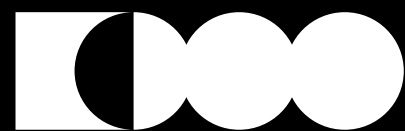


#STATEOFTHEARTS

Algemeentekantoor Koebelberg Steengroeve
december 2019 — maart 2020 / Erkenning P309488

**MERCI
DE NE PAS
TOUCHER
À L'OEUVRE**



etcetera

nr. 159 • gratis
tijdschrift voor podiumkunsten

KAAI THEATER

EEN NIEUW JAAR BEGINT MET GOEDE PODIUMVOORNEMENS

ESZTER SALAMON
MICHIEL VANDEVELDE & PLATFORM K
DANIEL LINEHAN
DORIS UHLICH
ORLA BARRY
DAINA ASHBE
CHRISTIAN RIZZO
RADOUAN MRIZIGA
FAUSTIN LINYEKULA/NTGENT
BENJAMIN VERDONCK/TONEELHUIS
KRIS VERDONCK
ROSI BRAIDOTTI
JAN LAUWERS/NEEDCOMPANY
SARA AHMED
TG STAN & KLOPPEND HERT
BOYZIE CEKWANA
ANNE TERESA DE KEERSMAEKER/ROSAS
ELS DIETVORST, DIRK ROOFTHOOFD & AURELIE DI MARINO
BORIS GROYS

BORIS CHARMATZ
ALEXANDRA BACHZETIS
MAATSCHAPPIJ DISCORDIA
GORGES OCLOO/LOD
MEG STUART/DAMAGED GOODS
FORCED ENTERTAINMENT
SARAH VANHEE
TRISTERO
KHADIJA EL KHARRAZ ALAMI
IGGY LOND MALMBORG
& VELE ANDEREN

KAAITHEATER
SAINCTELETESQUARE 20
KAAISTUDIO'S
ONZE-LIEVE-VROUW VAN VAAKSTRAAT 81
B-1000 BRUSSEL

Nog meer theater, dans,
performance en debat op
kaaitheater.be



Vlaanderen
verbeeldt werlt



BRUSSEL



KLAAR



BRUZZ



dS De
Standaard

BEELD: FORCED ENTERTAINMENT © HUGO OLENNING

In barre besparingstijden voelt het bijna cynisch aan om een nummer te wijden aan het ontwikkelen van een oeuvre. De regering kondigde aan om per direct drastisch te snijden in de projectsubsidies en 6 procent te besparen op structureel gesubsidieerde organisaties – voor velen een fundamentele hap uit het vaak al niet erg grote budget voor artistieke creatie –, en 3 procent op de Vlaamse Instellingen. Hoe kan je een traject uitbouwen als dat actief wordt tegengewerkt?

Doordat de Vlaamse regering de nadruk legt op groot, liefst internationaal en vooral gegarandeerd succes, wordt de kunstensector steeds meer een aristocratie. De Vlaamse besparingen zijn allesbehalve neutraal. Ronduit huiveringwekkend is de bredere tendens om kritische en kwetsbare stemmen het zwijgen op te leggen. Net nu talrijke initiatieven en praktijken toewerken naar een inclusievere cultuursector, wordt deze beweging (steeds weer) ontmoedigd. Een klein lichtpuntje is de luidheid van het protest. Het doet deugd om te zien dat de cultuursector breder is dan velen – misschien wijzelf ook – denken. Van Michael Pas tot Leah Thys, van FC Bergman tot Hof van Eede, van Meg Stuart tot K.A.K., van het Concertgebouw tot Luc Tuymans, van WIELS tot cultureel erfgoed: de sector is breder en eensgezinder dan hij lijkt. En hij is ook nauwer verweven: we kunnen de besparingen op kunst en cultuur niet los zien van de beleidsverschuivingen voor de VRT en het hele (sociaal-culturele) middenveld. Op korte termijn zal ons protest luid moeten blijven weerklanken, en op lange termijn zullen we ons anders moeten organiseren om de identitaire, populistische verrechtsing te kunnen bestrijden.

