. In hoofdstuk 14 beschrijft Maria van Bakelen het wijktheater van Stut, een ‘toneelbegeleidingsgroep’ ontstaan in de Utrechtse volksbuurt Pijlsweerd in 1977. De Nederlanders Jos Bours en Marlies Hautvast schreven daar samen met de wijkbewoners theaterstukken die deze mensen vervolgens zelf op de planken brachten. Vanaf 1992 ging Stut zich op de steeds talrijker migranten in de buurt richten. De eerste interculturele voorstelling was *Cirkels* – over de toenadering en vriendschap tussen Nederlandse en Turkse vrouwen – een voorstelling die veel succes had en zowel witte als gekleurde wijkbewoners massaal het theater binnenbracht. Zowel voor Turkse als Marokkaanse gemeenschappen in en buiten Utrecht is Stut inmiddels een begrip: vooral het feit dat ze naar acteurs uit hun eigen midden komen kijkt heeft de migranten voor het theater gewonnen. Bours en Hautvast hebben zich zo geïdentificeerd met de wereld van deze buurtbewoners dat ze – nog steeds met de betrokkenen – prachtige stukken blijven maken, die niet alleen voor mensen in achterstandswijken een grote betekenis hebben maar die ook staan voor een nieuwe vorm van intercultureel theater.

Ook het Nederlandse jeugdtheater maakte een ontwikkeling door naar systematische interculturaliteit. Dragan Klaić schetst de fasen van dat proces in hoofdstuk 7. Omdat er veel meer migrantenjongeren dan migrantenouderen zijn bestond er voor het jeugdtheater eind jaren tachtig een grotere noodzaak zich sneller dan het volwassenentheater te ontdoen van het naïeve progressieve universalisme – de pretentie dat alle kinderen zich in het bestaande aanbod zouden herkennen – van de jaren tachtig. De omslag naar interculturaliteit begon in het jeugdtheater met het integreren van wereldmuziek, en met verteltheater dat verhalen en mythen uit niet-Europese bronnen ten gehore brengt. Vervolgens ging men op locatie werken: in asielzoekerscentra bijvoorbeeld. Het Rotterdamse gezelschap Het Waterhuis gebruikte niet alleen Afrikaanse legenden en muziek, maar bereidde zijn voorstelling *De kruik* ook in Marokko voor, en voerde deze vervolgens tweetalig (Marokkaans/Nederlands) in Nederland op, met de Marokkaanse kinderen als tolken voor hun Nederlandse leeftijdgenoten. Later maakte Het Waterhuis het waargebeurde verhaal van de Afrikaanse kindsoldaten, *Meisjes van Aboke*, tot een theaterstuk en voerde dat voor tienduizenden toeschouwers op in Uganda, op de plek waar het allemaal gebeurd was. Het Nederlandse kindertheater is in de jaren negentig op grote schaal geïnterculturaliseerd, en er vaak op gericht kinderen diep te laten meeleven met leeftijdgenoten in bedreigde en gewelddadige situaties. Werkelijke empathie kan

alleen ontstaan wanneer de theatermakers zelf intensief gaan samenwerken met theatermakers in andere landen, om daarmee een nieuwe blik te krijgen op hun eigen thema's, artistieke beginselen en werkcondities. Zo is er een nieuwe interculturele deskundigheid ontstaan in het jeugdtheater waar het volwassenentheater een voorbeeld aan kan nemen.

