

Etcetera

141

jaargang 33 - juni 2015
gratis magazine

tijdschrift voor podiumkunsten

P309488 - afgiftekantoor 1080 Brussel 8 - verscheijnt 4x per jaar (maart, juni, september, december)

WIE IS ER NU BANG VOOR DE GROTE ZAAL?

THEATER EN ACTUALITEIT
Syriestrijders op het podium

6x IVANOV
Tsjechov en de prestatie maatschappij

KAAI
THEATER
2015-16

RE:LINK

In omwenteling

Het voorbije theaterseizoen werd er stevig 'gejobhopt' in de podiumkunstensector. Mensen met leidinggevende ambities hadden geen gebrek aan sollicitatiemogelijkheden. De Vooruit stelde een nieuwe artistiek directeur aan, maar ook de KVS, Het Paleis, Het Theaterfestival, NTGent, De Brakke Grond ... Het leek wel een stoelendans zonder eind. Ook Etcetera deed mee. Lene Van Langenhove, tot voor kort hoofdredactrice van Etcetera, besliste omwille van persoonlijke redenen andere horizonten op te zoeken. Maar kijk, een nieuwe garde stond al op de deur te kloppen.

Vanaf september 2015 wordt Etcetera *gecollectiviseerd*. Dramaturgen Kristof Van Baarle en Sébastien Hendrickx, recensente Charlotte de Somviele en choreograaf Michiel Vandeveldt zullen vanaf nu als vierkoppige 'kleine redactie' de krijtlijnen van het blad uitzetten. Wat dat betekent leest en ziet u vanaf september. Zijn er op de volgende bladzijden dan enkel witregels te bespeuren? Gelukkig niet. Samen met de huidige redactie (Mia Vaerman, Geert Opsomer, Bauke Lievens en Erwin Jans) stelden we dit nieuwe nummer samen. Naast enkele andere stemmen, zullen zij in het nieuwe werkmodel ook deel uitmaken van de 'grote redactie' van Etcetera.

Van een redactie in omwenteling naar een wereld in omwenteling. Dit nummer reist van Syrië naar Palestina, naar Afrika, naar Gent en Rusland om telkens weer te belanden in de theaterzaal. We openen met een discussie over die zaal zelf, meer specifiek: 'de grote zaal'. De drie stadstheaters zijn zeer begaan met de zoektocht naar nieuw bloed en zetten trajecten op om nieuwe regisseurs te begeleiden naar de grote zaal. De vraag is echter wie er nu eigenlijk bang is van de grote zaal, de makers zelf of de huizen die ze onderdak geven? Geert Opsomer kijkt met een kritische, pedagogische bril naar dit initiatief. De redactie zelf sprokkelde reacties bij elkaar van enkele debuterende en ervaren grotezaalregisseurs.

Een groot kunstinstituut waar men eveneens bezig is met transitie is de Vooruit. Met de aanstelling van hun nieuwe artistiek directeur Khadija El Bennaoui, wordt dat verlangen des te groter. Michiel Vandeveldt ging

met haar in gesprek over haar werkverleden in het Midden-Oosten en haar toekomstplannen. Het Midden-Oosten lijkt de brandhaard te zijn van deze wereld, en ook de Vlaamse podia blijven niet achter. Recent gingen er drie voorstellingen in première die de Syriestrijder als uitgangspunt namen. Kristof Van Baarle zoomt dieper in op de (problematische) verhouding tussen theater en actualiteit. Stappen deze kunstenaars gewoon mee in een mediahetze die hen geen windeieren legt? Of weten ze ook effectief iets wezenlijk bloot te leggen over deze problematiek?

Op abstracter niveau beschrijft Rudi Laermans aan de hand van Tsjechovs *Ivanov*, recent geregisseerd door Piet Arfeuille, hoe onze prestatiegerichte maatschappij op hol geslagen mensen creëert. Ook de jonge kunstcritica Jana Tupivic pleit in 'Het theater als negatieve ruimte' bij monde van Byung-Chul Han voor een hernieuwde interpretatie van het theatergebouw als 'negatieve ruimte' van een overgepositieerde samenleving.

De omwenteling vond ook plaats *binnen* oeuvres. Zo trok Anne Teresa De Keersmaecker tijdelijk de deur van het theatergebouw achter zich dicht en kroop ze de tentoonstellingsruimte in. Het resultaat: een gedanst tentoonstelling die negen weken lang te bezichtigen was in Wiels. Pieter T'Jonck analyseert deze onderneming en plaatst ze binnen de dansgeschiedenis. Beeldend kunstenaar Joelle Teurlinckx verliet voor de festivals Playground (STUK) en Performatik (Kaatheater) dan weer (tijdelijk) de ruimte van het museum en trok de theaterzaal binnen. Voor Etcetera maakte ze een collage van het creatieproces van de voorstelling *THAT'S IT (+ 3 FREE Minutes)*. Het zijn twee kunstenaars die een overgang maken naar een andere ruimte en zodoende zichzelf en hun ideeën over tijd en ruimte uitdagen.

Kunstenaars gaan als vanouds nieuwe uitdagingen aan, Etcetera transformeert volgend seizoen en de wereld van morgen zal in niets lijken op die vandaag. Maar een omwenteling kan alleen een omwenteling worden genoemd door stil te staan en traag te kijken naar het traject dat de beweging aflegt.

De redactie

CIRCUS MAGAZINE



Vlaanderen
verbeelding werkt

*Driemaandelijks tijdschrift
voor de circuskunsten*



Circus
centrum

MEER INFO . ABONNEREN . ADVERTEREN

www.circuscentrum.be/circusmagazine



ABONNEE!

Etcetera is gratis te vinden op ruim 250 verdeelpunten, maar... op is op! Wil je geen enkel nummer missen, neem dan een abonnement. Vanaf € 28.
www.e-tcetera.be/abonneren

COLLECTIONEUR!

Oude nummers van Etcetera kan je nabestellen. Zelfs uit de mythische jaren 1980 zijn nog exemplaren leverbaar. Check op www.e-tcetera.be/abonneren

SUPPORTER!

Je bent een fan en geeft Etcetera graag een steuntje. Voor € 100 krijg je twee jaar lang alle nummers thuisbezorgd.
www.e-tcetera.be/abonneren

AMBASSADEUR!

Je wil Etcetera verdelen onder je studenten of bezoekers? Als ambassadeur krijg je een jaar lang 30 exemplaren van elke editie. Vanaf € 200.
www.e-tcetera.be/abonneren

ETCETERA is een gratis driemaandelijks tijdschrift voor podiumkunsten dat verschijnt halverwege september, december, maart en juni.

OVERGANGSREDACTIE:

Charlotte De Somviele, Sébastien Hendrickx, Kristof van Baarle, Michiel Vandevelde, Erwin Jans, Bauke Lievens, Geert Opsomer en Mia Vaerman

EINDREDACTIE:

Evelyn Coussens en Elke Decoker

REDACTIESECRETARIS:

Chloë De Vos
chloe.de.vos@e-tcetera.be

VORMGEVING:

Bert Van Leirsberghe
www.studiomagma.be

ADMINISTRATIE:

Jonas Maes - jonas@e-tcetera.be

ADVERTENTIES:

Chloë De Vos
adverteren@e-tcetera.be

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER:

Johan Wambacq, Mangelschotsstraat 13, 1861 Wolvertem

ABONNEREN:

Ontvang Etcetera bij je thuis voor maar € 28 per jaar (EU € 35).

Supporters krijgen voor € 100 twee jaar lang alle nummers thuisbezorgd.

Ambassadeurs krijgen voor € 200 (EU € 250) een jaar lang 30 exemplaren van elk nummer om te verdelen onder studenten of publiek en worden vermeld in het colofon en op de site. Alle info op www.e-tcetera.be of via abonnementen@e-tcetera.be.

PARTICIPANTEN:

Campo, De Munt, deSingel, Kaaitheater, Kunsthuis Opera Vlaanderen Ballet Vlaanderen, Leporello, NTGent, Rosas, Toneelhuis, Vlaams Centrum voor Circuskunsten, Walpurgis

DRUK:

The Factory Brussels. Etcetera wordt gedrukt op ecologisch geproduceerd papier met FSC-label.



ETCETERA

Theaterpublicaties vzw,
Saintelettesquare 19, 1000 Brussel
redactie@e-tcetera.be
www.e-tcetera.be
www.facebook.com/etceteramag

COPYRIGHT De redactie heeft alle rechthebbenden gecontacteerd om toelating te krijgen voor het gebruikte materiaal. Mocht u menen recht te hebben op materiaal dat in dit nummer is gepubliceerd, kan u mailen naar redactie@e-tcetera.be.

Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd en/of openbaar gemaakt zonder voorafgaand akkoord van de uitgever. ISSN 0774-2738

Met steun van de vlaamse overheid



Vlaanderen
verbeelding werkt



Opgericht in 1982 door
Hugo De Greef en Johan Wambacq.

Inhoud



- 4 **Wie is er nu eigenlijk bang van de grote zaal?**
door Geert Opsomer en de redactie
- 13 **Een gesprek met Khadija El Bennaoui**
"Eurocentrisme is dood"
door Michiel Vandeveldde
- 18 **De onvermogen mens**
6 x *Ivanov*/Tsjechov
door Rudi Laermans
- 24 **Van tegenramen naar heramen: op naar een
nieuw vocabularium voor de podiumkunsten**
Deel 1: creatief met semantiek – een aantal
woorden uit het Vocabularium van de Visienota Kunsten
door Robrecht Vanderbeeken
- 30 **Choreografie zonder 'emballage cadeau'**
door Pieter T'Jonck
- 35 **Het theater als negatieve ruimte**
door Jana Tupivic
- 38 **Random Play "That's It! (+ 3 free minutes)"**
Artist statement
door Joëlle Tuerlinckx
- 43 **Samen niet begrijpen:**
Wat heeft het theater in de actualiteit te zoeken?
door Kristof van Baarle
- 47 **Ruis in het theater!**
Radio als forensisch laboratorium
door Dieter Van Dam
- 50 **High Heels and Stuffed Zucchini**
Inleiding op een fragment uit het nieuwe
toneelstuk van Remah Jabr

Etcetera kan je gratis meenemen in zo'n 250 theaters, kunstencentra, culturele centra, cinema's, musea, universiteiten, hogescholen, bibliotheken, boekhandels en koffiebars in België en Nederland. De volledige lijst vind je op www.e-tcetera.be

HOUD WWW.E-TCETERA.BE IN DE GATEN VOOR ACTUELE REVIEWS, KRITISCHE ESSAYS EN ENGELSTALIGE TEKSTEN



**Wie is er nu eigenlijk
bang van de grote zaal?**

De perceptie leeft dat jonge makers moeilijker dan vroeger doorstromen naar het grote podium. Minder transparant dan percepties zoals deze, zijn echter de vragen waarin dit debat wortelt. Ontbreekt het de jongste generatie makers aan 'grote' boodschappen? Wordt hen vanuit de opleidingen onvoldoende metier aangeleerd om een beeldtaal te ontwikkelen die gepast is voor een groot plateau? Gaat het niet zozeer om artistieke kwesties, maar om de logheid van de schouwburg als instituut waarin de kunstenaar die vandaag zijn praktijk ontwikkelt (met flexibiliteit als codewoord) zich niet meer thuis voelt? Of wordt de doorstroming aan banden gelegd door een 'oververzadigd' veld dat wegens financiële krapte geen risico's meer durft nemen (lees: jonge makers kansen wil geven op de grote scène)?

Al in 2007 lanceerde Toneelgroep Amsterdam TA-2, een 'toeleidingstraject' voor jonge regisseurs naar de grote zaal. Ook in Vlaanderen, bijvoorbeeld in het Toneelhuis, worden plannen gemaakt om in de

toekomst een soortgelijk platform op te zetten, waarbij jonge regisseurs een aantal jaar worden gecoacht en begeleid door een ervaren regisseur. Hoe genereus dat gebaar ook mag lijken op het eerste gezicht, de vraag dient zich aan of dit wel de meest open en proactieve manier is om te werken aan een theater (voorstelling én huis) van de 21^{ste} eeuw.

Etcetera bundelde een aantal stemmen met de bedoeling zicht te krijgen op de discussie en inzet. Geert Opsomer (docent RITS en redactielid van Etcetera) formuleert een virtueel antwoord vanuit de theateropleidingen. Daarnaast voerde hij een gesprek met Johan Simons en Koen Tachelet, die in juli terugkeren naar NTGent en 'op zoek gaan naar jonge makers om te experimenteren voor de grote zaal'. De redactie peilde in een interview met een aantal debuterende en ervaren grotezaalregisseurs (Thomas Bellinck, Julie Van den Berghe, Kris Verdonck en Gökhan Girginol) naar de specificiteit van werken voor de grote zaal.

1 - Wat voorafging...

door Geert Opsomer

'Er zijn geen grotezaalregisseurs meer!' De discussie daarover woedt vooralsnog binnenskamers. Er is nog geen grondige analyse, maar het is toch al een beetje de schuld van de opleidingen. Het is ook de schuld van de oude garde die niet wil wijken! Deze soap gaat meestal de analyse vooraf. De stelling rond het gebrek aan grotezaalregisseurs gaat echter uit van een aantal vooroordelen. Zo wordt vaak beweerd dat de opleidingen vroeger theaterregisseurs afleverden die naar de grote zaal trokken en dat deze trend sinds het begin van het millennium is stilgevallen. Dit strookt niet met de realiteit. Je moet er het "Dossier opleiding" van Luk Van den Dries uit *Etcetera* 12 (1985, jaargang 3) maar eens op nalezen. Hij constateert dat geen enkele regisseur in Vlaanderen een regie-diploma heeft tot pakweg de jaren 1970. De enige school die op dat ogenblik een dergelijk diploma aflevert (RITCS), heeft ondanks de veelbelovende beginjaren (Marijnen, Decorte, etc.), tussen 1973 en 1986 maar drie actieve theaterregisseurs voortgebracht: André Vermaerke, Arne Sierens en Ivo Van Hove. 'Alle drie zijn ze aangewezen op de marge, al is dat niet hun schuld, noch die van de school', stelt Van den Dries.

Dat er toch heel wat mensen als regisseur in de grote huizen terechtkwamen, had deels te maken met de grote symbiose tussen de toneelconservatoria en de grote theaters enerzijds en de autodidactiek van enkele theaterpersoonlijkheden an-

derzijds. In de jaren 1980 kwam er naast de regieopleiding een ander model tot ontwikkeling. Makers confronteerden zichzelf met obstakels die ze moesten overwinnen, werden steeds sterker in hun experiment, organiseerden zich primair in groepen, collectieven of kleine cellen die in het landschap een plek veroverden. Persoonlijkheden werden opgemerkt en er formeerde zich een discours en een structuur rond die grote artistieke persoonlijkheden (Cassiers, Fabre, Lauwers, Simons, Rijnders, Boermans, Van Hove, De Enthousiasten, Sierens, Platel, Perceval, De Keersmaecker, Vandekeybus, etc.) Grotezaalregisseur werd je dus, je was het niet van bij het begin.

Nu is die ontwikkelingscyclus drastisch ingekort. Opleidingen leveren veel vlugger jonge regisseurs af die vrij snel veel verantwoordelijkheid krijgen en actief zijn in de grote theaters (denk maar aan Ruud Gielens, Raven Ruëll, Thomas Bellinck, Ivan Vrambout, Simon De Vos, etc.). Het blijkt niet zo evident voor de makers zelf om hun theaterpersoonlijkheid volledig te ontwikkelen binnen de grote schouwburg en al vlug worden er vluchtlijnen opgezocht om het experiment voort te zetten buiten de grote schouwburgen. Ook de aansluiting van het middenveld op de grote machinerie, de zogenaamde doorstroming, loopt niet altijd even vlot. Nergens vindt bijvoorbeeld de opvallende performancestroming in het theater een biotoop in de grote huizen (zoals dat bijvoorbeeld bij de Volksbühne in Duitsland wel aan het gebeuren is). De nieuwe conjunctuur zet vooral in op individuen en hun (verkoopbare) producten met beperkte houdbaarheidsdatum. Is er een nieuw model denkbaar dat de 'verlangensmachines' van de jonge theatermakers, het landschap, de opleidingen en de machinerie van de grote huizen beter op elkaar afstemt?

2 - Waarover men niet spreekt

door Geert Opsomer

Over de middelen die je nodig hebt om het concept grote zaal optimaal te laten renderen (personeel, geld, ruimte, decor, ambities, ...).
In een Duits stadstheater zijn er meer dan vijf keer zoveel eigen producties te zien als in onze structuren.

Over zalen vullen: "Sorry. Je kan onmogelijk in de grote zaal spelen want we krijgen die niet gevuld.
Voor het werk van een jonge maker krijgen we geen 900 mensen bijeen. En dus kost dat ons stukken van mensen."

Over "Je hebt grote namen nodig uit theater, van tv of uit het comedycircuit om vandaag de zalen te vullen."

Over de oude garde die paternalistisch denkt en geen plaats wil maken voor jonge wolven.

Over het feit dat veel culturele centra ook grote zalen hebben.

Over het belang van een vindingrijke scenografie.

Over het gebrek aan dynamiek in het theaterlandschap.

Over de angst die het overgenomen heeft van durf en verlangen, bij schouwburgen, raden van beheer, gezelschappen en zelfs bij het publiek.

Over de manier waarop theater moeite heeft om zijn kritische en 'genietende' functie te verzoenen.

Over de manier waarop je als maker een tekentaal ontwikkelt die uitdagend is en geschikt voor de grote schouwburgen.

Over het verdwijnen van de collectieven en gezelschappen die zich een weg banen naar de grote zalen (BMCie, Hollandia).

Over de impact van de neoliberale ideologie op scholen en grote schouwburgen.

Over het feit dat grote producties al uitverkocht zijn enkele weken nadat de grote naam op de affiche is verschenen
(vaak zelfs voor men weet welke voorstelling men zal spelen).

Over het feit dat je in Vlaanderen één superhuis zoals in Duitsland zou kunnen hebben.

Over het feit dat de raden van bestuur, de managers en beleidsvoerders een veel grotere greep hebben gekregen op het landschap
en dat "een gezond bedrijf" of een "goed bestuur" even belangrijk is geworden als een avontuurlijk theater.

Over de sterfscenario's die ontbreken.

Over een gebrek aan bevlogen intendanten.

Over de discussie en confrontatie die uitblijft in het veld.

Over de verdwenen vitale kracht van het middenveld.

3 - Opmerkingen uit de praktijk

door Geert Opsomer en de redactie

In de veelheid aan stemmen die zich in het debat mengt, zijn die van de makers misschien de belangrijkste, maar krijgen zij wel voldoende gehoor? Twee conversaties peilen naar de verhouding tussen makers en huizen. Geert Opsomer ging in gesprek met Johan Simons, een maker met (meer dan één) groot huis om te runnen en diens dramaturg Koen Tachelet. De redactie ging in een ander gesprek aan tafel met makers Kris Verdonck, Julie Van den Berghe, Thomas Bellinck en Gökhan Girginol. We nodigden ook critica Evelyne Coussens uit, die voor *rekto:verso* onderzoek deed naar de problematiek. Gelijktijdig met dit artikel verschijnt in *rekto:verso* (www.rekto:verso.be) een tekst met haar bevindingen. Opvallend is dat het voor Simons en Tachelet in het interview vooral gaat om het vinden van een artistieke taal voor de grote zaal, terwijl tijdens het groepsgesprek met de makers het debat niet zozeer een artistieke kwestie bleek, maar vooral een zaak van omgaan met een groot publiek en beschikbare middelen (Bellinck), met een technisch apparaat (Verdonck), symbolisch prestige (Van den Berghe), artistieke autonomie (Girginol) en productiemogelijkheden (Coussens). Hieronder bundelen we de terugkerende percepties, speerpunten en wensen, met de pedagogische bemerkingen van Opsomer in het achterhoofd, in een utopisch – want gemonteerd – gesprek dat nu al vraagt om vervolgd te worden.

De perceptie ontkracht: willen jonge makers echt niet meer voor de grote zaal werken?

Sinds de verklaring van Ivo Van Hove 'dat er geen grote regisseurs' meer zijn (State of the Union, Theaterfestival 2006) leeft bij sommigen de idee dat jonge(re) makers de grote zaal niet aankunnen of niet langer interessant vinden. Johan Simons deelt dit gemis: *Ik begrijp niet helemaal waarom die stap maar niet wordt gezet. Ik probeer die tendens te keren en ervoor te zorgen dat makers en publiek daar wel terug interesse in krijgen.* Simons brengt een mogelijke verklaring naar voor:



► Elektra/NTGent

© PHILE DEPREZ

Wellicht speelt het een rol dat de grote zaal een plek is voor grote maatschappelijke thema's. Het persoonlijke is vandaag hot en dat is in de grote zaal minder belangrijk, denk ik.

Maar misschien voelen jonge makers zich vandaag gewoon minder thuis in het grote apparaat dat de schouwburgen zijn. Tijdens het groepsgesprek werd alvast duidelijk dat dit apparaat een belangrijke rol speelt. Kris Verdonck vat het als volgt samen: *Het probleem zit niet zozeer in het feit dat er geen jonge makers zijn die voor de grote zaal willen werken, maar in het apparaat rond die zaal, in die ballon van geld, media-aandacht en symbolische prestige.* Bovendien wil niet iedereen die grote megafoon hanteren, soms past het werk van bepaalde makers vanuit artistiek oogpunt gewoon beter in een kleine zaal. Of is het niet gebonden aan een bepaalde ruimte, zoals Thomas Bellinck aangeeft. Tot nu toe bleek mijn inhoud

nooit een bepaalde theaterzaal te impliceren. Omgekeerd is het nu wel zo dat we door onze decorkeuze bij Memento Park bijna nergens anders meer kunnen staan dan in de KVS.

Voor Simons zit het verschil tussen 'groot' en 'klein' vooral in de tekentaal: In de kleine zaal zit je erbovenop, in de grote zaal moet je met een tekentaal werken die op dit ogenblik, naar mijn aanvoelen, ontbreekt. Ik ben zelf een grotezaalregisseur geworden door locatieprojecten te doen. Toen we met Hollandia begonnen, had ik de schouwburg afgezworen. Ik wou enkel nog op locatie spelen. Die locaties waren zo immens dat de publieken kleiner waren dan de omgeving waarin we speelden. Automatisch ontwikkelde ik een routine en een theatertaal die heel geschikt was voor de grote zaal, omdat ik grote afstanden moest overbruggen. Er moeten dus nieuwe talen ontwikkeld worden in Vlaanderen. Het experiment ligt niet meer in de kleine zaal, het moet naar de grote zaal!

De ervaring leert echter dat fundamentele experimenten in de grote zaal slechts enkele grote namen toekomen, omdat de zalen voor hen toch volstromen. Evelyn Coussens stelt vast dat die ontdekkingsfase in de grote zaal voor jonge regisseurs moeilijk ligt. Schouwburg kunnen zich dat financieel niet permitteren. Hetzelfde geldt voor de idee dat je een zaal een paar weken uit handen kunt geven zodat jonge makers erin kunnen 'oefenen'. Wanneer de grote huizen alsnog een jonge regisseur in de grote zaal toelaten, proberen ze bijgevolg de risico's te spreiden. Deze onbekende naam wordt bijvoorbeeld vriendelijk verzocht een overbekend repertoirestuk te kiezen.

Welk metier veronderstelt de grote zaal?

Coussens ziet in die praktische onmogelijkheid om te oefenen een mogelijke oorzaak voor het ontstaan van de toeleidingstrajecten. Mijn meest optimistische idee over de toeleidingstrajecten is dat ze zijn ontstaan vanuit de naïeve idee dat daar het grootste probleem schuilt, aangezien weinig opleidingen fysiek over een groot plateau beschikken. Tijdens het groeps-gesprek werd duidelijk de grote zaal inderdaad een bepaald metier veronderstelt: een specifieke omgang met de techniek en de omvang van de plek, maar ook met het productieapparaat errond. Je moet als maker je plek vinden in een 'grotere' machine waarin verschillende radars van elkaar afhankelijk zijn. Dat wil nog niet zeggen dat een kleine zaal 'makkelijker' te bespelen is dan een grote. Thomas Bellinck wijst op het feit dat hier een technische discussie verward wordt met een discussie over je evolutie als maker, die vaak lineair wordt gezien. Een grote zaal is soms makkelijker te bespelen in termen van zichtbaarheid en verstaanbaarheid, terwijl je als jonge maker net alleen de kleine zaal ter beschikking krijgt. Van den Berghe stemt in: Werken voor de grote zaal impliceert een symbolisch prestige. Om in de grote zaal iets te mogen maken, moet je al iets bewezen hebben. Die voorwaarden zijn zeer vaag en staan nergens



► Memento Park/KVS

op papier, maar toch zijn ze officieel. Verdonck herinnert zich dan weer hoe hij ooit aan drie makers vroeg wat het verschil is tussen 'groot' en 'klein' werken. Jan Fabre vertelde dat je in de hoogte moest werken, Jan Lauwers dat de performers zich bewust moesten zijn van de ruimte en Castellucci sprak over het perspectief. Dat laatste was voor Verdonck essentieel: dat een object in een kleine ruimte verandert wanneer je het perspectief wijzigt. Maar meer is het ook niet. In die zin zijn die toeleidingstrajecten onzin. Als je één keer doorhebt hoe het moet, dan gaat het vanzelf, besluit Verdonck.