Toen we aan dit nummer begonnen te werken, waren de concrete besparingsplannen nog lang niet bekend. Maar de tijdgeest was er natuurlijk wel al. En het is precies tegen die achtergrond dat onze fascinatie voor de ontwikkeling van een kunstenaarspraktijk moet worden begrepen. We vertrokken wellicht nog het meest vanuit het begrip ‘oeuvre’ uit respect voor de daad van het maken. We hebben bewondering voor het blijvende doorzettingsvermogen van makers, ondanks de obstakels. Die zijn van velerlei aard en gaan onder meer gepaard met gender (zoals Ilse Ghekiere in dit nummer vertelt en waarop het werk van Geumhyung Jeong reageert), of met afkomst en koloniale systemen (zoals Amanda Piña en Rolando Vázquez het ervaren en analyseren). En niet alleen het begin van een oeuvre vormt een

precaire situatie – getuige opnieuw het belang van projectsubsidies, werkplaatsen, kunstkritiek en presentatieplekken voor experiment. Ook het afsluiten van een traject is een kwetsbare fase. Charlotte De Somviele ging daarover in gesprek met Lucas Vandervost, Willem de Wolf, Judith Vindevogel en Dirk Pauwels.

Werken aan een oeuvre betekent dat je je begeeft in het grensgebied tussen het persoonlijke, het intieme, het eigen lichaam en het kunstwerk, het uitwendige, het sociaal-economische. Bij het ontwikkelen van een oeuvre verweef je jezelf met een groter web, dat misschien wel lijkt op een Möbiusring: een lus tussen binnen en buiten, tussen ik, werk, publiek, wereld, en weer terug. Choreograaf Julien Bruneau maakte er voor dit nummer een beeldenreeks over, vergezeld van een aantal huiselijke scènes.

Oeuvre was het voorbije jaar niet toevallig het onderwerp van een aantal voorstellingen: bijna letterlijk in Benjamin Verdonck's *Aren*, waarin het verzamelen met aandacht voor dat wat we zouden vergeten (kattebelletjes, kurkjes, ...) niet alleen naar voren komt als centraal element in zijn esthetiek, maar ook in zijn leven. Met een kenmerkende eerlijkheid deelt Verdonck ook de werken die hij niet heeft kunnen of willen (af)maken. Ook dat is oeuvre: voorstellingen die het licht nooit hebben gezien, die niet uit de grijze massa van het brein of uit het atelier gekomen zijn. Niet goed genoeg, niet op punt, geen geld, geen tijd, geen plek...

Daniel Linehan toonde dan weer een ander aspect in *Body of Work*. De druk die hij in zijn voorstellingen op zijn performers zet en de hyperintensiteit van zijn choreografieën maken deze keer plaats voor contemplatie, een dieper bewustzijn. Ook hij brengt een persoonlijke blik binnen, maar wat hij vooral doet, is een onthechte en tegelijk intieme relatie blootleggen tussen 'Daniel' en 'het werk van Daniel'. Alsof na de druk het loslaten volgt, en dat eigenlijk is wat hij echt zoekt. Die onthechting is een groot goed, een vrijheid tegenover werk die velen niet kunnen realiseren of bewaren omdat er financiële, sociale of andere factoren zijn die werk 'iets van moeten' maken. *Body of Work* staat alvast toe om als toeschouwer mee onthecht te contempleren: ten opzichte van de voorstelling, maar ook ten opzichte van het kijken zelf. Het gaat er niet meer om meteen te oordelen en sterren te geven, wel om deelgenoot te zijn van de intimiteit die vele kunstwerken op een of andere manier bieden.

De titel van Linehan's voorstelling wijst op het belichaamde aspect van een oeuvre. Als performer is het lichaam uiteraard de opslagplaats, de klei waarin een oeuvre zich nestelt. Denk aan Jérôme Bels ontwapenende portretten van oudere dansers zoals Lutz Förster of Véronique Doisneau. Het gaat hem nooit alleen over

het herinneren van de beweging. De gaten in de herinnering zijn even waardevol, en het opnieuw uitvoeren van frases komt altijd met een verhaal, een anekdote die duidelijk maakt dat een performerslichaam niet zomaar een databank van bewegingen is, maar ook van emoties, van interacties, van ervaringen die mee evolueren met het rijpsproces in het geheugen.