Herman Divendal en Ronald Bos beschrijven in hoofdstuk 19 de warme ontvangst in Nederland van kunstenaars en intellectuelen uit de Balkan, onder wie Dubravka Ugrešić, Snežana Bukal en Boris Čičovački. Deze auteurs moesten in de jaren negentig vluchten voor vervolging en oorlog in hun eigen land. Van meet af aan hebben de Nederlandse gremia hen ter beschikking gestaan. Vanuit Amsterdam werd er in korte tijd een internationaal ondersteunend netwerk opgebouwd, waardoor de ballingenkunstenaars een Nederlands podium kregen, eigen tijdschriften, nieuwe discussieplatforms, terwijl de contacten met de oppositie in de thuislanden werden versterkt door de oprichting van Press Now, dat onafhankelijke media in ex-Joegoslavië steunde. Journalisten, filmers en musici trokken uit Nederland naar de Balkan, en van de Balkan naar hier. Tal van Nederlandse schrijvers – Chris Keulemans onder andere – reisden erheen en schreven literair werk over ex-Joegoslavië. Nu de oorlog voorbij lijkt is het een open vraag hoe sterk de vervlechting uiteindelijk zal blijken te zijn en hoeveel blijvende toekomst de Balkanschrijvers in Nederland hebben. Interessant is het hun lotgevallen te vergelijken met de ballingenauteurs die Ries Agterberg bespreekt in hoofdstuk 16: Kader Abdolah, vluchteling uit Iran, Jasmine Allas uit Somalië, en de oudere generatie Oost-Europese ballingen als Vera Illès, Jana Beranova en Jan Stavinoha, die al veel eerder voor de communistische repressie vluchtten. Terwijl Kader Abdolah in de jaren negentig een gevierd schrijver werd en Allas ook goed werd ontvangen braken de oudere Oost-Europeanen nooit echt door. Vóór de jaren negentig stond ballingenliteratuur als een moeilijk plaatsbaar genre apart. Dat tijt keerde: er kwam meer gevoeligheid voor de 'ballingpoëtica' in de Nederlandse literatuur. Vervolgens sloeg de balans weer door en kregen de ineens populaire ballingenauteurs als Lulu Wang (wier gevierdheid groot maar tijdelijk was) en Moses Isegawa te lijden van de door hun uitgevers gecreëerde media-hype, die irritatie wekte bij de critici. Agterberg gaat vooral in op hoe het thema van ballingschap en vervreemding bij al deze auteurs literair vorm krijgt en hoe de sensitiviteit daarvoor bij de lezers groeit.

Zowel lezers als kunstenaars worden zich in toenemende mate bewust van het wegvallen van nationale grenzen en nationale thema's, van de transnationale condities waarbinnen de kunst gemaakt en genoten wordt. Nieuw-Nederlandse kunstenaars lopen daarin voorop. Zo brengen ze de wereldliteratuur bijvoorbeeld vaak dichterbij. Zoals Kader Abdolah de klassieke Perzische literatuur in Nederland binnenbrengt, put Hafid Bouazza – wiens werk net als dat van Abdolah in hoofdstuk 17 wordt besproken – niet alleen uit het zeventiende-eeuwse Nederlands, uit Borges en Nabokov, maar vertaalt hij ook opnieuw de *Duizend-en-één-nacht* en de klassiek-Arabische erotische en pornografische literatuur. Hij ontdoet deze teksten en passant van veel eurocentrische misconcepties en vertaalfouten. Bouazza veegt de vloer aan met iedereen die hem wil terugverwijzen naar zijn Marokkaanse of biculturele herkomst. Hij bewoont het grensloze land van de verbeelding: 'Leve de ontworteling! Leve de thuisloosheid! Leve de ongebondenheid! Leve de verbeelding!' (Bouazza 2001, 61). Bouazza voelt zich evenals Abdolah verrijkt door het Nederlands. Sinds zijn debuut in 1996 exploreert hij met behulp van het WNT (het enorme Woordenboek der Nederlandse taal dat de taal van de afgelopen eeuwen documenteert) echter de volledige woordenrijkdom van het Nederlands, inclusief

alliteraties, barokke beeldspraak, neologismen en de archaïsmen die geen Nederlander meer kent. Bouazza is een woordgoochelaar die de sensualiteit en taalschoonheid die hij in de Koran en de *Duizend-en-één-nacht* vond, importeert naar het Nederlands. Hij is gefascineerd door de dynamiek van de taal: 'elk woord is een spookhuis van verandering en gedaanteverwisseling; daar binnentreden is een bewustzijnsverruimende ervaring waar niks – maar dan ook niks – tegenop kan. Zonder koestering van de taal zijn wij verloren. En het WNT is een burcht van koesterend bewustzijn in een vlak landschap van onachtzame alledaagsheid' (Bouazza 2001, 49). Door Bouazza's werk krijgen Nederlanders hun eigen taal in getransformeerde gedaante terug.