Van Paul Koek van De Veenfabriek, de 'mentor' van Johan Simons die mee zijn stijl tot wasdom liet komen, leerde Simons dat problemen uitgesproken moeten worden. Dramaturg Koen Tachelet herinnert zich hoe regisseur Sanne van Rijn (die een tijdlang actief was bij het NTGent) tijdens haar creatieprocessen problemen op een soortgelijke manier collectief maakte. Van de technici tot de man die het licht doet, de dramaturg en de spelers, ze pakken collectief het obstakel aan. Het is belangrijk dat we jonge makers leren om het gewicht niet alleen op hun schouders te nemen. Dat creëren iets is wat altijd collectief gedeeld wordt: door de spelers, door het artistieke team, en dus ook door de structuur waarin ze terecht komen.



© STEF STESSEL

Dit metier wil Simons doorgeven. Hoe hij dat concreet ziet? In Rotterdam heb ik voorgesteld om samen te werken met Bianca Van der Schoot (zij wordt de nieuwe artistiek leider van het RO-theater, nvdr.). Haar werk staat voorlopig in de kleine zaal, maar zou binnen vier jaar heel goed in een grote zaal kunnen passen. Waarin moet zij dan begeleid worden? Zij moet versterkt worden in de ideeën die ze heeft, want ze heeft een heel goede visie over de manier waarop je moet spelen. Daarnaast moet zij versterkt worden in de vormgeving en zo zal ze haar taal voor de grote zaal kunnen ontwikkelen. Verder ziet Simons een uitdaging voor scenografen: In Nederland en Vlaanderen stel ik een ontstellend gebrek vast aan uitdagend scenografisch denken. Bert Neumann van de Volksbühne en Katrin Brack zijn mensen die geen ruimtes maken maar ruimte scheppen via decors waarvan je als regisseur in eerste instantie denkt: "Wat moet ik daar nu mee beginnen?"

Die decors hebben niets te maken met het stuk op een realistisch niveau, eerder op een dramaturgisch-symbolisch niveau. In eerste instantie helpt het je niet als theatermaker, maar het roept wel productieve vragen op. Decor wordt hier een obstakel dat je als maker moet veroveren.

Meedraaien in de grote machine

Het idee van de toeleidingstrajecten bestaat erin jonge makers op te nemen in de grote machine van de stadstheaters of stadsgezelschappen, maar daarmee misschien ook in de esthetica van de gevestigde makers die de deuren van hun huis openstellen. Je kan dat lezen als een genereus pedagogisch gebaar, maar pedagogie kent vele invullingen. De jonge Genkse theatermaker Gökhan Girginol werkt momenteel bij KVS aan een bewerking van Robin Hood die eind juni in première gaat. De vraag of hij aan authenticiteit moet inboeten wanneer hij met grote huizen samenwerkt en hoe ver hij daarin zou gaan, houdt hem bezig. Als Guy Cassiers me zou bellen, zou ik niet meteen "neen" zeggen. Als de boodschap is "Ik wil je die skills doorgeven en kijken hoe dat loopt", waarom ook niet? Ik geloof wel in dat idee van een 'schildknaap'.

Jongens die een kapper binnenstappen en vragen dat de meester hen het vak zou leren, met harde hand. Maar nooit op een goeroe-achtige manier waarbij je iemand gebruikt die als een marionet je eigen ideeën moet gaan verkondigen. Het zou toch interessant kunnen zijn, het conflict tussen een bric-à-brac maker en een grote operaregisseur? Maar, zo wijst Bellinck aan, dan kan je alleen maar hopen dat de grote meesters van wie je het vak moet leren ook uitgaan van zo'n gezond conflictmodel.

Julie Van den Berghe, die na haar afstuderen aan de Amsterdamse theaterschool in 2010 huisregisseur werd bij NTGent en daar een aantal producties maakte, wijst op de honger van grote huizen naar jonge makers en de snelheid waarmee deze 'verbruikt' worden, waarna ze vervolgens terechtkomen in een tussengeneratie. Je wordt opgepikt als jonge maker, na twee voorstellingen ben je dat label kwijt en dan mag je nog vijftien jaar wachten voor je in de grote zaal mag als gevestigde waarde. Het systeem is in dit opzicht maar op een beperkte manier open voor 'jong' en 'nieuw'. Veeleer dan over instromen gaat het debat rond de grote zaal misschien wel over doorstromen, vult Coussens aan.

Johan Simons ziet alvast mogelijkheden in een samenwerking met de theateropleidingen. Als de jonge generatie niet naar de schouwburg komt, moet de schouwburg naar de scholen. De mensen die nu op school zitten kennen we jammer genoeg niet. Eigenlijk zou je willen – omdat studenten het zelf niet doen uit schroom of verzet of weet ik veel – dat je hen als directie uitnodigt om te komen praten, dat je die mensen leert kennen en hen vraagt "Zou je niet bij ons...?" Ik voel dat mensen vaak verlegen tegenover mij staan, maar daar is geen enkele reden voor.

Een uitnodiging om mee te draaien in 'het systeem' van de grote zaal klinkt mooi, maar is er bij het ontwikkelen van een eigen stem wel genoeg ruimte om te zoeken en te falen, zeker als dat 'falen' vandaag vooral financieel verlies betekent? Die druk ervaart Girginol voorlopig niet: Op het RITS had ik ook docenten die zeiden "Je hebt goud in je handen!" waarop ik zei: "Ja, ga er dan ook niet mee lopen." Volgens Bertolt Brecht dient een docent om zijn leerlingen te stimuleren, niet om er een kopie van zichzelf van te maken. Dat geldt net zo in een huis. Je moet je deuren op slot durven doen en buiten een papiertje hangen: "Ik ben bezig, kom kijken bij het open toonmoment." Het is niet dat je geen commentaar duldt, integendeel, maar als jonge maker heb je nood om je proces te beschermen en je eigen weg af te leggen.

Kan een 'vadermoord' geënceneerd worden?

Simons wil vermijden dat makers de stijl van het huis en diens directeur opgedrongen krijgen. Je moet veel verschillende esthetieken toelaten. Die moet je begeleiden, maar je moet ze wel toelaten. In het verleden werkte hij zo met Wunderbaum

(vroeger Jong Hollandia). Ik heb altijd tegen Wunderbaum gezegd: "Ik help jullie niet, maar als jullie vragen hebben, dan zal ik die beantwoorden." Dat heeft hen enorm zelfstandig gemaakt. Eigenlijk zoeken we bij NTGent ook mensen die het experiment willen aangaan om die grote zaal opnieuw uit te vinden. Staan de traditie en de taal van de gevestigde regisseurs de ruimte voor experiment dan niet in de weg? Wat dat betreft moet er natuurlijk wel een vadermoord gepleegd worden ten opzichte van mij en Ivo Van Hove, maar die vadermoord wil ik zelf scenen, stelt Simons. Tachelet vult aan: Als mensen in het theater samen een terrein moeten veroveren dat nog niet veroverd is, gaat daar een grote energie van uit. Het is dat soort tweerichtingsverkeer dat we willen bereiken. Geen model waarin Johan zou zeggen "kom maar bij mij een regie maken, maar je moet je wel aanpassen aan de formules die wij voor je bedacht hebben"

Vriendelijke uitnodigingen en open toeleidingstrajecten ten spijt heerst er naast nieuwsgierigheid ook een flinke dosis scepsis tegenover dit soort pedagogie. Thomas Bellinck wijst erop dat vertrouwen en conflict kunnen samengaan. Ten eerste vraag ik me af hoeveel "oude meesters" hun huidige positie hebben bereikt door het vak aangeleerd te krijgen van andere oude meesters. Ten tweede denk ik dat je als jonge maker in een huis vooral nood hebt aan vertrouwen en aan plek om te doen en te onderzoeken wat je wil. Begrijp me niet verkeerd, ik heb echt niks tegen coaching, maar er ontstaat wel een probleem wanneer het vertrouwen het moet afleggen tegen de hang naar zekerheid en controle. Je moet toch mogen: mogen proberen, mogen falen én mogen brullen. Kan een vadermoord door de vader georkestreerd worden?

De 'overgang' naar de jonge generatie wordt volgens Evelyn Coussens bemoeilijkt door een autoritair en verticaal gericht denkkader dat actief is bij de schouwburgen, ze stellen de grote zaal nog steeds voorop als nec plus ultra, en de zittende artistiek leiders beslissen wie er toegang tot heeft, wanneer die toegang ontsloten wordt, en soms welk repertoire er moet gespeeld worden, zo stelde ze in haar statement op een debatavond ter gelegenheid van 50 jaar NTGent (30/04/2015, integraal na te lezen op: www.ntgent.be/ntgent-wordt-vijftig). Het binnenhalen van jonge makers lijkt dan niet meer dan een cosmetische ingreep.

Welke structuren hebben we vandaag nodig?

Coussens verwijst in datzelfde statement ook naar Marianne Van Kerkhoven wanneer ze schrijft dat het huis er is voor de kunstenaar, het moet beantwoorden aan zijn noden en behoeften, niet omgekeerd. Het is een realiteit die we echter vaak zien: structuren die ooit voor de mensen gecreëerd werden, 'eten' die op termijn op. Voor de stadsschouwburgen speelt bovendien de historische maatschappelijke (emanciperen-

de, democratiserende) functie mee. Die hoeft geen ballast te zijn en ze kan een zinvolle opdracht betekenen in de relatie tussen het theater, de stad en de wereld. Is er nood aan nieuwe structuren? En hoe zien die er dan idealiter uit? Volgens Simons hoeven de grote instellingen zeker niet te verdwijnen of vervangen te worden: Mijn ervaring is dat veel kleinere structuren vaak minder kunnen toelaten en vastgeroester functioneren dan sommige grote structuren. Ik denk ook dat de overheidssubsidie zonder de grote zaal ook steeds minder gaat worden. Op een bepaald moment zegt de subsidiegever: "We hebben al weinig, we kunnen ook met minder." Grote instellingen hebben een groter maatschappelijk effect op de samenleving.

Als dat zo is, dan kan de organisatie van zo'n huis misschien inspirerend zijn voor de manier waarop we onze politieke en sociale structuren vormgeven. De Volksbühne in Berlijn, waar binnenkort onder de Belg Chris Dercon een team van makers en choreografen zal huizen, is voor velen rond de tafel een interessant voorbeeld. Van den Berghe suggereert dat het artistiek leiderschap anders ingevuld moet worden, niet langer één dictator die aan het roer staat. Welke modellen zouden een alternatief kunnen zijn? In Italië heb je een voorzichtige tendens naar coöperatieven van kunstenaars, technici, toeschouwers en intellectuelen die een theater leiden, zegt Coussens. Of die blijven bestaan, is nog maar de vraag. De coöperatieve structuur vraagt een sterke verbinding van de coöperanten met de organisatie, maar misschien is dit wel een piste om nieuw leven in de 'oude' huizen te blazen. Bellinck: Als ik op een plek zelf mee de vertelling mag maken, wil ik me wel engageren om voor langere tijd in een huis te werken. Toch steekt ook de vrees voor bureaucratisering en verstarring op. Wanneer word je ingehaald door de logheid van alles wat aan zo'n instituut kleeft: je verantwoordelijkheid tegenover de Vlaamse overheid, de stad, de werknemers, ...? twijfelt Verdonck.

Geert Opsomer merkt op: Op dit ogenblik loopt er iets mis met de organische dynamiek die de verhouding tussen grote structuren en kleinere structuren uitdaagt. Ingerepen zoals theaterbezettingen (Teatro Valle Occupato, de tijdelijke bezetting van Théâtre de la Place in Luik) vinden voorlopig niet plaats in het Vlaamse theater. Het lijkt erop dat het initiatief om het landschap in beweging te krijgen eerder van de grote theaters zelf wordt verwacht. De goesting en de emancipatorische drang om vanuit het niet-weten met z'n allen te ontdekken hoe een grote schouwburg zou kunnen functioneren, lijkt ingeruild voor een meer paternalistische visie waarbij grote schouwburgen zelf fungeren als pedagogische bemiddelaars. De emancipatorische en op confrontatie gerichte modellen zieltogen onder het juk van een algemeen instandhoudingsbeleid. Er is op dit ogenblik eerder een complex onbehagen dan een heldere analyse en dat leidt onvermijdelijk tot snelle conclusies over opleidingen en grote theaters. Het lijkt geen verloren werk om enkele impulsen die dit onbehagen voeden in de toekomst verder op te lijsten.



© IZNAR IZTARK

► *Herzaman/*
Gökhan Shapolski Girginol

4 - Een virtueel antwoord/voorstel vanuit de theateropleidingen

door Geert Opsomer

1. Hoe kan een praktijkopleiding zoveel mogelijk uitgaan van een collectieve aanpak en diverse gezelschapsmodellen integreren in de opleiding?

Cruciaal zijn ateliers rond 'werken met acteurs', samenwerkingsvormen tussen spelers, makers en podiumtechnici, confrontaties met scenografie en vormgeving (zie *infra*), locaties, etc. Belangrijk is de collectieve energie die ontwikkeld wordt om allerlei obstakels te overwinnen. De praktijk is veel meer dan het uitvoeren van een goed concept; het is een gemeenschappelijke ervaring creëren waaruit je met z'n allen veranderd tevoorschijn komt/kan komen. Soms kan een dergelijke collectivisering leiden tot een nieuwe theatervorm. Een recent voorbeeld zijn de locatiegevoelige projecten van FC Bergman of het nog jonge KAK (De Koekebergse Alliantie van Knutselaars).

2. Scenografie en locatie een belangrijke plek geven in het denken over theater. Theatermakers de kans geven om met architectuur en ruimtelijkheid om te gaan.

Een inhoudelijk gemotiveerde locatie of scenografie kan een grote uitdaging zijn en de tekentaal van theatermakers van meet af aan in vraag stellen. Een interessant voorbeeld lijkt het Brusselse atelier van vormgever/theatermaakster

Sanne van Rijn (Frascati, NTGent, ...) en scenograaf Stef Stessels (De Roovers, KVS, ...). Hierin werken theatermakers intensief samen met decorateurs en podiumtechnici. De relatie tussen het persoonlijk parcours van de maker en het scenografische obstakel staat hier centraal. Het valt te betreuren dat er buiten deze zeldzame voorbeelden in het Vlaamse onderwijsaanbod geen echte plek is voor een scenografie-opleiding (liefst geïntegreerd met de andere opleidingsonderdelen). Alle pogingen daartoe zijn intussen een prille dood gestorven.

3. Hoe kan er een nauwere samenwerking tussen de opleidingen en het veld ontstaan?

De financiële druk op de theaterstructuren om eigen middelen te genereren is de laatste jaren fel toegenomen. Als men de grote zaal ter beschikking stelt van opleidingen, vallen de inkomsten voor zaalverhuur weg, maar de nodige bedragen kunnen de armlastige opleidingen niet betalen. De maatschappelijke opdracht van de structuren tegenover de opleidingen komt zo onder druk te staan. *Lovenswaardig zijn de initiatieven van onder andere CAMPO in Gent (Mayday Mayday), Toneelhuis/Monty in Antwerpen, BRONKS/Kaaithheater in Brussel om jonge makers een tijdelijk platform te geven.* Jammer genoeg wordt dit platform nog te weinig gebruikt om een open con-

frontatie aan te gaan tussen de instellingen en de jonge makers. De samenwerking blijft nog te veel hangen in de sfeer van het evenement of de presentatie. Het is niet eens een tweede plateau. De realiteit van kunstenaars is vandaag ook anders: het oude conservatoriummodel gelinkt aan grote schouwburgen en hun ensembles heeft afgedaan. Studenten groeien niet meer vanzelf naar grote schouwburgen toe. Het recentere model dat opgang maakte in de jaren 1980 en 1990 en dat ervan uitging dat allerlei artistieke groeperingen en initiatieven na de opleiding vanzelf leidden tot een profilering in het veld, lijkt nu veel moeilijker geworden.

Het is dringend nodig dat opleidingen en grote schouwburgen een vorm vinden om de deuren open te houden voor elkaar, zoeken naar gemeenschappelijke confrontaties, dat een opleiding af en toe een artistieke nederzetting organiseert en een tijdje de grote zaal programmeert, etc. Nu organiseren de opleidingen bijvoorbeeld ateliers en de grote schouwburgen houden debatten over de maatschappelijke functie van theater. Misschien moeten de grote theaters meer toegankelijke workshops organiseren als deel van hun educatieve opdracht tegenover het veld en moeten scholen een sterkere debatcultuur ontwikkelen. Het is nodig om die relatie niet langer te zien in termen van productiemogelijkheden, maar in termen van uitdagende processen en ervaringen.

4. Vaak is de vertaling van een voorstelling of een theaterpoëtica naar de grote zaal een technische kwestie van afstanden, grote gebaren, stem en communicatieve knowhow die op een relatief korte termijn kan aangeleerd worden.

De grote artistieke uitdaging zit niet in die technische vertaling, maar in het vinden van een tekentaal, een vormgeving en een maatschappelijke inhoud die de grote zaal relevant maakt vandaag.

5. De persoonlijke theatertaal van de theatermakers en hun reactie op de maatschappij in een welbepaalde vorm blijven ontwikkelen is mijns inziens nog altijd de centrale opdracht van opleidingen.

Op basis van een al dan niet geëxpliciteerd scenario komen studenten in contact met allerlei 'toolboxen' die hen het metier aanleren. Zonder scenario en persoonlijk engagement geen metier. De hamvraag blijft natuurlijk of en op welke manier de grote schouwburgen hun vooraanstaande artistieke en maatschappelijke rol in de komende jaren relevant kunnen blijven maken en of en hoe ze de studenten en opleidingen kunnen verleiden om hun energie daarop af te stemmen. ¶

Julie Van Den Berghe studeerde in 2010 af aan de regieopleiding van de Amsterdamse Theaterschool. Tot februari 2015 werkte ze als huisregisseur bij NTGent, waar ze voorstellingen maakte zoals *Olifant Jezus*, *Een lolita*, *Cyrano* en *Elektra*.

Thomas Bellinck studeerde in 2009 af als theatermaker aan het RITS. Met acteur Jeroen Van der Ven richtte hij in 2010 het gezelschap Steigeisen op. Daarnaast werkt Bellinck ook regelmatig met niet-professionele acteurs. In het kader van het Brusselse KVS-stadsproject *Tok Toc Knock* maakte hij in 2013 het *Domo de Eüropa Historio en Ekzilo*, een futuristisch-historisch museum over Europa. In februari 2015 ging bij de KVS in première met *Memento Park*, zijn eerste grotezaalvoorstelling.

Gökhan Girginol is een Genkse acteur en regisseur. Hij studeerde af aan het RITS in Brussel. In november 2013 creëerde en regisseerde hij de theaterproductie *Herzaman - 50 jaar Turkse Migratie*. Eind juni gaat hij in première met zijn eerste grotezaalvoorstelling *Robin Hood* bij de KVS.

Kris Verdonck studeerde beeldende kunst, architectuur en regie. We kunnen zijn creaties situeren in het grensgebied tussen beeldende kunst en theater, tussen installatie en performance, tussen dans en architectuur. Zijn meest recente voorstelling *Untitled* ging in oktober 2014 in première in het Kaai-

theater. In september 2015 volgt de installatie *ISOS*, gebaseerd op het oeuvre van J.G. Ballard.

Evelyne Coussens is freelance theatercritica voor o.a. *De Morgen* en schrijft voor diverse andere culturele tijdschriften. Ze doceert aan de Arteveldehogeschool en maakt vanaf september deel uit van de grote redactie van *Etcetera*.

Geert Opsomer is germanist, theaterwetenschapper en dramaturg, docent aan de regieopleiding van het RITS en artistiek medewerker van kunstencentrum CAMPO. Tussen 2001 en 2007 was hij artistiek leider van het Nieuwpoorttheater, dat in 2008 CAMPO werd. Binnen CAMPO organiseert Geert Opsomer het Plateau/Platform voor Artistiek Nomaden (PAN), een artistiek onderzoeksplatform.

Johan Simons is sinds september 2010 regievoerende intendant bij de Münchner Kammerspiele. In 2015 keert Simons terug naar NTGent als artistiek directeur. Hij is tevens intendant van de Ruhrtriennale (2015-2017). Vanaf 2017 staat hij ook aan het hoofd van Theater Rotterdam.

Koen Tachelet is als dramaturg verbonden aan de Münchner Kammerspiele. Daarvoor was hij hoofd dramaturgie van NTGent. In september 2015 keert hij samen met Johan Simons terug naar het NTGent.

Een gesprek met Khadija El Bennaoui

“Eurocentrisme is dood”

door Michiel Vandevelde

Maart 2015. Kunstencentrum Vooruit kondigt zijn nieuwe artistiek leider aan: Khadija El Bennaoui. Een verrassende keuze, want El Bennaoui is niet meteen een bekende in het Vlaamse kunstenlandschap. Ze werkte nochtans voor verschillende organisaties die indrukwekkend werk verrichten voor kunstenaars in Afrika en het Midden-Oosten. Enkele weken voorafgaand aan haar nieuwe job ontmoet Michiel Vandevelde, een choreograaf die de afgelopen jaren werk ontwikkelde bij Vooruit, haar bij wijze van vooruitblik voor een gesprek over de situatie van kunstenaars in het Midden-Oosten en Afrika, over postkolonialisme, de Arabische lente, de notie van transitie en het werken in grote instituties.



© MICHEL DEVIJVER

U was betrokken bij verschillende organisaties die kunstenaars ondersteunen in het Midden-Oosten en Afrika, zoals Art Moves Africa en Young Arab Theatre Fund. Beide werden opgericht vanuit de West-Afrikaanse context. Kunt u wat meer vertellen over deze projecten?

De organisaties waarvoor ik werkte omschrijf ik als ‘service providers for the arts’. Art Moves Africa bijvoorbeeld geeft beurzen aan lokale kunstenaars om te reizen binnen hun eigen regio en zo andere kunstenaars of culturele werkers te ontmoeten. De bedoeling van mijn jobs was om de uitwisseling van kennis en ideeën

binnen het Midden-Oosten en Afrika te stimuleren. We wilden niet tussenkomen in het artistieke werk maar kunstenaars alle vrijheid geven. In feite was onze drijfveer antikoloniaal. Kunstenaars en burgers groeien op in het Midden-Oosten en Afrika maar zien dat alles in het westen gebeurt, in Europa en de Verenigde staten. We wilden uitwisseling binnen onze eigen regio’s stimuleren, niet om te zeggen: ‘Nee, ga niet naar het Westen, dat is niet goed’, maar eerder om de rijkdom aan

ideeën en expertise binnen ons continent te bevestigen en te stimuleren.

En hoe verhouden jullie, culturele werkers en kunstenaars, zich tot de lokale overheden daar?

In het Midden-Oosten en Afrika spelen overheden amper een rol in de ondersteuning van kunst en cultuur. Op een bepaald moment heeft de onafhankelijke culturele sector, een groep ‘culturele activisten’, beslist om zelf het heft in handen

te nemen en naar ondersteuning op zoek te gaan. Zij hebben het vaak moeilijk vanwege hun kritische positie ten aanzien van het regime. Veel hedendaagse kunst in het Midden-Oosten en Afrika is zeer politiek geladen, zij het op een niet-militante manier. Een tiental jaar geleden was alles wat van Afrika naar het westen kwam 'traditionele kunst' of 'ontwikkelingskunst'. Festivals toonden voornamelijk de ambachten uit Afrika. Wij waren daar compleet tegen. We wilden hedendaagse kunstenaars ondersteunen. Het maakte ons niet uit of ze een paspoort hadden, zolang ze maar ergens in Afrika of het Midden-Oosten leefden en werkten.