En dan is er uiteraard nog de ontwikkeling van de artistieke taal en de zoektocht zelf. Hoewel vaak gesproken wordt over de 'consistentie' van een oeuvre, is er niet meteen een standaardrecept voor de manier waarop die samenhang en doorzetting tot stand komt. Sommige makers, zoals Kris Verdonck, werken twee jaar aan een voorstelling om tot een zo uitgepuurd en precies mogelijk werk te komen. Anderen produceren dan weer vrijwel voortdurend en voeren het gesprek over de ontwikkeling van hun werk en de vragen die erin spelen bijna rechtstreeks met het publiek, zoals Michiel Vandevelde. Maar we kijken in dit nummer niet alleen naar het thema 'oeuvre' vanuit de druk die erop staat, maar ook vanuit het pure plezier om je als kijker af te vragen wat een kunstenaar nu weer zal doen, en de nieuwsgierigheid naar wat de volgende stap zal zijn. Dat plezier en de verwarring die een nieuw werk soms kan veroorzaken, ervaart Ciska Hoet ook wanneer ze in dit nummer schrijft over Walid Raads niet-aflatende, kritische spel tussen feit en fictie. En diezelfde nieuwsgierigheid bracht ons tot het opzetten van een terugkerend format in *Etcetera*, zowel op papier als online, waarin we maandelijks peilen naar de artistieke interesses en ervaringen van een kunstenaar. Deze keer stuurden we een uitnodiging naar Anna Franziska Jäger, een maakster en speelster die, hoewel ze aan het begin van haar oeuvre staat, al veel bereikte.

Oeuvre klinkt misschien als iets stabiels, conventioneels en individualistisch, maar investeren in een oeuvre betekent ook vertrouwen, experimenteren, samenwerken en risico's nemen. Er is moed, respect en generositeit voor nodig – van producerende en presenterende huizen, van publiek en van subsidiërende instanties – om kunstenaars, groepen, werken te laten groeien en bestaan. Een kunstenveld als vrijplaats om je te ontwikkelen: het is een streefdoel dat vandaag fundamenteel onder druk staat. Het is een waarde waarvoor we graag de strijd aangaan.

In solidariteit,
de kleine redactie

Ciska Hoet, Leonie Persyn, Kristof van Baarle, Natalie Gielen, Charlotte De Somviele (de kleine redactie)

WWW
WWW
WWW
WWW
WWW

SUPPORTER!

Geef je Etcetera graag een steuntje in de rug? Voor €106 krijg je twee jaar lang alle nummers thuisbezorgd.

ABONNEREN
ABONNEREN
ABONNEREN
ABONNEREN
ABONNEREN

WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN
WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN
WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN

NABESTELLEN?

Voor fans van het eerste uur: uiteraard kan je alle oude nummers nabestellen.

Zelfs uit de mythische jaren 1980 zijn er nog exemplaren leverbaar.

BE / ABONNEREN
BE / ABONNEREN
BE / ABONNEREN
BE / ABONNEREN
BE / ABONNEREN

WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN
WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN
WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN

WWW •
WWW •
WWW •
WWW •
WWW •
WWW •

AMBASSADEUR!

Is jouw school of organisatie een diehard-fan? Voor slechts €212 ontvang je een jaar lang 40 exemplaren van het magazine om onder je bezoekers of studenten te verspreiden, krijg je gratis advertentieruimte en word je vermeld in het colofon en op de site.

WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN
WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN
WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN

ABONNEE!

Als je geen Etcetera wil missen... neem je een abonnement. Je krijgt het magazine in je brievenbus voor slechts €31 per jaar. Alle info en tarieven op www.e-tcetera.be/abonneren.

WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN

WWW • E-TCETERA •
WWW • E-TCETERA •
WWW • E-TCETERA •
WWW • E-TCETERA •
WWW • E-TCETERA •
WWW • E-TCETERA •
WWW • E-TCETERA •
WWW • E-TCETERA •
WWW • E-TCETERA •
WWW • E-TCETERA •

Etcetera kan je gratis meenemen in zo'n 250 theaters, kunstcentra, 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

ETCETERA

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

DE KLEINE REDACTIE

Charlotte De Somville, Sébastien Hendrickx, Ciska Hoet, Leonie Persyn en Kristof van Baarle
redactie@e-tcetera.be

DE GROTE REDACTIE

Evelyn Coussens, Mia Vaerman, Judith Blankenberg, Geert Opsomer, Joachim Ben Yakoub, Tunde Adefoye, Klaas Tindemans, Frederik Le Roy, Willem de Wolf, Elke Huybrechts, Hari Prasad Adhikari Sacré, Simon Baetens en Carolina Maciel de França.

EINDREDACTIE

www.controltaaldelete.be

ADMINISTRATIE & ADVERTENTIES

Natalie Gielen
natalie.gielen@e-tcetera.be

VORMGEVING

Ward Heirwegh

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

Kathleen Treier,
Van Notenstraat 86, 2100 Deurne

ABONNEREN

Ontvang Etcetera bij je thuis voor maar €31 per jaar (EU €37). Supporters krijgen voor €106 twee jaar lang alle nummers thuisbezorgd. Ambassadeurs krijgen voor €212 (EU €265) een jaar lang 40 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.