4. Globalisering, hybridisering

Zoals duidelijk wordt brengen migrantenkunstenaars in toenemende mate inhoudelijke vernieuwingen in de kunst in waarvan het niet langer relevant is die terug te voeren tot uitsluitend de sociale of etnische achtergrond van de makers. Etniciteit en sociaal-culturele achtergrond worden te nauwe, claustrofobische criteria omdat kunstenaars in het algemeen en migrantenkunstenaars in het bijzonder in bredere dan etnische en nationale verbanden opereren. Wel kan de migrantenkunstenaar gebruik maken van de ervaring als migrant en die inzetten in het bredere project van een globaliserend kunst domein. Migrantenkunstenaars kiezen bijvoorbeeld vaak voor onderwerpen uit de hele wereld – omdat zij verschillende landen van binnenuit kennen en dus een brede thematiek en esthetiek aan den lijve ervaren. Salman Rushdie is een van de eerste kunstenaars geweest die het vernieuwingspotentieel van de positie van de migrantenkunstenaar hebben benadrukt. In zijn *Imaginary Homeland* stelt hij: 'If literature is in part the business of finding new angles at which to enter reality, then once again our distance, our long geographical distance, may provide us with such angles', stelt hij daar *referentie hierRushdie 1991, 15*

Zijn bewering geldt eveneens voor kunstenaars op andere gebieden dan de literatuur *aansluiten*

Zo schrijft Annelot Verhaagen in hoofdstuk 11 over het veelzijdige oeuvre van filmster Hedy Honigmann. Honigmann is het kind van migrantenouders, een Poolse-joodse moeder en Oostenrijks-joodse vader die in de oorlogsjaren naar Lima waren gevlucht en die in Hedy's jonge volwassenheid doortrokken naar Israël. Zelf leefde Honigmann in Lima, in Parijs en in Rome, om zich in 1978 in Nederland te vestigen. Haar films spelen zich onder andere af in de Peruaanse hoofdstad Lima (*Metaal en Melancholie*), in Brazilië (*O Amor Natural*), in de onderwereld van de Parijse metro's (*Het Ondergronds Orkest*) en in Bosnië onder de Nederlandse VN-militairen die daar op vredesmissie waren (*Crazy*). In bijna elke film is muziek een verbindend element: muziek roept herinneringen op, muziek is vol heimwee, troost en schoonheid. Annelot Verhaagen benadert dit oeuvre vanuit de nostalgie die uit elke Honigmannfilm spreekt. Nostalgie lijkt een symptoom van de postmoderniteit te zijn. In de jaren negentig van de vorige eeuw werden er veel nostalgische documentaires over 'thuis' en 'vroeger' gemaakt als wilden de makers de labyrintische maalstroom van de geglobaliseerde wereldruimte zonder vaste ankerpunten ontvluchten. Nostalgie is ook in het leven van een migrant vaak een overheersend levensgevoel. Honigmanns nostalgie is echter niet zozeer van het restauratieve type – zij probeert niet terug te keren naar een statisch verleden – maar van het reflexieve type: in haar werk gaan mensen, vaak met muziek als drager van herinnering, terug naar een verleden om daar

troost uit te putten en zich ermee te verzoenen dat het voorbij is. Honigmann zoekt in haar films naar de overlevingsstrategieën van mensen. Behalve liefde, kunst en muziek is nostalgie daar een van. Een onsentimentele vorm van nostalgie, een verlangen naar een vervuldheid die eerder in de toekomst dan in het verleden ligt en die hoop en levenskracht in zich bergt om het leven nu aan te kunnen.