Een tijd geleden zag ik enkele voorstellingen op het Brusselse Meeting Points-festival, dat focust op hedendaagse kunstenaars uit het Midden-Oosten. Veel van de artistieke referenties leken verbonden aan de westerse canon.

Dat is erg delicaat. Het westen heeft geen monopolie op hedendaagse kunst. Ik bedoel: eurocentrisme is dood. Het gaat echt over het brengen van andere visies, verhalen en manieren van denken en werken. Onlangs zag ik een voorstelling van een Marokkaanse choreograaf in de Brusselse Espace Senghor. Enkele toeschouwers zeiden me achteraf: 'Wat was dat? Dat was geen Marokkaanse dans.' Ik was geschokt. Wat betekent dat? Bestaat er zoiets als Belgische dans? Franse dans? Neen. Dit was hedendaagse dans gecreëerd door een Marokkaanse choreograaf. Men lijkt dan te denken of pretenderen dat hedendaagse kunst in se westers is. Alsof een Afrikaanse of Arabische danser alleen traditionele dans mag brengen.

Op welke manier hebben de Arabische Lente en de huidige opstanden in het Midden-Oosten een effect op de ontwikkeling van de hedendaagse kunst?

In het begin waren veel kunstenaars sceptisch. Van internationale organisaties kregen ze plots de vraag of ze iets wilden maken rond de opstanden. Na verloop van tijd ontstond er echter iets anders: kunstenaars realiseerden zich dat ze dichter

bij de gemeenschap moesten komen. In hun artistieke werk zijn ze immers vaak intens bezig met vorm. Daarnaast zijn ze steeds de managers en fondsenwerfers van hun eigen projecten: ze ontwikkelen eigen platformen om hun werk te tonen en ook de meeste festivals worden door kunstenaars georganiseerd. Op die manier hadden velen een soort bubbel rond zichzelf gecreëerd en bleven ze erg op zichzelf gericht. Nu voelden ze opnieuw een urgentie om zich meer te verbinden met de gemeenschap, op een oprechte en intelligente manier. De meer 'activistische' kunstenaars organiseerden sociale en culturele acties, anderen gingen echt op onderzoek. Zij wilden de situatie ten volle begrijpen en zetten een zelfreflectief proces op waaruit zeer interessante kunstprojecten voortvloeiden. Dus ja, ik denk dat het een grote impact heeft gehad



'Transitie zou een 'bottom-up'-proces moeten zijn. Het zou niet alleen van bestaande organisaties moeten komen, maar van burgers, individuen die gaan samenwerken. Dat is waar ik mijn hoop uit haal.'

© MICHEL DEVIJVER

op de kunstenaars. Voor velen brachten de opstanden een nieuwe wind, een transitie in hun artistieke denken.

Tegelijk oogstten de opstanden niet het verhoopte resultaat. De nieuwe regimes zijn niet degene waarvoor men op straat is gekomen. Dreigen mensen hun hoop niet opnieuw te verliezen? En hoe is de situatie voor de kunstenaars: is die op bepaalde vlakken niet erger dan voorheen?

Erger? Jazeker. Maar dat betekent niet dat men de opstanden betreurt. Het is nog steeds een evolutie. Ik geloof dat je doorheen vele fases moet om datgene te bereiken waarvan je droomt. Niemand heeft spijt dat Moebarak niet meer aan de macht is. Door de opstanden realiseer je je dat de dingen groter en complexer zijn dan we soms willen geloven. Reeds als kind werd ik daarmee geconfronteerd.

Ik groeide op in Marokko. Eerst waren er de Franse kolonisatoren. Nadat we hen buitenzetten, kregen we opnieuw... een dictator. Maar ik zie het als een stap in een evolutie. Het is telkens opnieuw interessant om te zien hoe kunstenaars hierop reageren. Neem nu bijvoorbeeld Syrië. Toen de opstanden begonnen, was er een explosie van creativiteit onder kunstenaars. Ze voelden zich eindelijk vrij genoeg om hun ding te doen zonder in de gevangenis te belanden. Kunstenaars begonnen in hun lokale gemeenschappen te werken en vergrootten zo het bewustzijn rond wat er aan het gebeuren was. Het is interessant om te zien dat kunstenaars zelfs blijven creëren onder een dictatuur en onder zeer zware omstandigheden. De strijd in Syrië kent een bloedig scenario. Wat daar aan het gebeuren is, is niet te vatten. Maar bij het begin van de opstanden ervoeren de kunstenaars een zekere vrijheid en dat gevoel neem je hun moeilijk af.

Van het Midden-Oosten naar Europa, en wel naar Vooruit in Gent. Het is een ietwat minder turbulent deel van de wereld. Wat zijn uw hoop, interesses en verlangens bij deze nieuwe job?

Tot voor kort werkte ik voor organisaties die logistieke, financiële en praktische diensten verlenen aan kunstenaars en was ik dus niet zo nauw betrokken bij hun artistiek proces. Nochtans ligt daar een grote interesse van mij – lang geleden heb ik trouwens zelf nog als actrice bij de theatercompagnie van de universiteit van Agadir in Marokko gespeeld. De vraag van Vooruit kwam op het goede moment en ik ben er zeer blij mee. Tijdens het sollicitatiegesprek werd me ook gevraagd hoe ik zou omgaan met de veranderende samenstelling van het Gentse sociale weefsel. Ongeveer de helft van de kinderen die in Gent opgroeien zijn immers van een andere origine. Deze kinderen zijn nu nog jong, maar worden straks ouder. Hoe kunnen we die interculturele dimensie van de stad integreren in de werking en het programma van Vooruit? Dat is een interessante vraag. We zouden bijvoorbeeld

kunstenaars uit het Midden-Oosten en Afrika naar hier kunnen brengen, andere stemmen in Vooruit laten horen en zo een nieuw publiek in het Gentse aanspreken. De centrale vraag voor mij is hoe we verbindingen kunnen ontwikkelen met deze veranderende lokale gemeenschap.

‘Ik geloof dat je doorheen vele fases moet om datgene te bereiken waarvan je droomt.’

Er werkt in Vooruit een team programmatoren voor de verschillende disciplines. Hoe vult u uw functie specifiek in?

Ik geloof dat ik er ben om nieuwe ideeën aan te brengen, om het team te inspireren en om algemene richtingen uit te tekenen voor het artistieke project van Vooruit. Als je kijkt naar de leefcondities in Brussel, Rio de Janeiro of eender waar, kun je zeggen dat we in tijden van crisis leven. Dit zijn harde tijden voor onze planeet en voor de mensheid. Er zijn veel oorlogen, nationalisme en extremisme spelen op. Het succes van het Front National in Frankrijk bijvoorbeeld, met zijn discours tegen migranten, is in wezen een reactie op de economische en financiële crisis. Politieke bewegingen van zuid tot noord en van oost tot west gebruiken die crisis in het propaganderen van hun ideologie. Maar voor mij overstijgt het probleem die bewegingen. Als burgers in en van deze wereld staan we voor dezelfde uitdagingen. Ik interesseer me voor de vraag hoe kunstenaars daarmee omgaan, hoe zij voorbij het nationalistische discours mensen andere dingen kunnen laten zien. Hoe zij mensen kunnen inspireren en doen nadenken over

zaken die voorbij hun eigen identiteit gaan. In Gent wil ik andere stemmen, andere intellectuelen, kunstenaars, burgers samenbrengen die interessant kunnen zijn voor Vooruit en voor de stad. Daarnaast vind ik het belangrijk dat de lokale gemeenschappen zich kunnen herkennen in het kunstencentrum. In dat kader is het cruciaal om voorstellingen te tonen die ook een publiek kunnen aantrekken dat niet zo vertrouwd is met het moeilijker hedendaagse werk. Je kan het zien als een publieksopbouwende tactiek. Maar eerst wil ik de stad begrijpen. Daarom verhuis ik naar Gent en ben ik Nederlands aan het leren. Het zal een experiment zijn. In het begin moet ik echt de stad kunnen voelen, dat is hoe ik functioneer.

Vooruit wil een motor zijn in de transitie naar een meer duurzame en rechtvaardige samenleving. Hoe verhoudt u zich ten opzichte van dit verlangen?

Dat was het eerste wat mijn aandacht trok toen ik de website van Vooruit bezocht. Podiumkunsten, muziek, literatuur, maar ook projecten in relatie tot de stad en het idee van transitie. Weinig kunstencentra bieden een dergelijke diversiteit aan. Als je ziet hoe de dingen steeds erger worden in alle delen van de wereld, word je al snel hopeloos. Ook in België vind ik het bijvoorbeeld zeer moeilijk om te stemmen, simpelweg omdat ik de politici niet geloof. Dus wat kunnen we doen? Wat kan ik doen? En dan denk ik: laten we de hoop behouden. Voor mij ligt de oplossing erin heel klein en lokaal te beginnen. Beginnen waar we wonen, in onze wijken, bij de buuren. Wat kunnen we samen doen? Het is vanuit deze optiek dat ik geïnteresseerd ben in transitie.

Er bestaat een schematische voorstelling van transitie. Allereerst zijn er niches, de kleinschalige, nieuwe initiatieven. Daarnaast zijn er regimespelers: de bestaande instituties, bedrijven en overheden, die erbij gebaat zijn om hun positie te handhaven. En ten slotte is er het landschap, factoren waar we geen invloed op hebben. De spelers in de niche duwen de regimespelers



© KARIN BORGHOUTS

uit het veld om zo een nieuw regime te creëren, een ander soort samenleving. Persoonlijk beschouw ik Vooruit binnen het kunstenveld als een regimespeler. Kan transitie naar een duurzame, rechtvaardige samenleving verwacht worden van zo'n grote organisatie?

Ik ben blij dat je dit allemaal zegt en ga er helemaal mee akkoord. Transitie zou een 'bottom-up'-proces moeten zijn. Het zou niet alleen van bestaande organisaties moeten komen, maar van burgers, individuen die gaan samenwerken. Dat is waar ik mijn hoop uit put. Tegelijk kunnen instituties zoals Vooruit dergelijke initiatieven versterken. Het is onze rol om te ondersteunen. Ook wij hebben nieuwe initiatieven nodig om ons te inspireren en om te morrelen aan onze interne structuur en houding.

Die ondersteunende rol is interessant. Ik ken Vooruit als een aangename plek om te werken. Toch krijg je als beginnend kunstenaar ook hier – net als in de meeste kunstencentra en werkplaatsen – vaak een studio met muziekinstallatie waar je het dan mee moet doen. Ik vraag me af: wat staat in zo'n institutie centraal? Draait het om de

kunst of eerder om het behoud van bepaalde regels, afspraken, infrastructuur, machtsposities en hiërarchieën? Een gelijkaardige analyse maken sommige theoretici over musea en organisaties die in jaren zestig tot tachtig baanbrekend waren in hun manier van werken, maar die vandaag grote bedrijven zijn geworden, waar niet langer de kunst centraal staat, maar het schouwspel eromheen. De eens innovatieve projecten zijn verworden tot instituties die zichzelf onderhouden en conserveren.

Dat is waarom het voor mij belangrijk is om met mensen te praten en ideeën uit te wisselen. Ik heb mijn positie altijd beschouwd in dienst van de kunst, van de kunstenaars, van de kunstgemeenschap. Ik kom van eerder kleine organisaties, waarbinnen je makkelijker de kern kan bereiken van wat je wil doen. Ik wil dingen veranderen. Maar dat betekent niet dat ik hier een revolutie zal veroorzaken. Ik denk dat elke institutie, klein of groot, zijn eigen limieten heeft. Als je aanvaardt om in een bepaalde institutie te werken, dan weet je dat je op een bepaald moment gelimiteerd kan worden. Ik zal proberen om het beste eruit te krijgen. En zonder conflicten, ik hou helemaal niet van con-

flicten. Als je dingen wil veranderen, moet je dat traag doen. Eerst moet ik de situatie beter begrijpen, meer mensen ontmoeten, en hopelijk zal ik in staat zijn om iets te bereiken.

Die interne limieten maken een plek natuurlijk ook interessant. En Vooruit is een boeiende plek. Ik ben zeer nieuwsgierig naar wat volgt.

Ik kijk ernaar uit om te zien hoe ik mijn weg en hopelijk ook een balans zal vinden. Ik heb nog nooit gewerkt voor een organisatie die zo groot is als deze. En ik heb in het verleden dergelijke instituties vaak bekritiseerd. Het werk aanvaard ik in de eerste plaats omwille van de artistieke dimensie. Ik heb altijd hoop. Ik ben optimistisch. En ik hoop dat dit niet onze laatste ontmoeting zal zijn. We moeten blijven ontmoeten en converseren. Ik heb jullie, kunstenaars, nodig. ¶

Michiel Vandevelde studeerde drie jaar geleden af aan de dansschool P.A.R.T.S. Sindsdien ontwikkelde hij werk bij o.a. Vooruit in het kader van de 'Stadsresidenten'. Hij is cocurator van het Brusselse Bâtard-festival.

CAMPO MAAKT



© M Korbøl

FLORENTINA HOLZINGER &
VINCENT RIEBEEK

SCHÖNHEITS- ABEND

WERELDPREMIÈRE

11 & 13 AUG IMPULSTANZ, WENEN

BELGISCHE PREMIÈRE

7, 8 & 9 OKT CAMPO, GENT

PREMIÈRE

WORDT VERWACHT DIT NAJAAR:



© Alwin Polana

SARAH VANHEE *première*

MILO RAU / IIPM
(INTERNATIONAL INSTITUTE
OF POLITICAL MURDER)

HOF VAN EEDE *première*

ROBBERT&FRANK/
FRANK&ROBBERT

ABATTOIR FERMÉ

MICHELE RIZZO

NICK STEUR

RABIH MROUÉ

...

CAMPO TOERT



© Tom Callenin

ROBBERT&FRANK/
FRANK&ROBBERT

TO BREAK – The Window of Opportunity

CIRCUIT X /
HET THEATERFESTIVAL
Brussel

EN VERDER

van Parijs tot Philadelphia met
o.a. Pieter Ampe & Benjamin
Verdonck, Florentina Holzinger
& Vincent Riebeek, Miet Warlop,
Philippe Quesne en Sarah Vanhee

Summer School

RITCS, KASK,
LUCA & CAMPO

5 dagen in het kielzog
van 10 kunstenaars

21 T/M 25 SEP

en... CAMPO feest!

Tijdens de Gentse
Feesten palmt
het KIPfestival
CAMPO victoria in!



CAMPO **nieuwpoort**
NIEUWPOORT 31-35,
9000 GENT

CAMPO **victoria**
FRATERSPLEIN 7,
9000 GENT

CAMPO.NU

CAMPO WORDT GESTEUND DOOR:



De onvermogende mens

6 x *Ivanov*/Tsjechov

door Rudi Laermans

Rudi Laermans analyseert de figuur van Ivanov binnen het oeuvre van Anton Tsjechov en leest diens onvermogen tegen de achtergrond van onze neoliberale prestatimaatschappij als een daad van verzet. 'In de mogelijkheid om iets niet te doen wat men wel degelijk kan, ligt de reële basis van alle menselijke vrijheid.' Dit essay werd geschreven naar aanleiding van de voorstelling *Ivanov* (2015), een regie van Piet Arfeuille bij Theater Malpertuis. Een aantal van de geponeerde ideeën gaat terug op enkele conversaties die de auteur met Piet Arfeuille over het stuk heeft gehad.

1 Dat Anton Tsjechov excelleerde in het genre van het kortverhaal is een understatement; dat hij tevens het theater vernieuwde, mag eveneens een cliché heten. Nochtans was Tsjechov niet meteen overtuigd van zijn talenten als toneelauteur. Na het afgewezen *Platonov* schreef hij tijdens de jaren 1880 wel wat eenakters en korte komedies, maar aan een breedvoeriger ensemblestuk waagde hij zich pas opnieuw na enig aandringen van het Moskouse Korskj-theater. Het resultaat was de eerste versie van *Ivanov*, die Tsjechov in goed tien dagen uit zijn pen perste. 'Al mijn energie heb ik besteed aan enkele werkelijk sterke en frappante plaatsen, waardoor de bruggetjes die deze plaatsen moeten verbinden waardeloos, slap en sjabloonachtig zijn', gaf Tsjechov zelf toe in een brief aan zijn broer Alexander¹.

Hoewel de première van *Ivanov* op 19 november 1887 goed werd ontvangen, hield Tsjechov aan de drie opvoeringen in Moskou een kater over. Gerepeteerd was er nauwelijks, zodat de openlijk rivaliserende acteurs geregeld hun tekst bij elkaar moesten improviseren op aangeven van de bezige souffleur. Tsjechov leerde een elementaire les die hem nooit goed is gekomen: in het theater is de schrijver van het stuk slechts één schakel in een broos sociaal raderwerk en lost de tekst onherroepelijk in haar inscenering op. Ook later moest hij meermaals misnoegd vaststellen dat een theatertekst op zijn weg naar het publiek niet altijd de regisseur of acteurs vindt die hem recht kunnen doen. Tijdens de repetities voor de premièrereeks van *De meeuw* ergerde Tsjechov zich blauw aan de theatraal declamerende acteurs, die niet als gewone mensen konden of wilden praten; Stanislavski's

inscenering van *De kersentuin* vond hij dan weer te dramatisch voor een stuk dat als een komedie was opgezet.

Omdat er brood op de plank moest komen, herwerkte Tsjechov een jaar na de Moskouse première met het oog op een heropvoering in Sint-Petersburg zijn 'Loop-naar-de-maanow' (dixit hijzelf in een brief uit december 1888 aan zijn vriend-uitgever Soeworin)². Vooral het vierde bedrijf had hij zodanig ingrijpend herschreven dat de ondertitel van 'komedie' in 'drama' veranderde. Met het eindresultaat was Tsjechov nog steeds niet tevreden, maar de achterliggende ambitie was dan ook niet min. 'Ik heb de stoute wens gekoesterd alles samen te vatten wat tot nu toe geschreven is over kniezen- en smachtende mensen, en met mijn "Iwanow" achter dat geschrijf een punt te zetten', meldde hij in een latere brief aan Soeworin³. De wens werd uiteraard geen waarheid. Ook de latere stukken van Tsjechov zijn bevolkt met piekerende provincialen die tevergeefs hunkeren naar verlossing uit de mediocre sociale wereld waarin ze zichzelf hebben vastgereden. Nabokov associeert dit basismotief gevat met 'een voortdurend struikelen, maar het is de struikeling van een man die struikelt omdat hij naar de sterren tuurt.'⁴.



© FRED DEBROCK

► *Ivanov*/Theater Malpertuis

2 ‘*Ivanov*’ in a nutshell. Een vroeg uitgebluste landheer van halfweg de dertig (Ivanov, in het stuk meestal aangesproken met zijn voornaam Nicolaj of als Kolja) heeft een aan tuberculose lijdende joodse echtgenote (Anna, née Sara) en legt het aan met de twintigjarige dochter (Sasja) van de vrekkelijke vrouw bij wie hij financieel in het krijt staat (Zinaida Lebedev). Haar goedlachse man (Pavel) is luchtiger gezelschap en meent het goed, net als de om zijn overleden vrouw treurende oom die bij Ivanov inwoont (graaf Sjabelski). Na het overlijden van Anna ergens tussen het derde en vierde bedrijf belanden we op de trouwdag van Sasja en Ivanov, die eerst het huwelijk wil afblazen, dan alsnog toestemt, en vervolgens door een hartstilstand wordt geveld; in de tweede versie blijft het bij gekissebis over de voorgenomen trouwpartij, waarna Ivanov zich een kogel door de kop schiet. Tussendoor maken we in beide versies kennis met een bekrompen jonge dokter die een tekort aan mensenkennis compenseert met een overschot aan morele pedanterie (Jevgeni Lvov), een op geld beluste rentmeester zonder veel scrupules (Michail Borkin) en een gefortuneerde jonge weduwe (Marfa Babakina) die Sjabelski omwille van zijn adellijke titel wel ziet zitten als mogelijke partij.

Daarmee zijn alle ingrediënten voor een klassiek melodrama aanwezig, wat *Ivanov* tot op grote hoogte ook is.

Tsjechov heeft in dit stuk nog niet zijn eigen stem als theaterauteur gevonden, maar het bevat al wel een aantal van de vernieuwingen die hij in zijn bekendere toneelteksten tegelijk verfijnt en radicaliseert. Net als Ibsen moderniseerde Tsjechov de theaterliteratuur door zich aan de roman te spiegelen (aan een echte roman is hij overigens nooit toegekomen). Vandaar de grote aandacht voor ordinaire dingen als eten of kleding en het soort van schijnbaar onbeduidende details dat de prozaïsche grondstof van *la vie quotidienne* vormt. Neem bijvoorbeeld de start van het derde bedrijf van *Ivanov* waarin de oude Lebedev en graaf Sjabelski dialogeren in Ivanovs werkkamer: toogpraat over de politiek van Frankrijk en Duitsland gaat al snel over in loftuizingen op favoriete gerechten. Banaliteit troef, maar de echte clou zit in de plaatsing van de conversatie, vlak na de dramatische eindscène van het tweede bedrijf waarin Sasja haar liefde aan Ivanov verklaart en Anna hen betrapt op het moment dat ze elkaar kussen. Ook in Tsjechovs latere toneelstukken botsen het verhevene en het gewone, het dramatische en

het ondramatische, gedurig met elkaar. Tsjechov is inderdaad een meester in de wrange komedie of, van de andere kant bekeken, het koddige drama.

De wereld van de roman, dat zijn ook psychologisch complexe personages die zich overgeven aan dagdromen, gedurig bijgedachten hebben, onuitgesproken gevoelens koesteren en hun omgeving altoos en overal subjectief ervaren. In *Ivanov* zitten nog niet de impliciete toespelingen en subconversaties die Tsjechovs latere 'stemmingstheater' kwalificeert. Daarentegen poogt hij zijn hoofdfiguur wel te typeren voorbij het cliché van de ontgoochelde en vroegoude idealist (de andere personages vallen goeddeels samen met de door hen gedebiteerde gemeenplaatsen). Dit psychologisch realisme onttrekt zich aan gemakkelijke causale sjablonen. De in *Ivanov* geëvoceerde levensslapte heeft dan ook geen duidelijke oorzaak, zodat de protagonist voor zichzelf een gesloten boek blijft dat de anderen tot zijn grote verbazing wel denken te kunnen ontcijferen. Dat hij volgens hen in wezen zus of zo is, brengt Ivanov afwisselend tot vertwijfeling en woede. Waarom erkennen ze niet dat er binnen iemands persoonlijkheid nooit een rechte weg van A naar B loopt?

3 Zoals al Tsjechovs bekendere toneelwerken is *Ivanov* een praatstuk waarin het spreken nogal eens neerkomt op alledaags geklets dat de afwezigheid van een enigszins serieus engagement met de wereld verhuult. Het modale Tsjechov-personage is inderdaad babbelziek: haast iedere reële of mogelijke gebeurtenis fungeert als een uitnodiging om ze te bedekken onder een dikke laag woorden, zie bijvoorbeeld het voorgenomen huwelijk tussen Sasja en Ivanov in het slotbedrijf van *Ivanov*. Bij Tsjechov wordt er kortom veel meer gepraat dan gehandeld – of juist: praten is in diens stukken de voornaamste vorm van handelen. 'Zijn helden bezitten niet anders dan de woorden (...). Omdat ze ieder contact met het reële leven hebben verloren, kunnen ze zich nog enkel via de woorden aan het bestaan vastklampen', merkt Jovan Hristić terecht op in zijn inspirerende studie over Tsjechovs theaterwerk⁵.

Leeg gepalaver overheerst in het uitgesponnen begin van de tweede act en in zowat het hele vierde bedrijf van *Ivanov*. Beide spelen zich af tegen de achtergrond van een sociaal ritueel (de Lebedevs die soiree houden respectievelijk een gepland trouwfeest). Behalve Ivanov keuvelt iedereen vrolijk door elkaar heen. Elke protagonist volgt een eigen lijn, ja zingt een individuele melodie met weerkerende motieven, zoals kaartspelen (Kosyich, een van de weinige echte neven-personages), 'de jeugd van tegenwoordig' (de oude Lebedev en Sjabelski) of het zuinige leven (Zinaida, wiens geperoreerde spaarzaamheid feitelijk neerkomt op provinciale krenterigheid). Soms haakt zo'n melodie in op die van een

ander personage, soms raken twee spreeklijnen elkaar enkel halvelings en een derde keer staat wat A zegt totaal los van B's antwoord. Tenzij zich de mogelijkheid van een cassante repliek aandient, babbelt iedereen vooral vanuit zichzelf en persoonlijke *idées fixes*, die doorgaans ook *idées reçues* zijn.