AMBASSADEURS

Universiteit Antwerpen, BERLIN, GRIP, KASK & Conservatorium / School of Arts Gent, Het TheaterFestival, Tg Stan, Schouwburg Kortrijk, Universiteit Gent, De Veerman en Westrand, cultuurcentrum Dilbeek

PARTICIPANTEN

Bozar, De Munt, deSingel, hetpaleis, Kaaitheater, Kunstencentrum Vooruit, KVS, NTGent, Rosas, STUK, Theater Maltipertuis, Toneelhuis en Walpurgis

DRUK

Daddy Kate, Brussel.
Etcetera wordt gedrukt op ecologisch geproduceerd papier met FSC-label. 

CONTACT

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

COPYRIGHT

De redactie heeft alle recht-hebbenden gecontacteerd om toelating te krijgen voor het gebruikte materiaal. Mocht je menen de rechten te hebben op materiaal dat in dit nummer is gepubliceerd, kan je 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



Opggericht in 1982 door Hugo De Greef en Johan Wambacq.

p. 6 BODIES OF WORK
Door Ilse Ghekiere

Werken aan een oeuvre loopt niet zomaar van een leien dakje. Ilse Ghekiere vertelt over haar traject als freelancer, en vooral als vrouw. Over obstakels, ongelijkheid en seksisme, maar ook over ondersteuning en een zoektocht naar een andere manier om de weg van het kunstenaarschap af te leggen.

**p. 16 GEILE POPPEN EN
GEPROGRAMMEERDE
ORGIEËN**
Door Eylül Fidan Akıncı

Geumhyung Jeong maakt al meer dan tien jaar voorstellingen en installaties met verschillende soorten poppen volgens het motto: seks doet leven. Een overzicht van een universum waarin mens en ding diep met elkaar verstrengeld raken.

**p. 28 AL DANSEND ALS HERT,
JAGUAR OF SLANG**
Door Joachim Ben Yakoub

Wordt er ook in termen van oeuvre gedacht binnen niet-westerse contexten? Kan je nog van eigen werk spreken, wanneer je 'ik' niet alleen van jou is, maar ook toebehoort aan andere generaties en je omgeving? Een dubbelinterview met choreografe Amanda Piña en onderzoeker Rolando Vásquez.

p. 40 IN DE SCHADUW
Door Julien Bruneau

Aan de hand van een beeldenreeks en een aantal gesprekken toont choreograaf en performer Julien Bruneau de onzichtbare kant van het werken aan een oeuvre. Van samenwerkingen binnen zijn gezin, tot schetsen en praktijken die voor een publiek verborgen blijven.

**p. 56 JONGLEREN MET FEIT
EN FICTIE**
Door Ciska Hoet

Walid Raad is een echte oeuvrekenner. Alleen is niet duidelijk welke delen van zijn verzamelingen, verhalen, expo's en performances 'echt' zijn. Ciska Hoet ontcijfert hoe fictie soms meer zegt dan feiten. Of waren die feiten ook al fictie?

**p. 66 'NOEM ONS MAAR DE
HERNIEUWDE GENERATIE'**
Door Charlotte De Somviele

Naast het opstarten van een artistieke carrière, is ermee stoppen wellicht het moeilijkste moment voor vele kunstenaars. Vier makers en spelers met een mooie staat van dienst hebben het over ouder worden en de impact daarvan op hun werk.

**p. 78 ARTIESTENINGANG:
ANNA FRANZISKA JÄGER**

Waar ligt actrice en maakster Anna Franziska Jäger wakker van? Een nieuwe rubriek, op zoek naar de *artistic interest* van intrigerende kunstenaars.

BODIES OF WORK

EEN FEMINISTISCHE VISIE OP HET BELADEN
BEGRIP 'OEUVRE'



Wat betekent het om als vrouw aan een oeuvre te bouwen? Nog steeds zijn er obstakels op de weg die gerelateerd zijn aan het vrouw-zijn. Welke levensvragen zijn verstrengeld met de ontwikkeling van een levenswerk? Ilse Ghekiere, de initiatiefneemster van Engagement Arts, wijst op pijn- en kruispunten in een relaas dat niet anders dan persoonlijk kan zijn.