In hoofdstuk 20 proberen Chris Keulemans, Bart Top en Shervin Nekuee een staalkaart te ontwerpen van de nieuwe hybride Nederlandse kunst. Hun rode draad is de stortvloed aan nieuwe interculturele eenakters die het Hollandse Nieuwe Toneelschrijversfestival van Cosmic jaarlijks produceert, maar ze trekken hun staalkaart ook door naar andere kunstvormen. Ze bekijken de vele versies van de migrantenervaring in de kunst. Ze gaan in op de confrontatie tussen ouders en slachtoffers van geweld die elkaar later weer onder ogen komen, op de confrontaties in de multicultiwijken, waar de jongeren een nieuwe wereld uitvinden 'omdat ze niet bang zijn om elkaar te pesten, uit te dagen, te versieren, troosten en lief te hebben'. Het Nederlandse collectieve geheugen breidt zich volgens hen uit met nieuw-Nederlandse klassiekers als de Turkse vader die zijn gezin laat overkomen, de Surinaamse moeder die haar kinderen alleen opvoedt, de jaarlijkse vakanties in Marokko bij arme familieleden in het berggebied, de verhalen over de vlucht voor oorlog en geweld. Die zijn al bijna even herkenbaar geworden als de oud-Nederlandse klassiekers over de gereformeerde jeugd, de vader met het oorlogsverleden, de ontworsteling aan het bekrompen arbeidersmilieu. De vaderlandse geschiedenis krijgt er nieuwe ijkpunten bij: de slavernij, de Arabische Gouden Eeuw, de zwarte Amerikaanse popcultuur die veel zwarte jongeren hier inspireert. De modernistische en avant-gardistische dogma's worden in de kunst gerelativeerd, nu de invloed van massacultuur op het culturele domein groter wordt, zoals in de nieuw-Nederlandse eenakters van Hollandse Nieuwe ook overduidelijk te zien is. De meest fundamentele verandering lijkt te zijn dat de kunst hybridiseert. De monolithische canon verdwijnt naar de achtergrond; niet-westerse verhalen en visie op kunst zullen penetreren in de Eurocentrische kunst en haar instituties; het theater zal steeds interdisciplinairder worden en de grenzen naar dans, zang, spel en multimedia overschrijden. Hybride kunst is interdisciplinair en intercultureel en representeert de metamorfose van westerse metropolen die verder gaat dan de blijvende aanwezigheid van migranten.

Het wordt steeds moeilijker uit te maken wie wat is, er ontstaan allerlei nieuwe categorieën. Gemengde echtparen en hun kinderen ontwikkelen nieuwe culturele deugden en gewoontes. De opkomst van de androgynie maakt het onderscheid tussen man en vrouw soms onbruikbaar. Een land waar volgens de statistieken het percentage religieuzen alsmat daalt, barst van de spirituele centra. Werelden die ooit lijnrecht tegenover elkaar stonden, beginnen elkaar te raken, Meisjes met hoofddoekjes dragen hele strakke broeken en flirten met Hollandse jongens die met een stoer Marokkaans accent indruk proberen te maken (hoofdstuk 20).

Deze nieuw-Nederlandse hybride kunst volgt de internationale ontwikkelingen. Zo maakt Isabel Hoving in hoofdstuk 18 duidelijk dat Astrid Roemers Suriname-trilogie zich kan meten met de grote postkoloniale romans van Rushdie. De Nederlandse postkoloniale literatuur gaat bij Roemer niet simpelweg om de relatie tussen twee culturen: Suriname en Nederland, zwart en wit. De trilogie beperkt zich daarom ook niet tot een individuele identiteitsproblematiek, tematiseert niet alleen de betrekkingen tussen Nederland en Suriname, maar schetst een veel ruimer beeld van