Tsjechovs dialogen nemen een voorschot op de postmoderne gedachte dat taal en communicatie zich hebben losgezongen van de realiteit en primair zelfreferentieel zijn. 'Ik spreek' verandert vaak in 'men zegt iets', waarbij de waarheidswaarde van het gezegde er nauwelijks toe doet – dus waarom ook écht ingaan op wat iemand anders debiteert? Dat doet ook de hoofdpersoon in *Ivanov* meestal niet. Hij weet daarentegen wél dat zijn pogingen tot zelfinzicht tot mislukken zijn gedoemd omdat hij zijn kwakkelende gemoedstoestand enkel kan uitdrukken in een taal die niet de zijne is. In de afstand die Ivanov van zijn omgeving scheidt, brengt de taal dan ook geen soelaas: ze verbindt niet maar ontbindt – ze werpt Ivanov op zichzelf terug, waarna die nog een jeremiade méér debiteert die de vorige varieert. Zijn spreken is als een plaat die blijft hangen. Hij zegt nog maar



© FRED DEBROCK

► *Ivanov*/Theater Malpertuis

eens dat hij ooit levenslustig was en thans vermoeid en gedesillusioniseerd is. En zichzelf niet begrijpt.

Ivanov zit tevens gevangen in een erotische driehoeksverhouding met Anna en Sasja. In de schaduw daarvan ontvouwen zich echter meerdere nevenintriges die regelmatig tot een zelfstandig brandpunt uitkristalliseren. Het vierde bedrijf is daarom niet alleen een orgelpunt in de verhouding tussen Ivanov, Sasja en de ondertussen overleden Anna. De slotact zet tevens de verhoudingen binnen de familie Lebedev op scherp en brengt bovendien de ontknoping van de *joking relationship* die Borkin en Sjabelski met de goedgelovige Babakina onderhouden. Net als in Tsjechovs latere stukken wordt de centrale figuur kortom omgeven door andere verhoudingen die zich autonoom ontwikkelen. De held is daarom niet langer een Held-met-hoofdletter. Zijn persoonlijke besognes en relaties beheersen het stuk niet, maar zorgen alleen voor een rode draad te midden van andere levens en verhoudingen. Misschien is dat wel de kern van Tsjechovs realisme. Het 'decentreert' het hoofdpersonage behalve als taalgebruiker vooral ook in sociaal opzicht: zijn verlangens of kopzorgen zijn niet ook die van anderen. Nogmaals Hristic: 'Het drama van een mens baant zich een weg doorheen de drama's van andere mensen. (...) Daarom bevinden de personages van Tsjechov zich, bij nader inzien, zo zelden met z'n twee-en op de scene.'⁶

4 Ivanov is geen betweterige narcist die zich in zelfbeklag wentelt of er plezier in schept anderen met zijn zwartgalligheid de duvel aan te doen. Tot aan de slotact krijgt deze lichtjes wanhopige binnenvetter vooral diepgang en zelfs sympathieke trekken door de herhaalde zelfkritiek op de eigen slappe levenswandel. Om elke twijfel over diens morele karakter weg te nemen, laat Tsjechov de hoofdpersoon in de tweede versie halfweg het derde bedrijf een lange monoloog zeggen. Die staat bol van de zelfverachting en loopt nogmaals uit op een bekentenis van onmacht: 'Wat is er met mij? In welke afgrond stort ik mijzelf? Waar komt die zwakheid in mij vandaan? Wat is er mis met mijn zenuwen? (...) Ik begrijp het niet, ik begrijp het niet, ik begrijp het niet! Ik zou me gewoon een kogel door de kop willen jagen!...' ⁷

Ivanov is in minstens twee opzichten een bijzonder ethisch personage. Hij beklaagt hardop het eigen feilen maar boekt dat niet gemakzuchtig af op zijn omgeving, integendeel. Ook al begrijpt hij zichzelf niet, hij neemt wel de volle verantwoordelijkheid voor wie hij is. Vandaar zijn openlijk beleden schuldgevoel, dat indirect opnieuw zijn sputteren de daadkracht onderstreept. Ivanov beseft dat hij een onfatsoenlijk leven leidt en wil daar wat aan doen, maar het ontbreekt hem aan de energie om zichzelf te veranderen.

Wie *Ivanov* thans leest, associeert de hoofdfiguur behalve met een depressie quasiautomatisch met een burn-out. Anno nu is Ivanov een afgepeigerd prestatiesubject zonder landgoed, en vooral ook zonder eertijdse grote idealen die zodanig vaak werden gedwarsboomd dat men psychisch geblust berust.

De protagonist belichaamt kortom de toestand van 'willen maar niet kunnen': hij is een onvermogen mens.

Toch is Ivanov geen cliché-depri: hij lijkt verlamd, tenzij juist in de wijze waarop hij zijn willoosheid bewust wil beleven en communiceren. Hij betracht in zijn verhouding tot zichzelf en zijn sociale omgeving voor alles oprechtheid, wat hem tot aan het slotbedrijf ook lukt. Daarmee opent zich een tweede ethische laag, die de eerste van een fundament voorziet: Ivanov geeft op een integere manier gestalte aan zijn falende existentie. Hij kan zijn 'willen maar niet kunnen' lucide in de bek kijken en verwerft zo alsnog de morele autonomie die hij als willoos individu lijkt te ontberen. Ivanov staat kortom model voor een oefening in ethische integriteit wanneer je als individu geen modaal ethisch subject meer bent, dus jezelf er niet kan toe pressen het goede te doen vanuit een voldoende sterke wilskracht. Daarom is *Ivanov* tot aan de slotact niet zozeer een psychodrama en veeleer een stuk over het menselijk onvermogen als ethische bestaansvorm, een die je toelaat oprecht en soeverein in het leven te staan wanneer je faalt.

5 In zijn correspondentie met Soeworin benadrukt Tsjechov dat de personages in *Ivanov* op reële mensen teruggaan: 'Deze types (...) zijn het resultaat van observatie en bestudering van het leven. Zij staan in mijn geest gegrift, en ik voel dat ik er geen centimeter van gelogen en geen jota bij verzonnen heb.'⁸ Zelfs indien dit klopt, blijft een zogenaamd realistisch toneelstuk natuurlijk altijd ook een opgezet spel, een bedachte constructie met doorgecomponeerde hoofd- en nevenintriges en selectief tot ideaaltypen verdichte personages. *Ivanov* is zelfs in hoge mate een ideeënstuk: de meeste personages zijn duidelijk allegorieën. Rentmeester Borkin en moeder Lebedev verzinnebeelden de drang naar geld, terwijl Anna en Sasja conform een voorspelbaar genderpatroon voor onschuld, opoffering en liefde staan. Het stuk drijft deels op de overbekende spanning tussen de waarden van geld en liefde, wat bijdraagt tot de melodramatische lading ervan.

Met het hoofdpersonage ligt het ingewikkelder. Hoewel Tsjechov dat drie bedrijven lang voornamelijk cast als iemand die zijn best doet om integer te zijn, verandert het gaandeweg in een meer ambivalente figuur. Want ook *Ivanov* moet het hoofd boven water zien te houden. Begon hij soms niet een relatie met Sasja en is hij misschien niet zinnens met haar te trouwen na het overlijden van Anna omdat hij stilletjes hoopt dat haar ouders zijn schuld zullen kwijtschelden? Kortom, schuift *Ivanov* in de loop van het stuk niet op naar dat behekste kruispunt waar liefde en geld elkaar in de armen vallen? *Ivanov* is zeker geen harde egoïst, maar misschien wordt hij uit noodzaak wel een zachte opportunist. Schijnbaar willoos laat hij de relatie met Sasja op haar beloop, waarbij de richting die ze dreigt uit te gaan hem toevallig ook goed uitkomt. Vervolgens tracht hij in het vierde bedrijf de loop der gebeurtenissen alsnog te keren en Sasja ervan te overtuigen dat hij haar als toekomstige echtgenoot onwaardig is – alsof er sprake is van een terugkeer van een verdrongen moraliteit.

Tsjechov laat in de slotact zijn centrale personage echter ook een ietwat andere toon aanslaan. In beide versies, zij het sterker in de tweede, klinkt *Ivanov* nu verbitterder en gaat hij meer gelijken op een wat zeurderige aansteller die er een zeker genoegen in schept om zelfbeklag op zelfjeremiade te stapelen. Zijn woorden doen dan ook een stuk pathetischer aan: 'Ik ben reddeloos verloren! Je hebt een man voor je die op zijn vijfendertigste uitgeput is, ontgoocheld, verpletterd door de onbenulligheid van wat hij gepresteerd heeft (...) Oh, wat wordt mijn trots getart, wat een razernij verstikt me! Wankelt Zo zie je hoe ik mezelf heb afgemat! Ik val bijna om...'⁹ Je begint de held van theateraal effectbejag te verdenken – alsof hij haast karikaturaal de rol van mislukkeling speelt. Tsjechov suggereert zo een definitieve neergang van *Ivanov*:

die probeert zich niet langer op een waarachtige manier tot zijn eigen onvermogen te verhouden, maar transformeert effectief in het sociale cliché van de depri die larmoyant zichzelf bejammert.

6 Voor Tsjechov en zijn tijdgenoten was *Ivanov* een veelvoorkomend 'Russisch type' (de band met het 'oblomovisme' is snel gelegd). In een lange brief aan Soeworin lijst hij de factoren op die er de humus van uitmaken. Het begint bij een grote ontvlambaarheid als twintiger voor liberalisme, rationele bedrijfsvoering, bijzondere scholen en andere nobele doelen, gecombineerd met een sterk geloof in de liefde. De provinciale goegemeente werkt echter constant tegen en ridiculiseert de hervormer, die zich daarom na een tijdje vermoeid afkeert van de idealen waarvoor hij even tevoren nog te hoop liep. De genadeslag brengt het leven zelf toe, zo vervolgt Tsjechov: 'Iwanow is moe, snapt zichzelf niet, maar het leven trekt zich daar niets van aan. Het stelt hem zijn onontkoombare eisen, en hij moet de problemen nolens volens tot een oplossing brengen. De zieke vrouw is zo'n probleem. En de vele schulden. En Sasja, met wie hij zit opgescheept. (...) Mensen als Iwanow lossen geen vraagstukken op, maar vallen neer onder hun zwaarte.'¹⁰

Wie *Ivanov* thans leest, associeert de hoofdfiguur behalve met een depressie quasiautomatisch met een burn-out. Anno nu is *Ivanov* een afgepeigerd prestatiesubject zonder landgoed, en vooral ook zonder eertijdse grote idealen die zodanig vaak werden gedwarsboemd dat men psychisch geblust berust. 'De vermoeide samenleving' (Byung-Chul Han) wordt bevolkt door individuen die snel opbranden omdat ze van jongs af aan het neoliberale credo verinnerlijkten: je bent wat je presteert, een andere identiteit heb je niet¹¹. Voor het ideaaltypische prestatiesubject is *the sky the limit* en het eigen zelf een schier eindeloos reservoir aan mogelijkheden die aandringen op nog een actualisering méér. Mensen zijn echter geen machines of loutere potentie, maar eindige wezens. Plots is men lusteloos en lukt het niet meer om zich gedurende langere tijd te concentreren op deze taak of gene opdracht, ook al geeft ze mogelijkheden tot zelfontplooiing. Het contemporaine 'willen maar niet kunnen' gaat kortom terug op een overschat zelf-kunnen. *Ivanov* werd moe en droefgeestig omdat hij iets voor anderen wilde betekenen; het afgepeigerde prestatiesubject voelt zich daarentegen waardeloos omdat het zichzelf wilde zijn in lijn met de eisen van de bestaande kapitalistische wereld.

Zowel de krachteloze *Ivanov* als het uitgebluste prestatiesubject ervaren hun onvermogen deels als een existentieel tekort, deels als een te overwinnen ziekte. Maar is dat geen te beperkte visie? Aristoteles benadrukte al dat iedere vorm

Bij Tsjechov wordt er kortom veel meer gepraat dan gehandeld – of juist: praten is in diens stukken de voornaamste vorm van handelen.



► Ivanov/Theater Malpertuis

© FRED DEBROCK

van menselijk kunnen altijd ook zijn negatie insluit in de vorm van zowel een passief 'niet kunnen doen' als een actief 'niet doen kunnen'. In dat laatste geval handel je welbewust 'incapabel', ja maak je van jezelf een 'impotent subject' omdat je kiest voor het vermogen om onvermogen te zijn: je praktiseert je kunnen als een zelfgekozen niet-kunnen – je zwijgt, terwijl je zou kunnen spreken; je staat stil, terwijl je zou kunnen stappen, lopen, in beweging zijn. In deze mogelijkheid om iets niet te doen wat men wel degelijk kan, ligt de reële basis van alle menselijke vrijheid. 'Andere levende wezens zijn enkel in staat tot hun specifieke vermogens: ze kunnen dit of dat doen. Maar menselijke wezens zijn die dieren die in staat zijn tot hun eigen onvermogen. (...) In deze zin is vrij zijn het vermogen tot je eigen onvermogen, tot een relatie met je eigen gemis', aldus Giorgio Agamben¹².

De neoliberale prestatimaatschappij houdt ons een heel ander levensideaal voor: ieder van ons moet zijn of haar vermogens zoveel mogelijk realiseren, want daar worden zowel wijzelf als de samenleving beter van. Het potentieel dat men is ook daadwerkelijk realiseren lijkt thans het summum van een vrij leven. Precies in deze louter positieve voorstelling van vrijheid, die het vermogen tot onvermogen of een actieve gelatenheid uitsluit, ligt de kern van de huidige machtsuitoefening. De heersende ideologie maakt blind voor de mogelijkheid om neen te zeggen. 'Niets maakt

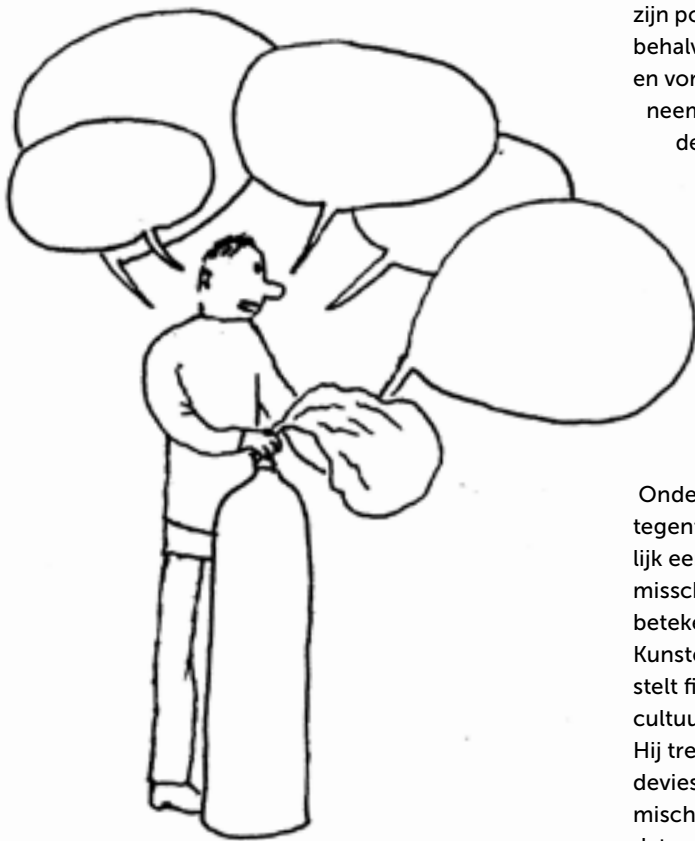
zo arm en zo weinig vrij als deze vervreemding van de impotentie', besluit Agamben. 'Wie gescheiden is van eigen impotentie verliest (...) bovenal het vermogen weerstand te bieden'¹³. De macht van de onmacht, dat is het vermogen om actief niet te (willen) kunnen in een maatschappij waarin hyperactiviteit het summum van kunnen lijkt. ¶

Een uitgebreide versie van dit essay werd gepubliceerd op www.malpertuis.be

Rudi Laermans (1957) is gewoon hoogleraar theoretische sociologie aan de KU Leuven en gastdocent bij P.A.R.T.S. Hij publiceerde talrijke bijdragen over hedendaagse dans, o.a. in *Etcetera*.

- 1 Anton Tsjechov, *Verzamelde werken 7. Notities en brieven*. Amsterdam: van Oorschot, 1994, p. 117.
- 2 *Idem*, p. 214.
- 3 *Idem*, p. 228.
- 4 Vladimir Nabokov, *De kunst van het lezen*. Tsjechov. Hoor: Uitgeverij Hoogland & Van Klaveren, 2004, p. 21.
- 5 Jovan Hristić, *Le théâtre de Tchekhov*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2009.
- 6 Anton Tsjechov, 'Ivanov' (tweede versie), in *Verzamelde werken 6*. Toneel. Amsterdam: van Oorschot, 2013, p. 232.
- 7 *Idem*, p. 232.
- 8 Tsjechov, *Verzamelde werken 7. Notities en brieven*, p. 224.
- 9 Tsjechov, *Verzamelde werken 6. Toneel*, p. 263.
- 10 Tsjechov, *Verzamelde werken 7. Notities en brieven*, p. 221.
- 11 Byung-Chul Han, *De vermoede samenleving*. Amsterdam: Van Gennep, 2012.
- 12 Giorgio Agamben, 'On Potentiality' in Giorgio Agamben, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford (Cal.): Stanford California Press, 1999, pp. 182-183.
- 13 Giorgio Agamben, 'Over datgene wat wij niet doen kunnen', in Giorgio Agamben, *Naaktheden*. Amsterdam: Sijbolet, 2011, p. 76.

Van tegenframen naar herframen: op naar een nieuw vocabularium voor de podiumkunsten



Sinds Aristoteles weten we dat de mens zowel een talig als een politiek wezen is en dat deze twee eigenschappen onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Woorden zijn politiek en vice versa. Onze taal is daarom alles-behalve neutraal. Ze bepaalt hoe we de wereld zien en vormgeven. Etcetera mengt zich in de taalstrijd en neemt de komende nummers het vocabularium onder de loep waarmee de (podium)kunsten vandaag worden gewikt en gewogen. Welke (ideologische) woorden framen het huidige cultuurdebat en de artistieke creatie? Welke termen hebben een vergiftigde invulling gekregen of zijn uitgehoud door overgebruik? Kunnen we niet alleen 'tegenframen' maar ook 'herframen'? Zijn we in staat onze realiteit zelf te creëren door een proactieve woordenschat te ontwikkelen?

Onderstaande tekst is een eerste stap in dit traject van tegenframen en herframen. Hij formuleert voornamelijk een antwoord op de eerste twee vragen en opent misschien al een deur naar het uitdenken van nieuwe betekenissen. In reactie op de Strategische Visienota Kunsten die op 1 april 2015 publiek gemaakt werd, stelt filosoof Robrecht Vanderbeeken vast dat het cultuurbeleid zich steeds verder ent op de marktlogica. Hij trekt ten strijde tegen het 'There Is No Alternative'-devies en ontmaskert de lege doos achter het economische plaatje. Weg met die 'onzichtbare hand', met dat spook van de markt, wij willen een echte visie. Op tafel, op papier en in woorden. De vraag is of de Visienotie een echte visie toelaat.

Deel 1: creatief met semantiek - een aantal woorden uit het Vokabularium van de Visienota Kunsten

door Robrecht Vanderbeeken
tekeningen Gerard Herman

Hoe beginnen we aan dat uitdenken van een alternatieve cultuurpolitiek, een die vertrekt vanuit de kunstwereld zelf? De cultuursector heeft maanden uitgekeken naar de eerste Strategische Visienota Kunsten, die als leidraad dient voor de concrete invulling van het nieuwe Kunstendecreet. Ondanks de adviezen uit het veld die de minister in acht genomen heeft, stemt de nota alles behalve hoopvol. Over het zwaard van Damocles – de gefaseerde saneringen – wordt niet gerept. Die stilte trekt een lange schaduw over elke zin uit de nota. Er zullen instellingen verdwijnen, lezen we. Welke? Hoeveel? Het is een open vraag waarmee de sector aan de leiband ligt tot 2016. 'De grens van het huidige subsidiemodel is bereikt', declareert minister Sven Gatz (Open vld). Plots is er sprake van **'overproductie'**. Nochtans prijst ook dit beleid als vanouds de rijkdom, diversiteit en **'fijnmazigheid'** van ons kunstenveld. Tegenspraak troef. Instellingen worden aangespoord om **'clusters en fusies'** te vormen. Daarmee wordt de sector onder het mom van samenwerking verzocht alvast zelf te saneren. Dat verlaagt binnenkort de kans op liquidatie. Maar **'samenwerken'** is een hol dictaat als er voorafgaand niet naar noden of inhoud wordt gekeken. Ook het woord **'synergie'** doet in de Visienota dienst als eufemisme voor sanering. Je hoort het: de beleidscultuur van ons cultuurbeleid is er in de eerste plaats een van woordspelletjes: creatief met semantiek. We spreken dezelfde woorden maar bedoelen er wel iets helemaal anders mee.

Op een streven naar privatisering en vermarkting na, blinkt deze visienota uit in precies een gebrek aan visie, hoewel volgens de minister 'cultuurbeleid niet alleen over centen mag gaan'. Dat klinkt behoorlijk vals als je de ene besparing na de andere uitrolt. Net daarom is het belangrijk in de eerste plaats nadrukkelijk aandacht te hebben voor de economische agenda van deze rechts-liberale regering en haar cultuurminister. Wat centen betreft, verwijst Gatz ons alvast door: hij belooft dat er een Witboek voor alternatieve financiering volgt, een draaiboek voor de uitverkoop zeg maar. Hij noemt het liever: de sector **'beleidsdomeinoverschrijdend versterken'** of 'de samenleving nauwer betrekken'. Samenwerken: dat is nu het nieuwe credo. 'Er mag wat meer fitness zijn', klonk het even terug nog...

Laten we inderdaad samenwerken. Te beginnen met een discoursanalyse van het ministeriële jargon. Op uitnodiging van *Etcetera* werk ik graag mee om samen enkele onschuldige woorden ondersteboven te keren. Woorden zijn macht, machthebbers proberen er greep op te krijgen door ze te verdraaien en voor hun kar te spannen. Als weerwoord vinden sommigen dat we beter beleidstaal vermijden en een eigen woordenschat aanleggen: leren spreken in een eigen taal, smetvrij. Met als voorspelbaar risico dat we, veld versus beleid, naast elkaar praten. Laat ons eerst eens bekijken welke woordenschat ons vanuit de nota opgedrongen wordt en hoe we de betekenis van een aantal termen kunnen ontmaskeren, alvorens hen in een volgend stadium weer met eigen waarden te proberen invullen.



exclusiviteit ex·clu·si·vi·teit
zelfstandig naamwoord; de (v)

Zowel in de beleidsnota als in de Visienota lezen we: 'Kunst is te belangrijk om een exclusieve bevoegdheid van de overheid alleen te zijn. Kunst is van en voor ons allemaal.' Maar over welke exclusiviteit gaat het hier eigenlijk? Is er dan vandaag géén kunstmarkt, géén amusementsindustrie of géén eigen initiatief? Géén private mediaconcerns, géén vtm, Hollywood, Disneyland of Studio 100? Met deze boutade zit Gatz op één lijn met Jo Libeer, de gedelegeerd bestuurder van de werkgeversorganisatie Voka, die graag in de media herhaalt dat 'die gescheiden werelden' van kunst en bedrijfsleven 'niet zodanig mogen verkokeren dat we geen raakpunten meer zien'. Met zulk een beeldvorming lijkt de verdere vermarkting een zegen in plaats van een vloek.

Het omgekeerde is waar: er is nood aan democratische vrijplaatsen voor kunst en cultuur die beschermen tegen de oprukkende vermarkting (inclusief het marktdenken in de publieke sector). Opdat de sector geen exclusieve, private aangelegenheid wordt, maar wel iets van en voor ons allemaal. Onze bezorgdheid zou vandaag dus moeten zijn: 'Kunst is te belangrijk om een exclusieve bevoegdheid van de markt alleen te worden.' Want kunst moet ook alleen over de kunst zelf kunnen gaan, niet over recordprijzen of de kunstenaar als vliegwieltje voor de economie.

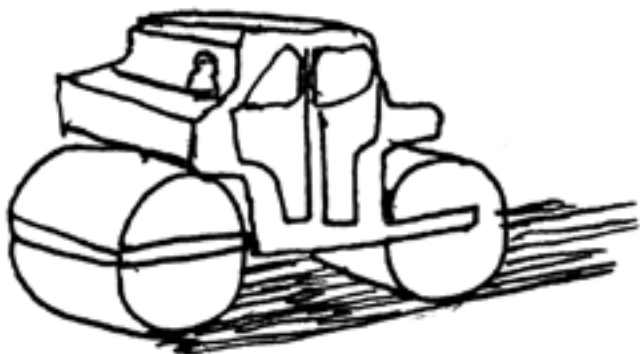


marktfalen markt·fa·len
zelfstandig naamwoord; het

Wat de minister bedoelt met het 'vermijden van exclusiviteit' komt neer op het primaat van de markt. Of liever: het primaat van het marktfalen. Ook dat is zo'n scheefgetrokken term. Het zou betekenen dat de overheid alleen daar moet bijspringen waar de markt geen winst kan maken. Het betekent ook dat de openbare dienstverlening moet wijken zodra de markt het kan overnemen, zogenaamd om 'concurrentievervalsing' te vermijden. Want niets mag de markt in de weg worden gelegd.

Maar door zo over de verhouding tussen publiek en privaat te denken, duw je het publieke in een ondergeschikte rol. Tevens lijkt het alsof wat de markt doet dan sowieso goed is. Je bestendigt er bovendien een onrecht mee, namelijk de socialisering van de kosten en de privatisering van de winst. Want zodra een creatieve ontwikkeling rendabel wordt, moeten private belangen het overpakken. De overheid mag alleen zorgen voor wat precair en niet 'succesvol' is? Logisch bijgevolg dan dat wat de markt doet, populair lijkt.

Laten we ons taalgebruik bijstellen: marktfalen verwijst niet zozeer naar wat de markt niet doet, waar ze niet aan toe komt bij gebrek aan winstbelofte, maar naar wat ze doet. Met name, haar intrinsiek falen: drainage van experiment, reductie van diversiteit, kunst herleiden tot koopwaar, kunstenaars tot merken, kunstliefhebbers tot consumenten, de transformatie van het kunstenveld tot een gesloten arena van competitie tussen winnaars en verliezers, van uitbuiting, ongelijkheid en vervreemding...

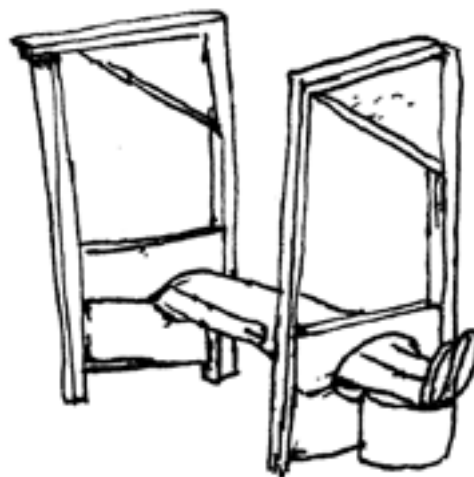


landschapszorg land·schaps·zorg *zelfstandig naamwoord; de (v(m))*

Gatz spreekt in termen van een 'duurzame' relatie tussen privaat en publiek. 'Voor een bevredigend resultaat op lange termijn is een sterk begeleidende en stimulerende overgangsperiode nodig', stelt de Visienota. Dat staat er zo: een overgangsperiode. Om private belangen meer armslag te geven, moet er nu eerst extra 'gestimuleerd' worden. Met als doel een aflossing van de wacht. Wat wordt bedoeld is dat, aldus de minister, de overheid niet langer garant kan staan voor ondersteuning. **Duurzaamheid** betekent dan: zorgen dat de sector zoveel mogelijk financieel zelfbedruipend wordt. Gatz zegt het poëtischer: 'Ik zie het landschap als een systeem dat zichzelf reguleert, maar waar de overheid als "landschapszorger" de juiste voorwaarden creëert en samen met de sector, de omgevingswijzigingen monitort.'

Maar kan er wel sprake zijn van **zelfregulering** als de kunstwereld voortdurend rekenschap moet geven aan niet-artistieke belangen? Een zelfregulering in het belang van de kunsten is alleen mogelijk mits de garantie van publieke ondersteuning op lange termijn. En een overheid die ervoor zorgt dat de markt op een armslengte afstand blijft. Kan zelfregulering duurzaam zijn, als je afhankelijk bent van een opbod aan sponsors en de grillen van de **kunstmarkt**? Om het in de taal van bos- en landschapsbeheer te zeggen: de stroper wordt hier verward met de boswachter. Zorg voor het landschap betekent daarentegen het cultiveren en beschermen van de voedingsbodem ervan, ecocultuur, in het belang van innovatie. Daarmee bedoelen we dan artistieke innovatie, geen economische. Landschapszorg vereist bijgevolg het tegenovergestelde van wat de Visienota beoogt. Ons beleid zou er goed aan doen de kunstmarkt eindelijk wat te reguleren: speculatie belasten, de toenemende ontwrichting door 'bedrijfsmecenaat' aanpakken door transparantie te eisen en zo de witwaspraktijken te be-

strijden... Kortom, een wettelijk kader opleggen dat in elke andere markt wél al van toepassing is. Of aansturen op een herverdeling. Waarom zou de winst die de kunstmarkt maakt op kap van de kunstenaar, niet wat mogen bijdragen aan de ondersteuning van artistiek talent en nieuwe initiatieven? Hoewel het idee van een democratische, publieke dienstverlening een evidentie is, dreigen we vandaag door allerlei spraakverwarring de vanzelfsprekendheid ervan te vergeten.



en-enmodel en-en-mo·del *zelfstandig naamwoord; het; meervoud: en-enmodellen*

'Om kwaliteitsvol te kunnen werken, bestaat de inkomstructuur van beeldende kunstenaars steeds uit een en-en-structuur', stelt de Visienota. Gatz promoot nadrukkelijk 'een volwaardig partnerschap tussen publieke en private financiering' en ziet het als 'een **win-win** voor beide partijen'. Het lijkt alsof de minister alleen maar het beste van twee werelden wil combineren. Maar als we in rekenschap nemen dat de bestaande toestand reeds een en-ensituatie is – met huizen en kunstenaars die (verplicht) eigen inkomsten genereren en met een publieke cultuursector naast de kunstmarkt, creatieve industrie enzovoort – wordt duidelijk dat Gatz zijn voornemen om naar een 'volwaardig partnerschap' toe te werken op exact het tegenovergestelde aanstuurt: een opheffing van het onderscheid en evenwicht tussen die twee werelden.

Gevolg: een verlies voor de publieke sector – die wordt méér van hetzelfde van wat elders al in aanbidding is – en verlies voor bijvoorbeeld de kunstmarkt, want die heeft een sterke en autonome publieke sector nodig waar het gewoon over kunst mag gaan, ongeacht wat het kost en of er al dan niet mee te verdienen valt. Kunst wordt immers slechts voor veel geld gekocht vanuit het symbolische geloof dat het net méér is dan louter koopwaar. Daarom moeten we, net in het belang van een en-enmodel, eenheidsworst vermijden.



be-stuur (het; *meervoud*: besturen)

Cultural governance

Nog eentje: de Visienota benadrukt herhaaldelijk de nood aan ‘*cultural governance* als hefboom tot professionalisering’, alsof kunstenaars en organisaties niet ondernemend genoeg zijn. Ook kunstenaars moeten ‘zo vroeg mogelijk in contact worden gebracht met **ondernemerschap**’. Wat wordt bedoeld is dat ‘de toegang gestimuleerd moet worden tot een grotere pool van private middelen’. Kortom, wie het niet beredert, moet dat zichzelf verwijten. De vermarkting vormt voor de minister geen probleem omdat hij de cultuursector reeds als een markt opvat. In de Visienota lezen we bijvoorbeeld dat dans in het buitenland ‘een afzetmarkt’ moet vinden; fiscale aftrekken onder de vorm van een kunst-koopregeling moeten ‘de markt **impulsen** geven’; toegangsgeld heet ‘**marktinkomsten**’. Enzovoort.

Laten we ondernemersgewijs de mouwen oprollen en de economische huishouding van kunst en cultuur van een taalbad voorzien. Als van kunstenaars dan toch de maat-

schappelijke rol van voorhoede wordt verwacht, laat hun sector er dan een zijn waarin met een alternatieve organisatie geëxperimenteerd wordt: een labo waarin we onze huishoudkunde (naar de etymologische oorsprong van economie) zelf in handen nemen. Hierin ligt voor *cultural governance* een rol weggelegd. Om te dromen en om oplossingsgerichte praktijken te ontwikkelen. Prefiguraties van een andere wereld. Marcel Duchamp wees er al op dat kunst etymologisch ‘iets doen’ betekent eerder dan ‘iets maken’. Dus ook in deze zoektocht zit een creatieve uitdaging: hoe gezamenlijk overleggen en tot besluitvorming komen, hoe binnen een collectieve context in ruil en samenwerking voorzien, hoe de condities van samen werken en leven rechtvaardig en creatief vormgeven enzovoort. En bovenal, hoe kan de autonome kunstenaar zijn of haar onafhankelijkheid van de dwingelandij van de markt verhogen, om daadwerkelijk soeverein te zijn? Vrij van de dictaten van private actoren, maar ook vrij van de marktlogica waarvan onze sector stilaan doordrongen raakt.

Dit experimenteel onderzoek is naast contemplatie vooral ook een transformatieve kracht. Hier, in die praktijk, schuilt een belangrijke politiserende potentie voor de cultuursector, in de constructieve en offensieve betekenis van dat woord. Een met een ander venster op onze wereld, dat ook een venster op een andere wereld is. Hier gaat het om veldwerk van de verbeelding, iets waarbij het politieke veld in de leer kan gaan. Waarom zou de kunstensector geen creatief **vliegwiél** kunnen zijn om uit de neoliberale tijdsgeest van concurrentie en profijtigheid te ontsnappen? Dat zou pas innovatie zijn. Waarom zouden we moeten aanvaarden dat onze huidige cultuurpolitiek de neoliberale symptomen versterkt? Onderbouw bepaalt bovenbouw: laten we niet alleen in woorden, maar vooral ook in de praktijk aan alternatieven werken. Dat is de beste remedie tegen de cultuurpolitieke spraakverwarring uit bovenstaande woordenlijst. ¶

Gerard Herman (Gent, *1989) laat zich niet vatten in één enkel medium. In zijn spontane en veelzijdige kunstpraktijk gaat hij breed-maatschappelijke onderwerpen niet uit de weg. Hij doet dit echter meestal met de nodige dosis poëzie, naïeve en absurde humor waardoor zijn werk erg toegankelijk wordt.

Robrecht Vanderbeeken is filosoof. Hij schrijft over kunst, ideologiekritiek, wetenschap en filosofie voor verschillende tijdschriften. In 2015 verschijnt bij epo zijn boek *Buy Buy Art. Over de vermarkting van kunst en cultuur*.

EN WE MOETEN OOK
GAAN NA DENKEN OVER
ALTERNATIEVE SUBSIDIEVORMEN



- HET NEKSCHOT



- ZON LICHT



- EEN WANDELSTOK



- VIS OP VRIJDAG

• Het checkpoint is het centrale infopunt van GENERATION CREATIVES. Bij Marie kan je terecht voor alle vragen rond ondernemen en creativiteit. Mail haar, bel haar of kom gewoon langs! Ze luistert naar je verhaal of verwijst je door naar de juiste coach.

www.generationcreatives.be



GENERATION CREATIVES

HET CHECKPOINT VAN GENERATION CREATIVES is het centrale infopunt waar je terecht kunt voor alle vragen rond ondernemen en creativiteit. Of je nu een idee hebt voor een nieuw bedrijf, een project wilt starten of een specifiek vraagstuk hebt, Marie van het checkpoint is jouw aanpakspunt. Je kan zowel online als offline bij het checkpoint terecht.

opvoeding, tewerkstelling en vorming in deze sector.



• Wil je werk maken van je carrière als starter in theater, dans & performance? Als sectorconsulente bij het SOCIAAL FONDS VOOR DE PODIUMKUNSTEN, beantwoordt Christa al je vragen rond carrièreplanning. Zij kan je meer vertellen over alle initiatieven die er zijn voor opleiding, tewerkstelling en vorming in deze sector.

powered by

FLANDERS
DC



ONDERNEMEN EN CREATIVITEIT
opvoeding, tewerkstelling en vorming in deze sector.

Choreografie zonder 'emballage cadeau'

door Pieter T'Jonck

'Eén plus één is in zo'n choreografie niet twee, maar een niet nader bekend (en groter, of in elk geval 'ander') getal, dat in elke voorstelling benaderd, maar nooit bereikt wordt.'
Pieter T'Jonck analyseert de tentoonstelling *Work/Travail/Arbeid* van Anne Teresa De Keersmaeker, die vorige maand na negen weken afsloot in Wiels, en ziet opvallende parallellen met het werk van William Forsythe en Yvonne Rainer.

Work/Travail/Arbeid in Wiels stelt een werk, niet het werk van choreografe Anne Teresa De Keersmaeker tentoon. Je ziet dus geen foto's, tekeningen of films van haar oeuvre. Ook toont Wiels niet op specifieke momenten één voorstelling, zoals eerder in het New Yorkse MoMA of in Tate Modern in Londen gebeurde. Integendeel, net als bij elke andere tentoonstelling kan je tijdens de openingsuren van de kunsthall voortdurend kijken naar dit 'werk'. Je kiest ook vrij waar je gaat of staat in de ruimte. Een specifieke belichting die accenten legt, ontbreekt. Natuurlijk licht overheerst. Je ziet dus wat je ziet, vanuit je eigen positie en in het tempo dat je zelf kiest. Dat maakt van *Work / Travail / Arbeid* een 'echte' tentoonstelling.

De fysieke manifestatie van dit werk – dat is niet per se hetzelfde als het werk 'an sich' – valt niet samen met een object, maar wordt continu opnieuw opgeroepen door de bewegende dansers van Rosas en musicerende muzikanten van Ictus. Je kan dus geen foto van de zaal maken die het werk en zijn opstelling reproduceert. Het werk is voortdurend 'daar', maar verschijnt nooit in zijn totaliteit. Vanzelfsprekend is dat niet, want om de fysieke verschijning van het werk in zijn geheel te zien zou je negen weken lang, van 11 tot 18 uur, ter plaatse moeten zijn (in een meer elementaire vorm, waarover later meer, volstaan negen uren, maar dat vereist nog steeds twee bezoeken). Dat kan uiteraard niemand, behalve de uitvoerders zelf. Toch kan je er niet van uitgaan dat De Keersmaeker de bezoeker enkel wil frustreren. De vraag is daardoor niet of *Work/Travail/Arbeid* een tentoonstelling is, wel wat die toont.

Die vraag wordt nog acuter in het licht van de herkomst van de bewegingen en de muziek die hier te zien en horen zijn.

Dat materiaal is namelijk niet nieuw. Het werd ontwikkeld voor *Vortex Temporum*, een voorstelling uit 2013 op muziek van de in 1996 overleden Gérard Grisey. Het principe van die voorstelling is eenvoudig: zeven dansers van Rosas 'vertolken' in bewegingen wat de zes muzikanten van het Ictus-ensemble (een pianist, drie strijkers, twee houtblazers) ten gehore brengen. Elke danser staat dus voor één (type) instrument. Enkel de piano wordt door twee dansers vertegenwoordigd, omdat de twee handen op de piano volgens De Keersmaeker hun eigen gang gaan en dus elk een danser vereisen.

Iedereen voelt wellicht dat zo'n algoritme alleen in schijn helder is. In de dansgeschiedenis mag er dan veel gedacht en geschreven zijn over de relatie tussen muziek en beweging, elke concrete uitwerking daarvan, buiten een rituele of gecodificeerde context, vraagt om beslissingen die min of meer willekeurig zijn. Zelfs de beslissing om te vertrekken van zo'n algoritme is willekeurig. Toch is ze, als choreografisch (dus niet als fysiek) gebaar veelzeggend. Ze verraadt de ambitie om de willekeur van keuzes te onderdrukken waarmee elke choreograaf moet omgaan, om zo 'juist' mogelijk te zijn, zowel in verhouding tot de toeschouwer als tot de muziek. Om als het ware niet te moeten kiezen, maar enkel te doen wat 'moet' en zo te ontsnappen



► *Work / Travail / Arbeid*/Anne Teresa De Keersmaecker

© ANNE VAN AERSCHOT

aan de last, de illusie, de kwaal van de persoonlijke expressie die het gros van de moderne dans teistert.

Dat de choreografe willekeur wil ontlopen, blijkt niet alleen uit de keuze voor dit structurerend algoritme, maar ook uit de relatieve abstractie van de bewegingen. De Keersmaecker had in de omzetting van muziek naar bewegingen een soort verhaal of karakterexpressie kunnen smokkelen, maar ze weigert dat expliciet (terwijl ze dat in het verleden, in *Achterland* bijvoorbeeld, wel heeft gedaan). Je merkt dat de dansers figuren die dramatisch aanvoelen, zoals een kantelend lichaam, met uitgestreken gezicht brengen. Ze handelen als mensen die taken uitvoeren in plaats van dingen te 'belichamen'. Tenminste: ze geven weinig of geen blijk van gevoelens, enkel van diepe ernst en betrokkenheid op de taak. *Work/Travail/Arbeid*, inderdaad!

Net die contradictie tussen een onvermijdelijke willekeur en een streven naar het opheffen ervan maakt *Vortex temporum* spannend. Des te meer omdat de muziek zelf ongehoord complex is, met onnavolgbare versnellingen en vertragingen. Zelfs de meest simpele kinetische transscriptie ervan moet al uiterst veeleisend zijn. De Keersmaeckers 'combinatoriek' van basisbewegingen met complexe vloer-

patronen drijven de virtuositeit ten top. Als de muzikanten dan ook nog gaan rondcirkelen over het podium kan je bij eerste visie haast niet meer volgen.

Van Vortex Temporum naar Work/Travail/Arbeid

Bij de opening van de tentoonstelling maakte De Keersmaecker zonder omwegen duidelijk dat het werk in Wiels een ontwikkeling en doorwerking op enorme schaal is van het basisprincipe van *Vortex Temporum*. Een startdemonstratie die aan de eigenlijke opening voorafging, was een doorloop van dat stuk, maar dan uitgespreid in de ruimte op de derde etage van Wiels. Het werk leent zich tot een dergelijke doorwerking. De dansers en muzikanten vertelden dat de ontwikkeling van de basisbewegingen van *Vortex Temporum* ondanks de korte duur (55 minuten) krankzinnig veel tijd kostte. Er werd tijdens de repetities bijvoorbeeld lang geprakkiseerd over een choreografisch antwoord op de wild fladderende klanken waarmee de compositie opent. De conclusie is bijna contra-intuïtief: nauwelijks merkbare trillingen of een extreem traag kantelend lichaam bouwen langzaam een potentieel van kracht op dat zich slechts af en toe, in een onverwachte armzwaai bijvoorbeeld, ontaardt. Maar toch dus... Nog meer tijd kroop in hun ruimtelijke ontwikkeling en combinatie.



► *Work / Travail / Arbeid*/Anne Teresa De Keersmaecker

Work/Travail/Arbeid rafelt alle combinaties van klanken en bewegingen, en alle variaties daarop die niet in de voorstelling terechtkwamen, terug uit elkaar en spreidt ze uit in de ruimte. Een stuk van één uur wordt zo een bewegende tentoonstelling met een 'loop' van negen uur. Elke nieuwe loop varieert echter weer op de vorige. Je kan dus nooit twee keer exact hetzelfde zien. Die negen uur zijn er bovendien twee meer dan de openingsuren van de kunsthall, zodat de 'tentoonstelling' het 'werk' elke dag op een ander punt verderzet. De ervaring van een dag ter plekke is dus in de tijdservaring steeds anders gestructureerd.

Is het zo vooral een 'extended version' van het bronwerk? Toch niet. Het materiaal van *Vortex Temporum* verschijnt hier immers veel 'naakter' dan in een theaterzaal. Dat heeft grote gevolgen. Ten eerste legt de tentoonstelling geen gezichtspunt vast van waaruit een bezoeker het werk ziet. Dat is net cruciaal in het theater. Dat komt nog sterker uit de verf omdat de cast hier ont dubbeld is: er zijn veertien in plaats van zeven dansers. Die keuze werd aanvankelijk ingegeven door de praktische overweging dat één cast niet opgewassen zou zijn tegen een negen weken durende, continue prestatie. Maar De Keersmaecker zou De Keersmaecker niet zijn als ze daar geen nieuwe mogelijkheden in zag. De tentoonstelling staat namelijk in een dubbelruimte met een bijzonder perspectief. In de voorste, taps toelopende grotere zaal valt het licht zijdelings en van tamelijk hoog binnen. In de tweede, smallere zaal komt het ook binnen via een raam over de volle hoogte van een brede nis in de achterwand. Op zonnige dagen ontstaat zo een sterk clair-obscur.

(Ann Veronica Janssens, die mee nadacht over de ruimtelijke lay-out, wilde ook de muren van de kleine dienstlokalen in die tweede ruimte afbreken om de oorspronkelijke structuur van het gebouw te ontbloten. Wiels-directeur Snauwaert, die al een extra dansvloer moest aanleggen voor deze tentoonstelling, vond het echter al welletjes zo.) De Keersmaecker ontdekte dat de verdubbeling over deze twee ruimtes een sterke impact had op het gebeuren. Zodoende treden de twee casts hier niet om beurten aan, zoals voorzien, maar verdubbelen ze elkaar ook vaak. Deze ruimtelijke configuratie zorgt ervoor dat je de inspanningen van de dansers anders ervaart dan in het theater. Als ze, soms onverwachts, dichtbij komen, ervaar je aan den lijve wat zij doorstaan. Dat drijft de sowieso belangrijke kinesthetische ervaring van de dans op de spits. Het zet je er onwillekeurig toe aan om mee te bewegen, om op exploratie te gaan, om letterlijk 'na te gaan' wat de dansers doen.

Het meest doorslaggevende verschil met een theatervoorstelling is echter het verloop van de tijd. In een theater ligt dat vast. Zo wordt het een hefboom om betekenis te produceren. Vooral bij dans krijg je pas een compleet idee van wat een stuk 'is', 'doet' of 'voorstelt' bij het laatste ogenblik. Dat herdefinieert de betekenis van alle voorgaande, het suggereert orde en hiërarchie, een begin en einde, een 'verhaal' kortom, hoe abstract ook. De tijd als een geordend, gesloten geheel creëert ook de mentale ruimte waarin de performer zichzelf als personage kan projecteren, en laat andersom de kijker toe om dat personage te ontdekken. Theater werkt als een drug: het lokt onze hang naar verha-



© ANNE VAN AERSCHOT



len uit en versterkt die verslaving bij elke nieuwe dosis. Dat verklaart meteen waarom kunstenaars die het wel zo'n beetje gehad hebben met die overjaarse, in wezen negentiende-eeuwse kijk op theater, in de marge gedreven worden: te moeilijk, te onduidelijk...

De Keersmaeker beweegt zich de laatste jaren steeds duidelijker weg van de verhalende theatervorm met het daarbij horende dwingende tijdsperspectief, wat haar trouwens niet altijd in dank wordt afgenomen. Het valt bijvoorbeeld op dat ze zowel in *Partita 2*, het onvolprezen duet met Boris Charmatz en Amandine Beyer, als in *Vortex Temporum* dans en muziek radicaal uit elkaar haalt. In *Partita 2* speelt Beyer eerst in het pikdonker de partita van Bach. Daarna dansen De Keersmaeker en Charmatz in stilte, met diezelfde muziek als richtsnoer. Pas dan komen beide samen. Het begin van *Vortex Temporum* is net zo opgebouwd. Door die strategie moet de kijker zich danig inspannen om het beeld in zijn ervaring te completeren. Het attendeert hem op dwingende wijze op de gelaagdheid van het beeld of de ervaring

die door de choreografische idee aange-stuurd wordt. Eén plus één is in zo'n choreografie niet twee, maar een niet nader bekend (en groter, of in elk geval 'ander') getal, dat in elke voorstelling benaderd, maar nooit bereikt wordt. Hetzelfde geldt voor de manier waarop De Keersmaeker bewegingen eerst maakt en dan verknijpt en weer samenstelt op een oneindig aantal manieren, in steeds andere, maar mysteri-

eus verwante ruimtelijke configuraties. Dat principe dringt zich al sinds *Drumming* steeds sterker op de voorgrond. De choreografie wordt telkens zichtbaar doorheen al die permutaties maar blijft op zich onvoorstelbaar. De uitvoering als dans is bovendien nooit identiek, maar door de contingente, imperfecte concrete uitvoering altijd slechts een benadering van een 'ideale' vorm, een extreem complexe functie met vele parameters.