transnationale relaties. Roemer probeert niet alleen het postkoloniale verleden van voor 1975 te verwerken, maar ook het heel recente postkoloniale drama. Haar trilogie gaat niet alleen over politiek, maar ook over familieverhoudingen, seksualiteit en spiritualiteit. Zij hanteert daarbij verschillende genres, zoals Bildungsroman, detective en andere, om een meervoudige wereldruimte en een meervoudig verleden op te roepen. Verschillende toonaangevende Engelstalige, Franstalige en Spaanstalige Caribische auteurs hebben sinds Aimé Césaire in de late jaren dertig, de nadruk gelegd op de weerzinwekkende aspecten van de Caribische realiteit, om daarmee in het reine te komen. Op vergelijkbare wijze biedt Roemer een reeks onverwachte beelden aan om de corruptie van het zelfstandige Suriname en het transnationale netwerk waarin Suriname gesitueerd moet worden, te kunnen verwerken. Hoving bespreekt dit alles in de context van de internationale Caribische postkoloniale literatuur, en eindigt met een pleidooi voor een erkenning van het transnationale, hybride karakter van postkoloniale Nederlandse literatuur.

Coda

Met deze schets van de toennemende ontkoppeling van etnische identiteit en de kunst van migranten gedurende de laatste twee decennia van de vorige eeuw, wil het tweede deel van *Kunsten in Beweging* bijdragen aan de poging het werk van migrantenkunstenaars te categoriseren en uiteindelijk te canoniseren op grond van andere criteria dan sociaal-politieke. Over belangstelling hebben migrantenkunstenaars het afgelopen decennium niet te klagen. In die zin is hun werk langzaam van de marges naar het culturele middelpunt verschoven. De volgende stap is nu dat hun werk in de Nederlandse canon wordt geïncorporeerd zonder dat de specifieke culturele erfenis die zij meebrengen wordt gemarginaliseerd. Dat wil zeggen dat het transnationale hybride karakter van laat twintigste eeuwse migrantenkunst de kunstkritiek noopt tot het herzien van de criteria op grond waarvan binnen de diverse kunstdisciplines kunstwerken besproken en in de context van een traditie geplaatst worden. Een post-koloniale transnationale interpretatie van migrantenkunst betekent dat de toeschouwer of de lezer deel gaat uitmaken van de verbeelde gebeurtenissen en eventueel de ontwortelende botsing van culturele normen en patronen aan den lijve ervaart. Die ervaring zal alleen tot stand komen als de kunstenaar in kwestie het volle arsenaal aan retorische en stilistische middelen dat hem of haar ter beschikking staat op eigen wijze inzet. De kracht van het verhaal, de voorstelling en/of het beeld is niet een universele kracht, maar wel een middel om gemeenschappen te stichten en nieuwe maatschappelijke en artistieke verbanden te doen ontstaan.

Shervin Nekuee noemde de eenentwintigste eeuw onlangs 'de eeuw van de magiërs', de eeuw van 'de ontwortelden die met culturen gaan jongleren' en zo de lezers en kijkers opnieuw betoveren. In Nekuees visie is er op dit moment een generatie schrijvers en kunstenaars aangetreden die zich losmaakt van plaatsen en daaraan verbonden beperkingen. Zij gebruiken alle thema's, stijlen en repertoires waar zij de hand op kunnen leggen. Zij overschrijden de grenzen tussen 'hoge' en 'lage' cultuur. Zo tracht de danser en choreograaf Sidi Larbi Cherkaoui in zijn grensverleggende voorstelling *Rien de Rien* 'de verwarringen van onze tijd tot esthetiek te verheffen' waarbij talloze cultuurscheidingen soepel ongedaan worden gemaakt:

De bebaarde mannen die voor een Arabische kalligrafie knielen, de aanbidders van Allah, gaan net zo golvend over tot breakdance als de oude dame die van een hoogstandje klassiek ballet naar salsa omschakelt. De mise-en-scène die op het ene moment als de rustige binnenplaats van een moskee aanvoelt is op een ander moment net zo'n schreeuwlelijk decor als de westerse metropolen. Op het podium is zowel plaats voor een imam als voor een travestiet, een zangeres die swahili zingt en een vlaamse ballerina (Nekuee 2001, 20-21).