Dat onbereikbare, de choreografie als een 'limiet' van een complexe functie, is een bruikbaar beeld voor wat in *Work/Travail/Arbeid* op het spel staat, of zichtbaar wordt. Om dat te vatten is een vergelijking met werk van twee andere choreografen, met name de 'choreographic objects' van William Forsythe en het vroege werk van Yvonne Rainer – zo ongeveer tot het 'tentoonstellingsproject' *Continuous project – Altered Daily* (1970) – verhelderend. In beide gevallen gaat het over de zoektocht naar een limiet. *Work/Travail/Arbeid* raakt aan beide benaderingen van het choreografische (dus niet enkel: de dans).

De choreografische objecten van William Forsythe zijn 'installaties' die probleemloos voor beeldende kunst kunnen doorgaan. Forsythe wil echter vooral articuleren waar choreografie vandaan komt en wat ze is, *los van en naast* de punctuele realisatie van die choreografische idee in een voorstelling, in de concrete interpretatie van de dansers. Het frustreert hem dat het publiek altijd aan die concrete manifestatie blijft haperen, en zelden of nooit peilt naar de achterliggende idee. In een fundamentele tekst¹ geeft hij echter toe dat het ook bijzonder moeilijk is om te omschrijven wat de aard van die choreografische idee is; dat ze misschien eerder als een afwezigheid, een leegte, een tekort moet begrepen worden. Ze insisteert enkel in concrete manifestaties. Net daarom is het volgens hem zinvol om de danser soms weg te halen uit het beeld. (Hij is hier in het gezelschap van veel avant-gardisten uit het interbellum, al zou het te ver leiden om dat verhaal hier uit te spitten).

In *Work/Travail/Arbeid* blijven de dansers daarentegen sterk aanwezig. Ze vatten hun plek in het werk ook op volgens de klassieke definitie van theater. Die wijst aan spelers en toeschouwers ideëel een andere ruimte toe, gescheiden door een onzichtbare wand. Dirk Snauwaert zag tot zijn verbazing dat de dansers zich geen raad wisten met hun houding als hun 'partij' erop zat. Hoe ze dan konden verdwijnen. Uiteindelijk losten ze dat probleem op door via trapjes in de dienstlokalen van de tweede zaal af te gaan, zoals je dat doet in de coulissen van een theater. De lege zaal op de tweede etage werd daardoor in hun beleving een achtertoneel, om onzichtbaar te verdwijnen en verschijnen.

De bezoeker weet dat echter niet en heeft daar ook geen boodschap aan. Wat hij ervaart is de eindeloze ontrafeling en herbeschouwing van het materiaal dat de dubbelcast brengt. Dat bewijst dat het publiek hier een totaal andere rol heeft dan in een theater. Er heerst geen vaste afspraak of gedragscode, noch tussen de kijkers, noch tussen kijkers en dansers. Ze moeten die ter plekke uitvinden. Bij de opening zag je dat al: terwijl de een rustig tussen de dansers door banjerde, bleef de ander voorzichtig tegen de muur staan. De een dacht duidelijk in termen van tentoonstelling, de ander in termen van voorstelling. Hoe dan ook is de kijker hier plots veel meer 'verantwoordelijk' voor wat hij ziet. Hij moet al zijn kennis, ervaring en sensibiliteit mobiliseren om het drijvende principe achter de losse bewegingen en klanken te reconstrueren. In die zin is *Work/Travail/Arbeid* toch een gigantisch choreografisch object.

Aan de choreografische objecten ging bij Forsythe een andere beweging vooraf. Minstens vanaf *Endless House* (1999) brak hij expliciet het beeld van zijn voorstellingen zo open dat een alziende, complete blik en dus ook een lineaire

tijdservaring onmogelijk werden. De choreografische objecten zijn in zijn oeuvre om die reden een verlengstuk van een meer algemeen streven om de relatie tussen de kijker en het werk te herijken. Dat was een paar decennia eerder ook wat Yvonne Rainer dreef.

Het is haast verbijsterend om met veertig (!) jaar afstand te lezen wat Annette Michelson daarover te melden had in *Art Forum*, in januari 1974. Rainer zocht volgens haar naar 'new modes of attention and gratification' die ingingen tegen de narcistische zelfprojectie van de danser binnen het kader dat het gesloten tijdsverloop van een voorstelling biedt. De danser volbrengt bij Rainer zijn taak op neutrale wijze, zonder oogcontact met de kijker. Michelson trekt parallellen met beeldend kunstenaars als Donald Judd en met filmregisseurs als Michael Snow of Jean-Luc Godard. Die laatste citeert ze: 'Yes, my films do have a beginning, a middle and an end, but not necessarily in that order.' Aan de hand van Kurt Schwitters detecteert ze de libidinale oorsprong van die onwil om richting en eindpunt van een voorstelling vast te leggen. De tekst lijkt op een verbijsterende manier, haast punt voor punt, een leeswijzer voor *Work/Travail/Arbeid*.

Het gaat er hier niet om of dat allemaal ook werkelijk overwegingen geweest zijn bij het maken van *Work/Travail/Arbeid*. Dit werk is in de eerste plaats het resultaat van een geslaagde ontmoeting tussen de choreografe en Elena Filipovic, tot voor kort curator bij Wiels. Filipovic vroeg De Keersmaeker om haar werk te herdenken in termen van een tentoonstelling. Toch wed ik erop dat De Keersmaeker, met haar kennis van het choreografische veld, die referenties met zich meedraagt. Hoe dan ook: haar werk maakt dergelijke beschouwingen mogelijk en lokt ze zelfs uit. Het is een zeer bijzondere cross-over tussen twee benaderingen van het specifiek choreografische. Het werk maakt de choreografie tastbaar als de 'limiet' van een complexe functie. Het roept een verbeeldingsruimte op, net zoals beeldend werk dat doet. Niet met verf of objecten maar met lichamen en muziek. Maar door de 'emballage cadeau' van het theater weg te scheuren wordt dat (onmogelijke) streven zichtbaarder. Dat dit in een museum gebeurt is dus niet onlogisch. De onderneming is wezenlijk niet zo verschillend. ¶

Pieter T'Jonck (*1960) is architect en kunstkriticus. Hij schrijft over podiumkunsten, architectuur en beeldende kunst, doceerde architectuur aan de Universiteit Gent en de Academies van Gent en Antwerpen, en is adviseur bij DasArts in Amsterdam. In 2012 cureerde hij de tentoonstelling *Superbodies* in Hasselt. Daarnaast leidt hij zijn eigen architectenbureau T'jonck-Nilis.

1 <http://www.williamforsythe.de/essay.html>



© CLARA HERMANS

Het theater als negatieve ruimte

door Jana Tupivic

Hoe kan het theater zich vandaag verhouden tot de publieke sfeer? Aan de hand van de Koreaans-Duitse filosoof Byung-Chul Han formuleert Jana Tupivic een voorstel voor een hernieuwde visie op het theatergebouw en wat erin kan plaatsvinden: het theater als negatief van een overgepositieerde samenleving.

Depressies, burn-outs, gevoelens van zinloosheid ... In een wereld die gedomineerd wordt door een overvloed aan het positieve, hebben we steeds meer moeite om met negatieve gevoelens, ideeën en krachten om te gaan. Het gebod van het consumentisme zegt ons dat we positief moeten zijn en meer en beter moeten verlangen. Het resultaat is echter dat we onze eigen grenzen overschrijden. Om up-to-date te blijven met onze prestatiegerichte maatschappij verliezen we inzicht in de eigen limieten en ontstaat er het gevaar om in diepe dalen terecht te komen. In ons werk, in sociale relaties en in ons dagelijks leven worden we gevraagd te presteren en ons te onderscheiden van de anderen. We hebben alle kansen om onszelf te ontwikkelen en onze dromen (wiens dromen?) na te jagen, maar als we hierin niet slagen

ligt de verantwoordelijkheid in de eerste plaats bij onszelf. Zij die falen worden veroordeeld tot de abnormaliteit, terwijl zij die succes hebben hoog worden aangeschreven. Bij de Oude Grieken was ambitie een ondeugd. Nu is het de norm.

Een soortgelijke analyse maakt de filosoof Byung-Chul Han in zijn essay 'De terugkeer van de Eros'. In een interview met de opmerkelijke titel 'De terreur van het positieve'¹ zegt hij onder andere het volgende: 'Current society is dominated by a surplus of positivity, even in one's own affective household. It seems negative feelings are an impediment to accelerating the process. The utmost in acceleration can be expected where the same answers to the same. Negativity slows down and prevents a chain reaction of sameness.'



Er zijn weinig domeinen waar de dominantie van het 'positieve' zich nog niet heeft genesteld. Ook het gebied van de kunst is er niet aan ontsnapt. Niettemin is het nooit te laat, de kunsten hebben het potentieel om een antipode te vormen van onze overgepositiverde samenleving. Het theatergebouw, bij uitstek, heeft de mogelijkheid om te functioneren als een negatief contrapunt en zodoende een radicaal andere ruimte te bieden waar negativiteit niet wordt vermeden maar een volwaardige plaats krijgt. Het theatergebouw kan letterlijk worden beschouwd als negatieve ruimte (de black box) van de positieve ruimte rondom (de gepri-vatiseerde ruimte, het marktplein, winkelstraten). Zoals in de analoge fotografie elke foto ook een negatief heeft, zo kan het theatergebouw een plaats zijn voor de andere zijde van een maatschappij.

De Franse filmmaker Jean-Luc Godard beschrijft zijn oeuvre als 'Le cinema autrement'. Godard geeft geen sluitende definitie voor deze omschrijving, maar zijn films bekijken vertelt genoeg: hij maakt inderdaad een ander

soort cinema, zeker in zijn recenter werk. Het is een cinema die zich op geen enkele wijze conformeert aan een consumerbaar product. Het is een 'negatieve' cinema. Het 'negatieve' wordt hier niet louter geïnterpreteerd als 'negatieve gevoelens of gedachten' (depressie, droefheid, etc.). Neen, het duidt hier eerder op een manier van werken, een vorm van monteren, een manier om met techniek om te gaan die een geheel andere manier van denken en communiceren produceert. Een manier die nooit zou worden gebruikt of overwogen door massamedia, publiciteitsbureaus, overheden en, in toenemende mate, ook kunst en sociale instituties. Want het is een manier van communiceren die ten volle de complexiteit van het leven omarmt. Godard poneerde ooit dat het zijn doel is dat de toeschouwer zijn films minstens drie keer moet zien om er grip op te krijgen. Het is een soort cinema waarbij je als kijker moet 'werken': waarbij je zelf associaties kan maken tussen de fragmenten tekst en beeld, en waarbij je, om het werk te kunnen vatten en er ten volle van te genieten, zoekingswerk kan doen naar de vele referenties. Het is een cinema die de mogelijkheid in zich draagt om conflict te veroorzaken: zijn films kunnen woede oproepen, ze kunnen vervelen en irriteren. Tegelijkertijd is het uitermate inspirerend werk als je de wil hebt om jezelf te engageren. Het 'negatieve' vraagt altijd om een engagement. Misschien is dat een van de redenen waarom zijn recente films nog nauwelijks worden vertoond in cinemazalen wereldwijd.



Er zijn weinig domeinen waar de dominantie van het 'positieve' zich nog niet heeft genesteld. Ook het gebied van de kunst is er niet aan ontsnapt.

Er zijn weinig voorbeelden van de 'negatieve cinema'. Net zoals er weinig voorbeelden zijn van het 'negatieve theater'. Vele (opkomende) makers dagen hun eigen vak niet uit maar kopiëren vormen en methodes die ze op kunstschole(n?) Wat we voorgeschoteld krijgen als artistieke proposities en wat door de kunstcritici en het publiek gelauwerd wordt, zijn herkenbare (voor wie?) voorstellingen die vertrekken vanuit een sterke persoonlijke en poëtische inslag. We worden overspoeld door een soort theater dat troost wil bieden voor de wonden die we oplopen in onze dagdagelijkse realiteit. Het is een escapistische benadering van kunst: het geeft de toeschouwer een vluchtweg van het dagelijkse leven om even op krachten te komen. Het theater verwordt hier tot warme moederschoot waar we ons collectief geborgen en getroost weten. Verzorgd worden is een belangrijk kenmerk van dit soort theater. Het is een soort theater dat in de val trapt van de mechanismes die bijdragen tot onze over-gepositieveerde, consumentgeoriënteerde samenleving. *We should feel good.*

Dat kan nooit het doel zijn geweest van de hedendaagse podiumkunsten. We bouwden geen theaters en zwarte dozen als een extensie van de openbare ruimte om het onszelf comfortabel te maken. Daarvoor hebben we Disneyland gebouwd en grote concertzalen. Maar niet de schouwburgen niet het vlakke vloer theater. Misschien wordt het tijd om de functie van het theatergebouw te claimen als negatieve ruimte van onze westerse samenleving?

Waaruit bestaat die negatieve ruimte dan juist?

Ze bestaat uit dat wat niet conformeert aan onze verwachtingen. Uit zaken (objecten, woorden, bewegingen, beelden) die buiten onze wil en controle liggen. Het negatieve theater zou onze innerlijk negatieve zijde kunnen zijn. De zijde die we niet kennen, waarvan we niet weten dat ze deel uitmaakt van ons. Deze negatieve zijde van onszelf hoeft niet per se in verbinding te worden gebracht met onderbewuste of excessieve, libidinale krachten. De negatieve zijde heeft veeleer te maken met ideeën, gevoelens en gewaar-

wordingen waartegen we ons zouden verzetten in het dagelijkse leven, maar waarvan we ons tegelijkertijd bewust zijn dat ze een potentieel verlies zouden zijn als we er onszelf niet mee zouden confronteren. Het zijn dingen die we misschien opzij zouden zetten als nonsens maar die tegelijkertijd de mogelijkheid hebben om deuren te openen naar nieuwe domeinen van kennis en die een andere benadering van de werkelijkheid kunnen provoceren. Het zijn zaken waar we misschien ooit van droomden maar die we naar de achtergrond hebben verdrongen door ons leven in de hedendaagse prestatimaatschappij.

'Every time we open the pages of another piece of writing, we are embarked on a new adventure in which we become a new person.' Dit statement van theoreticus Walker Gibson geeft goed weer wat ook het doel van het negatieve theater kan zijn. De transformatie van de eigen persoon moet hierbij niet als iets groots en levensveranderend worden geïnterpreteerd. Het moet eerder op kleine schaal worden begrepen: de transformatie gaat over het wrikken aan gedachten, dogma's, theorieën en oordelen die iemand kan hebben. Dit kan nieuwe perspectieven op het leven openen: nieuwe vragen die nieuwe gedachten en nieuwe ideeën creëren. Een dergelijk proces wordt vaak gekenmerkt door het opgeven van bepaalde ideeën. Er vindt een innerlijke strijd plaats tussen voorheen vaststaande feiten en nieuwe argumenten die het eigen denken openbreken.

Het moge duidelijk zijn dat dit soort theater, het negatieve theater, dat amper voorkomt, niet veel succes zal hebben onder de huidige politieke, economische en sociale omstandigheden. Het benaderen van het theater als negatieve ruimte zal niet beschouwd worden als een goede 'prestatie'. Het zal niet goed onthaald worden door kunstcritici die schrijven voor dagbladen en zich geconformeerd hebben aan de tirannie van de toegankelijkheid. De Franse filosoof Alain Badiou schrijft in zijn boek *In Praise of Love*²: 'Risk and adventure must be reinvented against safety and comfort'. Zoveel is zeker: het negatieve theater zal geen comfort bieden, maar gaat voor engagement, kritisch denken en dat wat een risico inhoudt. ¶

Jana Tupivic woont en werkt in Brussel en Parijs.

Ze is stichtend lid van het recent opgerichte *Disagree.* magazine. Deze tekst maakt deel uit van de eerste editie van *Disagree. – a critical magazine on arts and society.*

- 1 TOLLMANN, V. (2011). *The terror of positivity. An Interview with the Philosopher and Media Theorist Byung-Chul Han.* http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?textid=2533&lang=en
- 2 BADIOU, A. & TRUONG, N. (2012). *In Praise of Love.* New York: News Press.

RANDOM PLAY “THAT’S IT! (+ 3 FREE MINUTES)”

This proposition for Etcetera is based on Joëlle Tuerlinckx’ ‘lecture opera’ “THAT’S IT! (+ 3 FREE MINUTES)”, which Kaaithheater recently presented in the frame of Performatik, the Brussels biennial of performance art. The work on the following pages is an assemblage of flip cards and paper scraps, original archive material and rehearsal notes. Joëlle Tuerlinckx / page 39 and 40 - Christoph Fink / page 41 - Valentijn Goethals / page 42.

On the lecture opera THAT’S IT! (+ 3 FREE MINUTES)

THAT’S IT! (+3 Free minutes) can be seen and understood as an exploration; primarily as a curious, critical and amused exploration of a recently discovered medium ‘a parcel of air that I have yet to unpack,’ said Joëlle Tuerlinckx about the exhibition at the time of her first solo ‘Pas d’histoire Pas d’histoire (No Story No History)’ in 1994 (Witte de With – Rotterdam). Known since then for her *œuvres*—exhibition, Tuerlinckx now considers the stage as the site for action, a move that is as unprecedented and unusual for herself as it is for her audience. By ‘action’ we understand ‘gestures of humanity, of work, of survival, of pleasure...’ It is in these terms that she defines the medium itself of the exhibition. By ‘actor,’ ‘a person or character who has at some point been asked to do something.’ By this ‘something,’ ‘the action, as minimal or banal as it may be: to walk, to descend a staircase, to put this rope on that table,...’

With the presentation *THAT’S IT! (+3 Free minutes)*, Joëlle Tuerlinckx plunges fully into the theatre medium for the first time and the spectacle will be total! Bear in mind that everything in the work was leading to that: the materials of this total theatre, which has been announced as ‘a lecture on a work,’ will be those of her gigantic archive. Those images already put in practice the dramatisation of the economic and political world, as it emerges from those pixelised patterns found in news archive images. The world of art and business display their cohabitation. Amongst them, the category of monstrations (the act of showing) is exemplary in itself: Pointed monstration, Group monstration and Number monstration.

It is in this sense that we can talk about a true theatre-laboratory, we can evoke the curiosity of its author. *THAT’S IT!* displaces the world, the worlds of art and its customs, its actors, its locations. It takes it literally off site and on stage. In the style of a chemist, of a chapter act, with *THAT’S IT!* Tuerlinckx will provoke, and observe the ensuing responses.

(A) Reality in *THAT’S IT!* will consequently be that of the stage exacerbated in its theatrical illusion. A scene which, for the benefit of the oeuvre and its basic tenets, leaves space for the imaginary. ‘That’s it,’ the stage tells us. Yes ‘it’s that’ thinks the

viewer. In this new context of dramatisation, Tuerlinckx transforms her visual work and the world of fine art into a spectacle that has assimilated theatrical formats as an active part of its work process. For instance, by using the method of the monstration, the artist invites the audience into the heart of the thought-process. Her computer desk, on display in the room, is the central instrument for this task. Files are opened, examined, browsed and closed again. Tuerlinckx guides the spectator into a labyrinthine journey through her image archive. She communicates to the audience these structures of rhizomatic thoughts, her discoveries, observations and temporisations.

In this true theatrical laboratory, live and pre-recorded, where the present of the action (*the present perfect-ly*) of theatrical reality is confronted with the *already there* of a number of ‘exposed cultures and histories’. In *THAT’S IT!* everything intertwines, assembles itself into inextricable sonic and visual epics where scenes from the most extreme genres constantly operate their fusion: folk bands march hand in hand with conceptual and minimal art. And in one gesture, in one appearance, of three notes here on a circle, a line, a hand-drawn square, the universe of the circus is suddenly ushered in. Circles, points, forms, figures, the ‘theatre of geometry’ –to quote the title of an older series of premonitory watercolours–, in their continuous renewal, they unfurl their various hypotheses for narration.

THAT’S IT! (+3 Free minutes) is, in other words, the theatre of geometry, the theatre of Joëlle Tuerlinckx’s archive. The circus of the oeuvre in the actuality of its own receptivity. ¶

Joëlle Tuerlinckx (1958) is een beeldend kunstenaar.

Voor tentoonstellingen werkt ze in situ aan bijna immateriële installaties waarin ze met minimale middelen (bijvoorbeeld licht, kleur en papier) en elementaire handelingen patronen creëert die een dialoog aangaan met de architecturale ruimte. Hierbij concentreert ze zich volledig op het proces van de creatie: elke handeling laat een spoor na dat reageert op het geheel. Deze reactie is essentieel en bepaalt vorm en inhoud van de volgende handeling.

Project	Start	End	Duration
1.1.1	2000	2000	2000
1.1.2	2000	2000	2000
1.1.3	2000	2000	2000
1.1.4	2000	2000	2000
1.1.5	2000	2000	2000
1.1.6	2000	2000	2000
1.1.7	2000	2000	2000
1.1.8	2000	2000	2000
1.1.9	2000	2000	2000
1.1.10	2000	2000	2000
1.1.11	2000	2000	2000
1.1.12	2000	2000	2000
1.1.13	2000	2000	2000
1.1.14	2000	2000	2000
1.1.15	2000	2000	2000
1.1.16	2000	2000	2000
1.1.17	2000	2000	2000
1.1.18	2000	2000	2000
1.1.19	2000	2000	2000
1.1.20	2000	2000	2000
1.1.21	2000	2000	2000
1.1.22	2000	2000	2000
1.1.23	2000	2000	2000
1.1.24	2000	2000	2000
1.1.25	2000	2000	2000
1.1.26	2000	2000	2000
1.1.27	2000	2000	2000
1.1.28	2000	2000	2000
1.1.29	2000	2000	2000
1.1.30	2000	2000	2000



à l'espace
immédiatement par l.

0022 chassée à l'issue blanche

For 22 sont bien devant le rouge

0023 } e 2/3 du 23 muraghe del est unideller
0024 } 2/3 Serge Dancy...

1526

Acte III

Sub F dialogue Qui est ce que c'est spontanément?

préambule

ACTE I

Les Débuts ou "L'Avant miroir."

l'envisage
lucy la voix (Moments d'espace 1)
monstration patte
public
monstration jambe
la geisha
chaises
groupe/public

(INTERLUDE : Des masses d'air maritime 4-2)

ACTE II

Le rêve du théâtre ou "La scène du miroir."

premier crachat scène russe
second crachat taiti
leçon BD
réalité danse des miroirs
hommes politiques mon amour
mèche remake Kennedy Berlin
pet. miroir scène douche
AB la mort du théâtre

(INTERLUDE CHAOS ou Tron noir)

ACTE III

Mythologies ou les trois Retours : Rond, Récit, Révolution

Ronds
retour lucy la voix (Moment d'espace 2)
filles poupettes
statues

ACTE IV
CONFÉRENCE PIXEL

(INTERLUDE douche ou Tron blanc) + ding deop

ACTE V

'TIME SPACE' ou Les hormes

MARCHEUR
HOMME-FEMME
CRAVATE

ACTE VI

La scène du cirque ou la rêve de l'opéra

ACTE VII

Les finales

livre théâtre et retour scène
l'espace + (homme orchestre
Moment d'espace part 2 lucy la voix
poupettes roses
fiche générale
horizons bleus rouge

3 MINUTES GRATUITES

le salut

monnaie leonard

1,2,3

difficile

Filays n°2

Amie D

AERA #aglaia

amoureux
paysages I

maigre - remède de bide - figure double

lucy - ...
chaises public - double
cours - ...
lucy - ...

lucy - ...
lucy - ...

INTERLUDE CHAOS

lucy - ...
lucy - ...

lucy - ...
lucy - ...

lucy - ...
lucy - ...

lucy - ...
lucy - ...

lucy - ...
lucy - ...

lucy - ...
lucy - ...

lucy - ...
lucy - ...

lucy - ...
lucy - ...

lucy - ...
lucy - ...

lucy - ...
lucy - ...

lucy - ...
lucy - ...

lucy - ...
lucy - ...

www.crcpress.com
Taylor & Francis Group

Desson-Cube

GALERIE des BEAUX-ARTS GALERIE

GÉOMÉTRIE SACRÉE
SAKRALE GEOMETRIE

NOTITIES VOOR BEREIDING
KALIPERFORMANCE 03 2015

lucy la vola (momento d'espion 1)
un pallu

QUESTION

A patient has been prescribed a medication that is known to cause drowsiness. The nurse should instruct the patient to:

a) Avoid alcohol consumption.

b) Take the medication with food.

c) Drive a car after taking the medication.

d) Stop taking the medication if drowsiness occurs.

ANSWER

a) Avoid alcohol consumption.

BONNER KUNSTVEREIN

1. **Business Name:** [Illegible]
 2. **Address:** [Illegible]
 3. **City:** [Illegible]
 4. **State:** [Illegible]
 5. **Zip:** [Illegible]
 6. **Phone:** [Illegible]
 7. **Owner:** [Illegible]
 8. **Signature:** [Illegible]
 9. **Date:** [Illegible]

Андрей Михайлович
Удальцов

WEEKDAGEN: WAT HAST ZY WAST
NOC: ESTOF DOR CANTON

OVERZICHT FILE;
REPETITIES KAAI
17-21/02/2015

DATE	TIME	LOCATION	WIND	WAVE	TEMP	WIND	WAVE	TEMP
12/16/2015	12:48							
12/16/2015	12:53							
12/16/2015	12:07							
12/16/2015	13:46							
12/16/2015	15:50							
12/16/2015	16:40							
12/16/2015	16:46							
12/16/2015	16:34							
12/16/2015	17:28							
12/16/2015	18:49							
12/16/2015	10:55							
12/16/2015	11:41							
12/16/2015	13:43							
12/16/2015	15:41							
12/16/2015	16:37							
12/16/2015	17:35							
12/16/2015	18:43							
12/16/2015	19:45							
12/16/2015	20:43							
12/16/2015	21:45							
12/16/2015	22:43							
12/16/2015	23:40							
12/16/2015	14:02							
12/16/2015	15:11							
12/16/2015	16:42							
12/16/2015	18:02							

17/02
(1)

DI
WIDE

②
18/02

DO

③
19/02

VR

4
20/02

ZA

21/02

paying for the
all water

rd hntk/18

POUPETTE

CHRISTOPHER (HARP MUZIEK) HAD
TUKES (HERNEMING BEGIN)

STATUES → PODIUM → DOCK

N'KARDIMID

CONFERENCE-PIVEL

ROCK & ROLL

EBDWIN ALANUSCHAU

EXTREME STILE

BALVE

GORDON

STOOL

GORDON VOLT

STOOL
BAC

cadre AB (HPK)

AB 2 minutes de des chous, samples

→ PIANO KAT

30 SEC LOOP

MAN VS VROU

FLUT

PIANO

LOOP → KIKEL

DELAY
HARP

LAMPION

ROUD COULEUR

STOMATE

SYNTH

2 TIMES LATER
NOT 2 SEC COMPLEX
THAT'S → SPED
SOME SILENCE

Samen niet begrijpen: Wat heeft het theater in de actualiteit te zoeken?

door Kristof van Baarle

Van de 'crisisvoorstelling' naar de 'herdenkingsvoorstelling' naar de 'Syrië-voorstelling'. De actualiteit doet het goed in het theater. Nochtans geen evidentie voor een medium dat zich graag beroept op zijn traagheid ten aanzien van de informatiestroom die ons dagelijks overspoelt. Maar misschien hebben we vandaag wel meer nood aan verhalen dan aan informatie, stelt Kristof van Baarle.

We konden er niet naast kijken dit voorjaar: de 'Syrië-voorstelling' veroverde het theater. Verschillende makers verwerkten op verschillende manieren de actuele problematiek rond de Syriëstrijders. Pers en publiek keken met verhoogde aandacht naar de manier waarop deze kunstenaars hun visie naar de scène vertaalden. Het inspelen op mediagenieke onderwerpen legt makers geen windeieren en diezelfde media pikken de voorstellingen dankbaar op. Plots wordt de legitimiteitscris van de kunst weer even ondergeschikt in het licht van een zogenaamd 'aanwijsbare' maatschappelijke relevantie. Immers, "Actuele thema's worden door theatermakers graag vertaald op een podium", aldus VRT-nieuwslezeres Annelies Van Herck... Natuurlijk dwingt deze aandacht tot een zekere scepsis. Geven de journalisten de kritische reflectie op en richten ze zich uit wanhoop tot het theater? Of kijken ze geamuseerd naar de manier waarop de kunsten zich kapot lopen tegen dit onderwerp? Of worden de makers (al dan niet bewust) gerecupereerd in een commerciële logica, die de pijnlijke beslissing van jongeren en het geweld dat ermee gepaard gaat reduceert tot entertainment? Vanuit een optimistische invalshoek zouden de uitverkochte zalen en de media-aandacht gelezen kunnen worden als een vorm van hoop die gevestigd wordt op het theater. Hoop op inzicht en hoop op theater als gemeenschappelijke ruimte voor reflectie en – als het even kan – catharsis.

Het is precies de verbeelding die een intieme relatie met het werk creëert en voor verbondenheid zorgt tussen toeschouwers, spelers en het kunstwerk.

Theater als ruimte voor waarheid en inzicht en als plek van gemeenschap: twee parameters die we kunnen aanwenden om de relatie tussen actualiteit en theater te bekijken. Om zelf actueel te zijn gebruiken we de Syrië-voorstellingen als voorbeeld, maar we hadden het evengoed kunnen hebben over de 'crisisvoorstellingen' in de nasleep van 2008 (*Hebzucht van Braakland/ZheBilding*; *Die Kontrakte des Kaufmanns* van Elfriede Jelinek & Nicholas Stemmann) of de 'herdenkingsvoorstellingen' rond Wereldoorlog I (*Memento Park* van Thomas Bellinck, *Gavrilo Princip* van De Warme Winkel). De verhouding tussen theater en actualiteit is niet evident voor een medium dat zich graag beroept op traagheid en tijd voor reflectie. Parallel met het verlangen naar een ruimte die niet meebeweegt met de dagelijkse informatiestroom, leeft in het theater een eeuwenoude *drive* om net op die actualiteit te reageren en de onderhuidse tendensen, grote thema's en diepere motieven ervan te onderzoeken. Wanneer

we naar de huidige staat van de wereld kijken, met oorlogen in het Midden-Oosten en Oekraïne, een genocide in Centraal-Afrika, groeiende ongelijkheid en tienduizenden vluchtelingen in het Middellandse Zeegebied, valt de drang om langer bij bepaalde zaken stil te staan te begrijpen, zowel aan makers- als aan toeschouwerszijde. We zouden de belangstelling voor de Syrië-voorstellingen als een kritiek kunnen lezen op de doorsnee hapsnap journalistiek, maar ook als een aanklacht tegen de politiek die geen sterk antwoord kan bieden op deze situatie. De meeste nieuwsitems vervliegen in banaliteit, maar sommige blijven knagen en vragen om meer dan twee minuten dramatische beelden en gemonteerde meningen van experts. Fenomenen zoals de Syriëstrijders lijken onze westerse samenleving fundamenteel te raken en in verwarring te brengen. Een deuk voor het eurocentrische ego, een klap in het gezicht van bezorgde ouders en vrienden die hun zoon of dochter 'toch anders hadden opgevoed'.

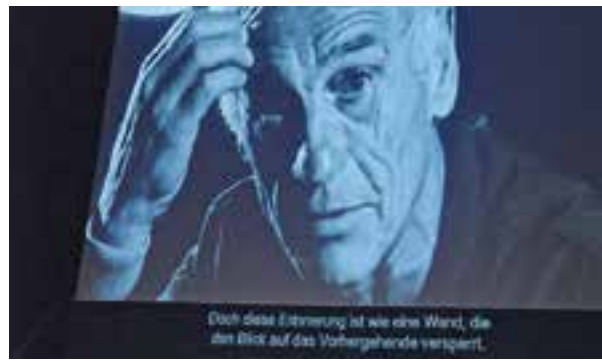
Op zoek dus naar een gemeenschap om dat onbehagen mee te delen. Gemeenschap is een oerkenmerk van het westerse theater, dat zich in de Griekse polis ontwikkelde als een ritueel moment van bezinning over maatschappelijke thema's en een reflectie over wat het betekent om mens te zijn in die tijd en context. Het publiek gaat samen de confrontatie aan met tragische verhalen, in de hoop gelouterd te worden. Over de tragiek van de Syriëstrijders woedt de discussie nog volop. In Europa polariseert het debat rond verschillende gemeenschappen: de blanke, westerse enerzijds, de moslimgemeenschap anderzijds, en belangrijker nog: de multiculturele gemeenschap die tegelijk realiteit en wens is van velen op lokaal en globaal niveau. Het succes van de Syrië-voorstellingen schuilt voor een deel in de zucht naar gedeelde contemplatie. Burgers voelen aan dat dit een maatschappelijk probleem is. De vraag is of we via de theatrale verbeelding vervolgens ook als maatschappij worden aangesproken en aangemoedigd om hierop een antwoord te verzinnen... Om de gemiddelde media-aandacht en haar theatrale tegenhanger tegenover elkaar te plaatsen kunnen we teruggrijpen naar het onderscheid tussen 'verhaal' en 'informatie' dat de Duitse cultuurfilosoof Walter Benjamin maakte. Informatie gaat volgens hem slechts om oppervlakkige feiten en kortzichtige verklaringen, waarmee men niet tot dieperliggende oorzaken of ideeën komt. *'The value of information does not survive the moment in which it was new'*, aldus Benjamin.¹ Het verhaal daarentegen heeft een lange (orale) traditie van mensen samenbrengen, zonder dat het sluitende antwoorden klaar heeft op de vragen die het oproept. Het verhaal zet aan tot diepere reflectie en raakt een gevoelige snaar. Samen naar een verhaal luisteren is de paradox van het bestaan even delen.

De vraag is of we via de theatrale verbeelding vervolgens ook als maatschappij worden aangesproken en aangemoedigd om hierop een antwoord te verzinnen...

Als we dit goed interpreteren is informatie in deze zin alles behalve gemeenschapsstimulerend: de huidige nieuwsberichtgeving zoekt eerder naar polarisering en sensatie zonder zelf enige verantwoordelijkheid op te nemen. Wanneer een publiek er vervolgens voor kiest om samen te komen in een theaterzaal, om te luisteren naar een vertelling over thema's die op televisie, in de krant of op Facebook eerder op een verdelende en versplinterde manier gepresenteerd werden, is het misschien (onbewust) op zoek naar iets meer. De nieuwsconsument voelt duidelijk de noodzaak om uit zijn isolement te treden en zijn traumatische ervaringen te delen. Die honger verklaart het succes van de Syrië-voorstellingen. De sfeer in de zaal bij SINCOLLECTIEFs *Reizen Jihad* (2015) had bijvoorbeeld iets van een teruggevonden gemeenschap die zich collectief herkent in wat zich op het podium afspeelt. De voorstelling draait rond Kersje, een bekeerd Vlaams meisje dat naar Syrië vertrokken is, verteld vanuit het perspectief van haar omgeving die haar (wan)hoopdsdaad tracht te begrijpen, mee mogelijk heeft gemaakt (de gladde ronselaar die reisbureau Reizen Jihad leidt), dan wel al in een andere gedaante heeft gekend (de Vlaamse collaboratie tijdens WOII). Om *Reizen Jihad* een verhaal à la Benjamin te noemen gaat de voorstelling niet ver genoeg in haar zoektocht, ondanks haar poging om het fenomeen



► Annelies Van Herck in het journaal en Johan Leysen in *The Civil Wars* van Milo Rau. Informatie vs. verhaal.



© CHRISTIAN ALTORFER

vanuit verschillende perspectieven, en dus zonder oordeel, te benaderen. De meningen en emoties die in dit verhaal gemonteerd worden verschillen niet zoveel van de stemmen die in de meeste media (of op zijn minst op de betere opiniepagina's) ook te vinden zijn. Het narratief van *Reizen Jihad* biedt een verdubbeling van een deel van de realiteit, maar die spiegel biedt geen dieper inzicht in de problematiek. Dat deze voorstelling mensen (opmerkelijk genoeg ook een minder 'klassiek' theaterpubliek) samenbrengt en ervoor zorgt dat ze zich identificeren met de personages is haar troef en verwezenlijking, maar het resultaat blijft een te vluchtige gemeenschap, weliswaar gebaseerd op herkenning, maar niet op structureel inzicht.

In een voorstelling die minder aanleiding vormt tot gemeenschappelijkheid maar des te meer graaft in de complexiteit van de materie, trachten Michaël Bijnens en Aurelie Di Marino een groter plaatje te schetsen en het systeem bloot te leggen. *Valley of Saints* (2015) ontleedt in gevatte en precieze dialogen de achterliggende geopolitiek en (jarenlang opgebouwde) clash der beschavingen die de bom in het Midden-Oosten heeft doen ontploffen. Twee archetypes – de rijke westerse investeerder en de opgefokte islamfundamentalist – staan letterlijk tegenover elkaar in een gelijk opgaand

gevecht. Bijnens' tekst biedt een gedegen analyse die het fenomeen van de Syriëstrijders plaatst binnen een groter geopolitiek conflict waarin schuld en onschuld geen zuivere categorieën meer zijn. Het is het soort duiding waarvan je wenste dat ze net zo helder in het nieuws of in een reportage aan bod kwam. De zoektocht naar inzicht en begrip – theater als plek van waarheid – drijft *Valley of Saints*. Het is een expositie van de complexiteit van maatschappelijke fenomenen die tegelijk een verklaring geeft voor en inzicht biedt in de motivatie van de jonge Europese strijders. Toch ontbreekt er iets. De verhalen waarover Benjamin het heeft in zijn essay *The Storyteller* peilen naar ervaringen en kennis die niet geheel door de ratio te vatten zijn. Ze spreken een niveau van begrijpen aan dat meer intuïtief is en dat resoneert met ons ongrijpbare mens-zijn. *The psychological connection of the events is not forced on the reader. It is left up to him to interpret things the way he understands them, and thus the narrative achieves an amplitude that information lacks.*² De waarheid volgens Walter Benjamin is daarom geen absoluut feit, het is een flits van inzicht die zich enkel voordoet wanneer iets zowel onthuld als verhuld blijft. Het is wat Romeo Castellucci ooit een 'gesluisde waarheid' noemde. Wordt iets tot op het bot blootgelegd, dan blijft het een externe verzameling feiten – 'informatie' – die ons niet uitnodigt om er een persoonlijke

verhouding mee aan te gaan. Bijmens en Di Marino vervallen zeker niet in loutere 'informatie', maar hun visie en discours zijn zo sluitend dat ze weinig aan de verbeelding overlaten. En het is precies de verbeelding die een intieme relatie met het werk creëert en voor verbondenheid zorgt tussen toeschouwers, spelers en het kunstwerk. Zo wordt het stilaan duidelijk dat het streven naar gemeenschap en waarheid niet losstaan van elkaar. De nadruk kan op een van beide liggen, maar het is de balans die een voorstelling stuwt naar zowel het hart als het verstand.

De kunst van het vertellen staat eveneens centraal in Milo Raus *The Civil Wars* (2014), het eerste deel van zijn Europatrilogie. Het intiële opzet van deze voorstelling was een onderzoek naar de Syriëstrijders, waarvoor de Zwitser afzakte naar Frankrijk en België, landen met de relatief grootste aantallen vertrekkers. Uiteindelijk werd *The Civil Wars* een collage van autobiografieën van de vier acteurs. De levens van Sara De Bosschere, Sébastien Foucault, Johan Leysen en Karim Bel Kacem zijn allen getekend door het verlies van een richtinggevende vaderfiguur. Afwisselend getuigen ze hierover, helder en zonder sentimentaliteit. Openen en sluiten doet de voorstelling met een verhaal van een vader die zijn zoon terughaalt uit Syrië. Hierdoor komen de levensverhalen van de acteurs in een ander perspectief te staan. De intimiteit van de persoonlijke en vaak pijnlijke verhalen van de spelers over hun jeugd, mede benadrukt door de projectie van een *realtime* close-up van het gezicht van de vertellers en de gezellige huiskamersetting waarin ze zitten, betreft de toeschouwer op een intelligente en toch directe manier. De afstand tussen verteller, het vertelde en de luisteraar wordt erg klein. Rau brengt archetype en individu samen door zijn acteurs persoonlijke verhalen te laten vertellen die het subjectieve overstijgen. Het waarom van alles wat ze hebben meegeemaakt is voor henzelf ook niet altijd duidelijk. Wel is het verloop van de verschillende verhalen door Rau zo geordend dat er parallelle fases ontstaan. Doorheen hun getuigenis weerklinkt een gedeeld proces van verlies dat kan doorgetrokken worden naar een algemeen gevoel van malaise in de westerse samenleving. Het einde van de grote verhalen dat zich nu ontpopt tot hyperindividualisme, gepredikt door economie en politiek, heeft geleid tot de afbraak van sociale netwerken en maakt zingeving haast een onmogelijke taak. Deze verlorenheid en machteloosheid ervaren we niet enkel tegenover de problematiek van de Syriëstrijders, maar ook tegenover pakweg de migratieproblematiek, de verrechtsing, de groeiende ongelijkheid tussen rijk en arm, de oorlogen die zich ver van ons bed afspelen, ... En toch zijn de vertellers niet wanhopig. Elk heeft een *modus vivendi* gevonden om met het morele verval om te gaan. Daarin schuilt misschien wel de ware *tour de force* van deze

Het succes van de Syrië-voorstellingen schuilt voor een deel in de zucht naar gedeelde contemplatie.

voorstelling. Individuele inzichten uit persoonlijke verhalen geven een gedeelde uitweg aan voor de gedeelde problemen van een gemeenschap.

Bij *The Civil Wars* verenigt het publiek zich rond een 'verhaal-de waarheid' die pas door en in de voorstelling ontstaat. Het gaat hier niet om de feitelijke of absolute waarheid, wel over een visie op actuele gebeurtenissen, gekoppeld aan grotere maatschappelijke en filosofische vragen. Hier ligt een mooie rol weggelegd voor het theater en een taak voor critici en schrijvers. De essentiële vraag van de kunstkritiek, zo schreef Walter Benjamin is '*whether the work's shining truth content is due to its subject matter or whether the survival of the subject matter is due to the truth content*'.¹³ De waarheid van een werk toont zich misschien niet onmiddellijk, zeker niet wanneer het onderwerp nog volop in ontwikkeling is zoals bij de actualiteitsvoorstellingen. Wie weet hoe we later zullen terugkijken op de verschillende Syrië-voorstellingen? Dat is een opdracht voor de toekomst, wanneer het stof van de geschiedenis is gaan liggen. Intussen moeten we blijven kijken en blijven luisteren naar de verhalen die kunst ons brengt. De paradox samen zien, en hem samen niet begrijpen. ¶

Kristof van Baarle werkt aan de Universiteit Gent aan een doctoraat rond posthumanisme in de podiumkunsten. Hij is dramaturg bij Kris Verdonck – A Two Dogs Company.

1 BENJAMIN, Walter, *The Storyteller*, uit: *Illuminations*, vertaald door Harry Zohn, Schocken Books, New York, 2007, p. 90.

2 Op.cit. p. 89

3 Op. Cit., p. 5

Ruis in het theater!

Radio als forensisch laboratorium

door Dieter Van Dam

Theater bruist. Radio ruist. Het is een 'vuil' medium. Een slechte ontvangst, waarvoor theater als de dood is, is net zijn zuurstof. Naar aanleiding van We Love Radio, het festival op het snijpunt van dans, performance en radio dat Kunstencentrum Buda in februari organiseerde, vroeg *Etcetera* aan radiomaker Dieter Van Dam om enkele reflecties neer te pennen over deze cross-over.

In de volksmond spreekt men wel eens over radio als 'het theater van de verbeelding'. Radio zou meer dan andere media een appel doen aan onze verbeelding. Natuurlijk doen alle media dat, in de zin dat we zonder ons daar volledig van bewust te zijn altijd beelden construeren. Radio mikt echter op veel meer. Een luisterwerk, ongeacht de discipline waaruit het voortkomt, boort een dynamische verhouding aan tussen uitgesproken en onuitgesproken elementen. Verbeelding zorgt ervoor dat eventuele hiaten in die verhouding quasi automatisch worden ingevuld. Ze bestaat uit vrije associaties, neurologische circuits of frivoliteit uit het improvisatietheater van de grijze massa. Afhankelijk van onze aandacht verschijnen beelden al dan niet nadrukkelijker op de voorgrond van ons bewustzijn. Verbeelding kan drie gedaantes aannemen: als afbeelding, via reproductie in bijvoorbeeld film of video, als uitbeelding of belichaming van het beeld in theater, performance of installatie, en ten slotte als inbeelding, in radio, muziek en geluidskunst. Inbeelding veronderstelt een actiever proces en is minder vrijblijvend dan associatieve verbeelding. 'In-beelding' betekent letterlijk een proces van intern boetsen, inspectie en introspectie. Afbeelding is afleiding, inbeelding is inleving.

De mens is een organisme dat zich aanpast aan zijn omgeving en dat beelden semiautomatisch genereert. We boetsen ons naar een zelfbeeld. Zo'n beeld is steeds een veruitwendiging, een projectie van onszelf. Aan geluid kunnen we ons minder gemakkelijk spiegelen dan aan een beeld. Ook al komt geluid uit een bepaalde richting, het omgeeft ons eerder dan dat het tegenover ons staat, zoals



bij een beeld het geval is. Ons onderdompelen in geluid kunnen we benoemen als een vorm van immersie. Klankimmersie zorgt ervoor dat we de beelden, waarvan de geluiden ons omringen, niet enkel moeten produceren maar ook opnieuw moeten lokaliseren in de ruimte. Dit vereist een bijzonder gevoel voor oriëntatie. Deze intuïtie kan je vergelijken met het instinct van een forensisch wetenschapper. Hij verzamelt sporen die hij vervolgens op een zinvolle manier met elkaar tracht te verbinden om zo een gebeurtenis te reconstrueren als een hypothese. Deze wordt getoetst aan de bewijzen om vervolgens bepaalde scenario's uit te sluiten. Hetzelfde geldt voor radio. Het is niet enkel een kwestie van puzzelstukjes te verbinden. Het is ook een kwestie van die puntjes te belichamen om het groter geheel te kunnen zien en het veronderstelt een vermogen om verleden en toekomst in een schets coherent vorm te geven. De verwerking van geluid ten opzichte van beeld is dan ook vergelijkbaar met de reconstructie van een moord ten opzichte van de moord zelf. Daarom noem ik radio hier – met een term ontleend aan schrijver en radiomaker Gregory Whitehead – 'forensisch theater'. Of beter: radio is 'forensisch cabaret'. Ik bedoel daarmee dat de act van het theater zelf uit het theater is verdwenen. De personages zijn krijtlijnen geworden, de scène is leeg en afgezet, doch vol van leven,



► Montage van found footage samengesteld door Dieter Van Dam.



maar dan in de vorm van sporen en aanwijzingen die herinneren aan een bepaalde gebeurtenis. De ether is een verdampt podium en de acteurs zijn in rook opgegaan. Het werk van de toeschouwer bestaat erin de achtergelaten sporen te interpreteren en narratief te reconstrueren of om te zetten in (mentale) beelden, gevoelens en stemmingen.

Radio onderscheidt zich van andere inbeeldingsmedia zoals muziek en geluidskunst doordat radio muziek gebruikt, maar zelf geen muziek is. Radiokunst gebeurt in geluid, maar is geen geluid. Radio gebeurt niet in de ruimte: de ether is geen plaats, maar een 'tussen'. *Sound art* werkt met klank – geluid is haar materie – maar ze gebeurt niet in klank. Het materiële van deze media is het 'tussen'; de plaats van zowel maker als toeschouwer is die van het *inter-esse*: een gedeelde tussenruimte. *Inter-esse* is het omgekeerde van interesse zoals *interconnectivity* het tegendeel vormt van interactie. Interactieve kunst wil de interesse wekken, prikkelen, in dialoog gaan met het publiek. *Interconnectivity* zoekt een verbinding die de posities van zender en ontvanger overstijgt. Daar draait het om in radiokunst.