Volgens Nekuee is dit de wereld van de twintigste eeuw: de wereld waarin velen verschillende afkomsten en identiteiten met zich meedragen en waarin deze identiteiten zowel in mensen zelf als tussen mensen onderling met elkaar in dialoog gaan. De nieuwe kunst wordt het grote podium voor deze alles en allen omvattende dialoog, waarin vaste betekenissen wankelen. Nekuee ziet in deze hybride kunst een opvolger van de twintigste-eeuwse westerse kunst, die avant-gardistisch en vernieuwend hoorde te zijn. De paradoxale norm van de twintigste-eeuwse kunst was tegendraadsheid, non-conformisme, rebellie tegen het gevestigde. Nieuwigheid en taboedoorbreking werden een verlammeende verplichting: schoonheid, kitsch, morele conventies en grote verhalen moesten dwangmatig gefileerd worden in de twintigste-eeuwse kunst. De avant-garde diende daar chaos, onvoorspelbaarheid, lelijkheid en taboedoorbreking tegenover te stellen. In de visie van Nekuee heeft de nieuwe generatie multiculturele kunstenaars minder last van dat missiebesef. Omdat zij niet tot één cultuur behoren *generatie gaat het hier over=enk* bedrukken de dogma's van de westerse kunst haar minder. Daarom heeft de eenentwintigste eeuwse post-koloniale hybride kunstenaar minder neiging te schoppen tegen een specifieke traditie. Zoals ook Salman Rushdie al benadrukte kunnen migrantenkunstenaars hybride kunstenaars zijn wanneer zij hun bevoorrechte positie gebruiken. Hun werk is minder gebonden aan een bepaalde cultuur, en daarmee in staat de in de kunst altijd doorgaande artistieke en maatschappelijke vernieuwing op unieke wijze vorm te geven. Het resultaat van dat proces is niet meer te vangen binnen één cultureel paradigma. Hun kunst kan zich onttrekken aan de bestaande schema's en categorieën en daarmee weer een magisch karakter krijgen:

De magiërs komen eraan en ze kunnen nog jaren mee. Want de hybride kunstenaar kan nog lang de zee van eeuwenoude verhalen, de zee van beelden en bewegingen induiken. En ook al is deze zee niet zijn [of haar] bedenkfel, de schatten die hij/zij tevoorschijn haalt zijn telkens origineel want ze zijn van een stille bodem naar een stromend oppervlak gebracht (Nekuee 2001, 23).

Uiteindelijk is het beeld van de migrantenkunstenaar als nieuwe magiër, als duiker naar stille schatten die weer opnieuw in de cultuurstroom worden gebracht niet voorbehouden aan migrantenkunstenaars alleen. Dit multiculturele rijk der verbeelding is van en voor iedereen.

Rosemarie Buikema en Maaike Meijer

Noten en literatuur

Cultuur en migratie in Nederland. Voorwoord bij de reeks.

Ignatiev, N. (1995), *How the Irish became white*. New York, Routledge.

Lucassen, J. en R. Penninx (1994), *Nieuwkomers, nakomelingen, Nederlanders, Immigranten in Nederland 1550-1993*. Amsterdam, Het Spinhuis.

Kunsten in beweging, 1980-2000. Inleiding

1. Dat dit overigens letterlijk historisch zo is moge blijken uit de appendix achterin: 'Een kort overzicht van de migratie naar Nederland in de twintigste eeuw'.

Bouazza, Hafid (2001), *Een beer in bontjas*. Amsterdam, CPNB/Prometheus.

Nekuee, Shervin (2001), 'De eeuw van de magiërs', in: *Contrast* 8, nr. 30-31, 20-23.

Rushdie, Salman (1991), *Imaginary Homelands*. London, Granta Books.