De aandacht voor allerlei oude en vernieuwende radioformats zien we ook buiten de *black box* opduiken. Denk maar aan de populariteit van *In the Dark*, de ultieme cinema-ervaring voor de hoorspelieliefhebber zeg maar, of *Serial*, de controversiële podcast over het moordonderzoek naar de Amerikaanse Hae Min Lee. Ook in het hedendaags theater is men volop aan het experimenteren met radio en auditieve omgevingen. Daarvan getuigde onder meer het festival *We Love Radio*, waar makers als Myriam Van Imschoot, Diane Weller en Peter Lenaerts onafhankelijk van elkaar radio-elementen (schizofonie bijvoorbeeld) of radiotechnieken (uitzending) in hun werk integreerden. Misschien meer nog dan een voorliefde te delen voor het 'old school' medi-

um radio, lijken ze te willen weerstaan aan een tijdsgeest die gekarakteriseerd wordt door 'beeldboulimie', beeldverzadiging of -moeheid. Het importeren van radiofone strategieën in het theater brengt dan ook een kentering teweeg in de beelddictatuur die het Vlaamse theater sinds de jaren tachtig kenmerkt. Een aanzet tot verklaring.

1 We zijn allemaal beeldproducenten en dus zijn we experts geworden in het gebruik van een beeld om iets mee te delen: 'een beeld zegt meer dan duizend woorden'. Het gaat sneller dan een e-mail en je krijgt er vaker en sneller respons op (weliswaar in de vorm van duimen en lachende hiëroglitters, maar kom). We kennen met andere woorden de mogelijkheden en weten uit ervaring hoe makkelijk beelden gemanipuleerd en/of verkeerd geïnterpreteerd worden (al gebeurt dat hoogst zelden, u weet wel, het beeld spreekt voor zich). Dat wisten we al vroeger, maar we waren er nog niet van doordrongen. Er stonden nog geen gênante foto's van u en de uwen op het meest gelezen prentenboek ter wereld. De kunstenaar zal dan ook alternatieven moeten verzinnen om dezelfde beelden op een andere wijze te genereren of nieuwe verbeeldingen mogelijk te maken. Radio kan je zien als een forensisch laboratorium waarin theatermakers hun theorieën toetsen aan de hand van experimenten, berekende ingrepen en een poging om onze lamgeslagen zintuigen opnieuw op scherp te stellen, door op een andere manier te prikkelen.

2 Overheidsmiddelen zijn in een culturele ijs tijd moeilijk te vinden, radio is relatief goedkoop (tegenover visuele media), men is erg mobiel en weinig plaatsafhankelijk. Meer woorden hoeft ik daar niet aan vuil te maken. Ook in de forensische wetenschap speelt het belang van het object en diens functie een belangrijke rol voor de prioriteit en de middelen die er tegenover staan.

3 Deze (her)nieuw(d)e liefde van theater voor radio past in een bredere tegenstroom in de samenleving, waarbij allerlei *slow movements* en andere 'consuminderheden' de hobbyvariant zijn van de professionele hipsterbeweging (hipster is een scheldnaam voor al wie een hogere kwaliteitsstandaard heeft op het gebied van hygiëne, mode, media, eco, techno, transport... dan diegene die het woord in de mond neemt; een benoeming die dus erg afhankelijk is van sociale perceptie). Ook hier past 'forensisch theater', in die zin dat het bewust iets weglaat of dingen vertraagt, details zoekt die het verschil maken.

4 Ten slotte speelt 'de stem' en vooral haar twijfelachtige authenticiteit een belangrijke rol in deze ontwikkeling. Het valt op dat nieuwe 'hippe' radio (die men voor alle duidelijkheid niet terugvindt op 'hippe zenders') heel bewust een nieuw soort stem gebruikt, anders dan de vertrouwde en vertrouwen inboezemende stem van de openbare omroep. In de alternatieve *scene* zien we opvallend veel ambigue, vervormde, vreemde en bevreemdende stemmen opduiken. De afwezigheid van de geluidsbron of 'het moederlichaam' van waaruit de stemmen geboren worden, is sinds mensenheugenis de *unheimlichkeit par excellence* (een toestand tussen het hier en het daar, tussen het buiten en het binnen, het werkelijke en het illusoire). Het verschil tussen fictie en documentaire wordt bovendien erg wazig, ook in stemgebruik. Artiesten verkennen de stem als vehikel dat tussen twee extremen hangt: een stem is altijd lichaamseigen en lichaamsvreemd. Radio versterkt enkel deze inherente kwaliteit en speelt met de dood door van standpunt te wisselen tussen dat van de dode en dat van de overlevende.

Radio binnenbrengen in het theater betekent onvermijdelijk een 'amputatie' van het medium. De meest in het oog springende is die van het beeld en van de acteur, wiens lichaam volledig verdwenen is van de scène, zodat enkel de stem overblijft als een onstoffelijk relikwie, wat zijn weerslag vindt in de fantoompijn van de schizofone of verweesde stem. Verder is er de amputatie van het decor en de rekvisieten – geen recent verschijnsel, maar wel een dat des te pijnlijker tot uiting komt wanneer ook de acteurs niet meer komen opdagen. Deze amputatie genereert op zijn beurt de mysterieuze fantoompijn van de *black box* (verwijzend naar de zwarte doos die alle informatie opslaat van de omstandigheden waaronder de verdwijning mogelijk werd, maar die uiteindelijk ook zelf verdwenen is). Belangrijker dan de vraag naar het zogenaamde gebrek en wat er overblijft van het theater zoals we het kennen, is echter de vraag welke andere ruimte en tijd daarmee vrij komen, of beter: ingebeeld kunnen worden. ¶

[**Dieter Van Dam** (*1983) studeerde Radio aan het RITS en filosofie aan de VUB. Hij doceert radioanalyse en audiodramaturgie aan het RITS.

ACCATTONE

NTGent

16|09|15 » 20|09|15

**OF IK GA KAPOT AAN DE WERELD
OF DE VERDOMDE WERELD AAN MIJ**

Pier Paolo Pasolini | Johann Sebastian Bach | Johan Simons
Philippe Herreweghe | Christoph Siebert | Collegium Vocale Gent
NTGent | Ruhrtriennale | Gent Festival van Vlaanderen | Port of Ghent

+32 9 225 01 01 | ntgent.be



**CHECK ONS VOLLEDIG SEIZOENSAANBOD
OP NTGENT.BE**



High Heels and Stuffed Zucchini

Inleiding op een fragment uit het
nieuwe toneelstuk van Remah Jabr

Remah Jabr is een jonge, nog onbekende maar beloftevolle theatermaakster en schrijfster. Recent ging haar nieuwe voorstelling *High Heels and Stuffed Zucchini* in première in het kader van het festival 'Wannous (re)visited' georganiseerd door Moussem en Toneelhuis. Etcetera publiceert een fragment van de theatertekst uit haar voorstelling. Een nieuw repertoire in wording?

Remah Jabr groeide op in Nablus, Palestina, en was daar lange tijd werkzaam. Een drietal jaar geleden speelde ze mee in de productie *Keffiyeh / Made in China*, een samenwerking van de KVS en de Palestijnse A.M. Qattan Foundation. Op die manier leerde ze de theateropleiding van het RITCS kennen. In 2014 studeerde ze af met enkele opmerkelijke voorstellingen op haar palmares: *Two Lady Bugs*, *The Prisoner* en *The Appartment*.

De inspiratie voor haar artistiek werk vindt Remah Jabr in haar dagelijks leven, de situatie en omgeving waarin zij lange tijd leefde en opgroeide. Een situatie gedomineerd door frustraties als gevolg van conflict en bezetting. Ze observeert concrete gebeurtenissen op een scherpe en slimme manier tot ver onder de oppervlakte. Door de vertaling van deze onderwerpen in theater geeft ze vorm aan het menselijke drama, dat een diepere, meer universele laag raakt. In haar stukken verweeft ze verschillende werkelijkheden en situationele lagen. Haar schrijfstijl is helder en surrealistisch, met humor als wapen.

Het werk van deze jonge toneelauteur is eigenzinnig en atypisch. In de constructie van haar stukken speelt ze met tijd en ruimte en laat de eenheid daarvan vaak los. Haar werk kenmerkt zich door een bizarre lichtheid en absurditeit, met dialogen die behoorlijk kunnen knetteren.

In de voorstelling *High Heels and Stuffed Zucchini* trekt een moeder als informante haar gezin mee in een wereld van verraad. Ze wordt vermoord. Verworpen door haar omgeving was ze al lang, en nu is er niemand die haar wil of kan begraven. Haar dochter is belast met de onmogelijke taak om een graf voor haar te vinden. Met die beladen erfenis van haar moeder, poogt de dochter zich staande te houden. In haar zoektocht naar een uitweg, bestrijdt ze het kwade met nog meer kwaad.

In oorsprong baseerde Jabr zich op een waargebeurd verhaal dat ze zich herinnerde en dat zich had afgespeeld in de buurt waar ze woonde toen ze ongeveer tien jaar was. 25 jaar later rakelde ze het verhaal opnieuw op en nam ze interviews af van haar burens voor een reconstructie van de feiten. Tijdens het schrijfproces besloot ze echter om de feiten achter zich te laten en om een nieuw fictief verhaal te schrijven.



► Repetitie *High Heels and Stuffed Zucchini*

Remah Jabr schreef de tekst in het Arabisch, daarna vertaalde ze de tekst naar het Engels en in samenwerking met de acteurs maakte ze de Nederlandse vertaling af. Hier wordt de Engelse tekst weergegeven omdat Jabr deze verkoos boven de Nederlandse versie die op het moment van druk nog niet helemaal op punt stond. ¶

Remah Jabr, geboren in 1980 in het Palestijnse Nablus, schrijft gedichten en kortverhalen sinds ze afstudeerde aan de An-Najah Universiteit in 2002. In 2012 werkte ze mee aan de productie *Keffiyeh / Made in China*, een samenwerking van de KVS en de A.M. Qattan Foundation in Palestina. Ze vervolgde haar theateropleiding in Brussel en studeerde in juni 2014 af aan het RITCS. Remah Jabr werkt als 'artist in residence' bij Nomadisch Kunstencentrum Moussem. *High heels and Stuffed Zucchini* is nog te zien op Theater aan zee te Oostende, de C-Mine te Genk, de KVS te Brussel en CC Berchem.

www.moussem.be

High Heels and Stuffed Zucchini

Ghost/Mother: 46 years old, a villager, married, living in Nablus. She has three daughters.

Father: 48 years old, from the same town.

Salman: Israeli officer of Druze origin, proficient in Arabic and close to 46 years of age.

Nadia: The middle daughter of the ghost and the father, 17 years old.

Amir: Nadia's boyfriend, a Palestinian boy living in the same neighborhood, 18 years old.

Nadia is the only person who hears the voice of the ghost.

SCENE 4

(Nadia is walking through the house. She walks towards a recorder and puts on a tape with Quran. We hear a part of a Surat of Quran at first. Nadia tries to cover her mother's body with a towel, then gets scared and leaves it on the floor.)

Nadia to herself: When Baba comes he will cover her.

(We hear some noise and the father's voice saying: 'Everyone in the mosque is a liar. Not one of them is sincere and I can confirm that because I saw it with my own eyes', and the mother's voice on the tape, saying: 'Now where did you put my shoes?' Nadia gets scared and stops the recording.)

(The ghost of the mother starts throwing zucchini one by one)

Ghost: Why did you take my shoes? Where did you put my shoes? I won't be buried without my shoes.

Nadia: Aren't you dead? Why are you not losing blood?

Ghost: I am, but on the inside.

Nadia: Why is your face not pale?

Ghost: It is, but I've put on a lot of make-up.

Nadia: Right, you were ready for Salman's visit.

Ghost: Where are my shoes? ...
My shoes have to go in my grave with me.

Nadia: Baba says we might not be able to bury you.

Ghost: You are lying.

Nadia: You are the one who was always lying. If you tell the truth, I will tell the truth. Where is your money?

Ghost: Where am I going to be buried?

Nadia: Do you remember where you put the money?

Ghost: Do you know who killed me?

Nadia: No.

Ghost: Why are you lying?

Nadia: Are you telling the truth?

Ghost: What truth?

(Short silence)

Ghost: How could I remember? I'm dead.

(Short silence)

Ghost: Do you want to run away with Amir before you bury me?

Nadia: I will wait until we've buried you.

Ghost: Who killed me?

Nadia: Believe me, I don't know.

Ghost: Couldn't they at least have waited until after Salman's visit – then I could have seen him a last time?

Nadia: He'll be here any moment now, unless he heard the news.

Ghost: Give me my shoes.

Nadia: Okay, where did I put them?

Ghost: In the big wardrobe.

Nadia: I'm always confused ...

Ghost: And the second pair, those leather ones with the high heels, bring it to me.

Nadia: I haven't found those.

Ghost: I feel so heavy; I can't stand up from this chair ... Where did your father go?

Nadia: He is sorting out the burial.

Ghost: Honestly, I don't think my mother will agree.

Nadia: You know, not once have I thought about this problem ... My whole life I hoped for you to die, but I never thought about the problem of burying you.

Ghost: Salman will definitely find a solution.

Nadia: How many times did people tell you? How many times did they warn you? But you, no, you just did what you had in mind. Now everyone is disgusted by you.

Ghost: I haven't done anything wrong.

Nadia: What about the guys who were arrested because of you?!

Ghost: I didn't get anyone arrested, you idiot! Those were just a bunch of teenagers who pretended to be heroes. They are better off in prison than six feet under.

Nadia: Really? So you've decided what's better for them?

Ghost: Enough! I am fed up with this. I am so tired of talking about this ... What do you want? Amir says I'm a collaborator; let him say so.

Nadia: I've always been amazed about how evil you can be.

Ghost: They are all assholes anyway ... What do you think? ... You think they're heroes? Half of them are thieves, and those are the religious ones; the other half are obsessed with women ... Give me a break!

Nadia: You're always insulting the members of the resistance. This is your way to make your treason less serious ...
(*Nadia closes the windows*)

Ghost: What time is it?

Nadia: I don't know, in this house we don't have a single clock that is still working.

Ghost: Who is going to wash me?

Nadia: I don't know.

Ghost: Ask your sisters.

Nadia: My sisters are scared of the dead.

Ghost: You?

Nadia: I feel disgusted.

Ghost: One of the neighbors?

Nadia: The neighbors don't like you.

Ghost: The mosque?

Nadia: They don't wash collaborators.

Ghost: I won't be buried without being washed.

Nadia: If we manage to bury you in the first place. You know, you are not a common dead person ...

Ghost: I feel like I've been dead for weeks.

Nadia: Ages you mean ... I just want to ask you one thing: keep away from mirrors, I don't want your ghost to remain stuck in there ... And don't touch any of my things; if you need anything I'll bring it to you.

Ghost: Are you not sad for me?

(*Nadia doesn't answer*)

Ghost: Of course your dad wasn't sad.

Nadia: No.

Ghost: Last time he was sad was when his mother died; he was sad for two minutes and then that was it. And you?

Nadia: What about me?

Ghost: Are you not sad for me?

Nadia: Yeah, a little bit ...

Ghost: You're not going to abandon me and leave, right?

Nadia: It depends ... When Baba comes back I will decide ... Why is he taking so long? Where did you put the money?

Ghost: As soon as I have my grave, I will give you everything ... Not before ...

Nadia: You know you're a bad person, don't you?

Ghost: I'm the best person in the world, and I only accept you blaming me because you're my daughter, and because you are young ... When you grow up you will understand.

Nadia: Are you saying that when I grow up I will become more like you, a respectable whore like you, and a collaborator, like you?

Ghost: You will never change. Just keep following that idiot who got into your head, and tomorrow he will throw you away like garbage.

Nadia: Amir is an idiot but at least he is on the right side ...

Ghost: What is the right side?

SCENE 5 – part 2

Father (*angry*): What does it have to do with me? When she was alive she brought shame on me and now that she's dead she still brings shame on me.

Ghost: He never used that tone of voice towards me in the past.

(*Silence*)

Ghost: I just don't remember how things changed. Before, we were traveling to the other side, things were normal, they used



to come here, it was normal, life was normal, your father was normal, I can't remember clearly how we arrived to this point. I just don't know what to do, sometimes you choose, sometimes you don't have the time to choose. Things can change quickly, suddenly, and you are obliged to deal with them. To survive, to live. I like living, I am a person who doesn't like to suffer, people in this society like suffering, I couldn't shift from good to bad or bad to good ... It was all like an accident, Salman suddenly went to the other side, suddenly he went to the bad side, where we were all ... I don't know ... yes, I know, I liked him, I loved him ... I like to be in love ... but things were not clear enough ... everything is confusing.

Nadia to her father: Baba, if you don't find a solution right now, I swear we will bury her, Amir and myself, in the courtyard.

Father: Not in the courtyard ... I thought Salman was coming around eleven.

Nadia: He probably heard about what happened, and now he is scared to come to the neighborhood.

Ghost: Talk to him and he will immediately help us out.

Father: He will help, just be patient.

Nadia: If he shows up at least ...

(Father nods, then wakes up and drinks some more)

Ghost: Be nice to Salman until he finds me a solution. It's for your own good, actually.

Nadia: You want help from a person who serves the Israeli army against the people of his own blood.

(Silence)

Ghost: He is obliged to do his job.

Nadia: And are you obliged to love him?

Ghost: There is nothing between Salman and me.

Nadia: Even after the warnings from the faction, Salman kept coming and going in that military jeep and he didn't even care about what might possibly happen to you.

(Silence, Ghost is thinking, shifts her approach, is trying to be tactical)

Ghost: Please Nadia, bury me in the house.

Nadia: Don't think that you 've got any power over me like normal loving mothers.

Ghost: And how are normal loving mothers?

Nadia: They are everything you're not.

(Nadia is zoning out, looking at her father who is sleeping)

Nadia: Baba, wake up please.

Ghost: I know you love me, and you will not leave me like this.

Nadia: Stop nagging, enough!

Ghost: You're not organizing a funeral for me, no funeral prayers, no eulogies?

Nadia: Baba, who is going to pray for her soul?

Father: I doubt anybody would. It's better we bury her without any prayers.

Ghost: Who is going to wash me?

Nadia: You asked me this question before ...

Ghost: I told you that it was over between Salman and me. Why are you so hard on me?

Nadia: You are lying again.

Ghost: Am I the one lying, or is it you?

Nadia: What did I lie about?

Ghost: Just admit that you love me.

Nadia: I didn't lie about that.

(Nadia moves away and picks up the bottle next to her father. Father wakes up.)

Father to Nadia: Were you talking to me? You're so tired you started hallucinating ... Go get some rest.

Nadia: I'm waiting for Amir.

Father: Whatever. Do you want some tea?

Nadia: The kitchen is closed.

Father: Closed?

Nadia: She has the key and I don't know where she put it.

Father: Why did she close it? I can't understand why she would lock the kitchen.

(Ghost walks towards Nadia and father, leaving bloody footprints)

Nadia to ghost: Hey ...

Father replies to Nadia: Hey ...

Ghost: What day is it today?

Nadia: What day do you want it to be?

Ghost: The day before Tuesday.

Nadia: Okay, yesterday.

Father: Yesterday, what happened yesterday?

FLASHBACK

Father: I need money.

Mother: I don't have any left.

Father: What do you mean? There was some money hidden in the glass under the sink. I saw it when you bought Coke for him, you whore.

Nadia: Just Coke?

Mother: You stay out of this.

Father: Listen, that was the last time he entered my house and that's it.

Mother: When there is money, you keep your mouth shut.

Father: Every day, people grab hold of me and ask me about him. We have a girl in the house ... It's shameful!

Mother: What people?

Father: The neighbors.

Mother: But you are here so what's the problem?

Father: Sometimes I am not here.

Mother: Salman is coming today in the afternoon, try to be here.

Father: Are you not afraid to get shot? How many times did they warn you?

Mother: Stupid kids, they just want to act tough. What are they going to do, huh?

Father: Maybe they will threaten me. Maybe one of them is impulsive, and one day his knife slips on my throat ...

Mother: You just worry about yourself, you coward.

Father: As from now on, consider me not present in this house any longer. I don't have anything to do with this.

Nadia: When were you ever here? Anyway, I'm going out this afternoon.

Mother: Salman is coming this afternoon. He wants to talk to you about something.

Nadia: I don't want him to talk to me about anything.

Mother: Just listen to him, then ...

Nadia: I know. He wants to talk about Amir.

Mother: Just listen.

Nadia: Clean your mouth, there's powder on your lips.

Mother: I ate sugar.

Nadia: I'm leaving.

Mother: Will you be back, then?

Nadia: I will be back.



Goethe

wo 2 dec 2015
Rode zaal | 20 uur

Faust I

vr 4 dec 2015
Rode zaal | 20 uur

Werther!

**Thalia Theater
Hamburg**
regie Nicolas Stemmann

in deSingel

+32 (0)3 248 28 28 | Desguinlei 25 | B-2018 Antwerpen | www.desingel.be

deSingel is een kunstinstelling van de Vlaamse Gemeenschap
en geniet de steun van:

mediasponsors:



Vlaamse
overheid



Provincie
Antwerpen



STAD ANTWERPEN



Klara



dS De
Standaard



Knack



CANVAS

ENSEMBLE LE PORELLO

theatermakers
sinds 1985

ZOMERTOURNEE 2015

LE PALACE, La Louvière
VISUEEL FESTIVAL VISUEL, Brussel
BERLIN FESTIVAL, Berlijn
PLAZEY, Brussel
KLEINES FEST, Hannover
MONS 2015, Mons
FESTIVAL DE HUY 2015, Hoei
SALTO, Menen
BEST OF KLEINES FEST, Marienburg

www.leporello.brussels

DANS MUZIEK THEATER WORKSHOP OPERA FEEST DANS

12de editie

FENIKS FESTIVAL

Kom en ontdek de wondere wereld
van WALPURGIS & gasten



THEATER

MUZIEK

WORKSHOP

DANS

OPERA

FEEST

**DONDERDAG
24 SEPTEMBER
2015**

t/m

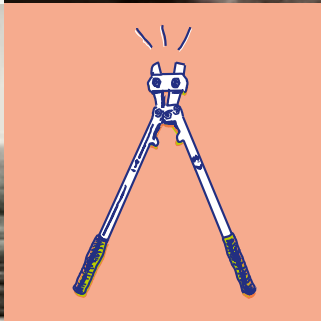
**ZONDAG
27 SEPTEMBER
2015**

www.feniksfestival.be

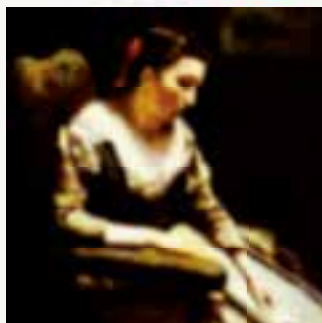
deFENIKS - Mortsel

MUZIEK THEATER WORKSHOP OPERA FEEST DANS WORKSHOP

MUZIEK THEATER WORKSHOP OPERA FEEST DANS WORKSHOP



**Toneel-
huis
Seizoen
2015-
16**



**EEN NIEUW
SEIZOEN
IN VOORUIT!**

**BESTEL JE
TICKETS NU!**

MET O.A.

**Met o.a. Ontroerend Goed, Christophe Meierhans, Rosas,
Laura van Dolron, Halory Goerger, Meg Stuart, Milo Rau,
SINCOLLECTIEF, Kassys, Smells like Circus, Mesut Arslan,
Mårten Spångberg, Mokhallad Rasem, Daniel Fish, ...**

**LOSSE TICKETS
EN ABONNEMENTEN
NU TE KOOP!**


WWW.TONEELHUIS.BE
03 224 88 44

INFO & TICKETS: T. 09 267 28 28

WWW.VOORUIT.BE





Foto © Sanja Manušić

L'ELISIR D'AMORE GAETANO DONIZETTI, POWDER HER FACE THOMAS ADÈS, LA VESTALE
GASPARÉ SPONTINI, MEDÚLLA BJÖRK, HÄNSEL UND GRETEL ENGELBERT HUMPERDINCK, TO BE SUNG
PASCAL DUSAPIN, DEMON ANTON RUBINSTEIN, L'OPERA SERIA FLORIAN LEOPOLD GASSMANN,
ADRIANA LECOUVREUR FRANCESCO CILEA, BÉATRICE ET BÉNÉDICT HECTOR BERLIOZ,
MITRIDATE, RE DI PONTO WOLFGANG AMADEUS MOZART, FRANKENSTEIN MARK GREY

WE SPELEN IN DE STAD – VOLG ONS – WORD MM MEMBER
ABONNEER U OP ONS SEIZOEN EXTRA MUROS 2015/16



LAMONNAIE.BE / DEMUNT.BE
MM TICKETS +32 2 229 12 11