- *Ilse Ghekiere*

Ik heb altijd al kunstenaar willen worden – ‘een rechtgeaarde kunstenaar’. Maar het pakte anders uit. Ik volgde een dansopleiding. Ik danste in verschillende producties van andere choreografen. Ik werkte samen met een visuele kunstenaar die me ‘zijn muze’ noemde. Ik bleef tekenen om inspiratie op te doen en niet gek te worden. Ik componeerde muziek op een slecht gestemde piano om mijn teleurstellingen te verwerken. Ik schreef een hoop gedichten en kortverhalen die nooit gepubliceerd raakten. Ik maakte tekeningen met menstruatiebloed. Ik was vaak lang werkloos. Ik ging kunstgeschiedenis studeren en begon zelfs aan een doctoraat in erfgoedstudies, maar hield er na een jaar mee op. Ik creëerde een poppenvoorstelling voor peuters rond objecten. Ik schreef vijf jaar lang elke week een brief naar een van mijn beste vrienden. Ik vertaalde subsidieaanvragen voor collega's in plaats van er zelf een in te vullen. Ik schreef mee aan een film. En toen kwam ik op een punt dat ik besepte dat het zo niet verder kon.

“Ik zit ongeveer in de helft van mijn carrière,
ben vijf maanden zwanger en soms vraag
ik me echt af hoe ik hier geraakt ben.”

Ik deed van alles en niets. Zonder werkloosheidsuitkering kon ik nauwelijks de eindjes aan elkaar knopen en ook al was ik druk bezig, ik had niet het gevoel dat het klopte. Sommige dingen in de wereld hielden geen steek. Ik begon te lezen. Ik werd een autodidactische feministe en een wereld ging voor me open. Op mijn 32ste (!) diende ik eindelijk een steunaanvraag in en kreeg ik mijn eerste kunstenaarsbeurs om onderzoek te doen naar seksisme in de Belgische danswereld. Schrijven werd een vorm van activisme en ik publiceerde mijn eerste artikel, wat me op zijn beurt inspireerde om Engagement Arts op te zetten, een beweging van kunstenaars die seksuele intimidatie, seksisme en machtsmisbruik in de Belgische kunstwereld willen aanpakken. Geleidelijk aan werd ik iemand die vooral organiseert en communiceert, die zich toespitst op wat we als gemeenschap moeten doen. We zijn nu twee jaar later, ik zit ongeveer in de helft van mijn carrière, ben vijf maanden zwanger en soms vraag ik me echt af hoe ik hier geraakt ben. Mijn leven staat zo ver af van de ideeën die ik had over het kunstenaarschap toen ik twintig was. Maar ergens is dat ook oké.

Alleen... als ik mijn cv moet bijwerken, is dat een ramp. Sommige mensen reageren vriendelijk en zeggen ‘O, je hebt al van alles gedaan’, maar de meesten



(ik ook) weten dat je ofwel een duidelijk, rechtlijnig pad kiest, ofwel doet alsof het allemaal gepland was, alsof het ene naadloos op het andere aansluit en dan vermeld je beter niet alles wat je al gedaan hebt. Beide strategieën doen een beetje geforceerd aan, maar dat is altijd zo als je probeert om in je keuzes een lijn te zien en die moet uitleggen aan de buitenwereld. Als kunstenaar leer je al erg snel dat je maar beter consequent kunt zijn; dat van gedachten veranderen gelijkstaat aan niet weten wat je wilt en dat je zelf je eigen verhaal moet construeren, dat niemand dat in jouw plaats kan doen. Uiteraard is het onvermijdelijk dat projecties van buitenaf in dat verhaal sluipen – en ergens tussen de regels ontstaat een identiteit. Ik weet nog dat een oudere kunstenaar me zei dat een kunstenaar mag worden wie zij wil. Natuurlijk mag je, en moet je, worden wie je wilt, maar mijn ervaring is dat de buitenwereld nog steeds een vrij eng beeld heeft van wat een kunstenaar is – of liever – niet is.

UITVAL

Misschien is het nu anders, maar toen ik als professionele danseres begon, had ik de indruk dat iedereen probeerde om ten minste met één of twee bekende choreografen te werken voordat ze aan ‘eigen werk’ begonnen. Het was een publiek geheim dat je met een bekende referentie op je cv meer kans maakte op subsidies. Maar je werd niet zomaar ‘choreograaf’, dat was een titel die je moest krijgen, die je moest verdienen. Je had dansers die na hun afstuderen vrij snel (om niet te zeggen onmiddellijk) gebombardeerd werden tot ‘beloftevol’ choreograaf. Hoe kwam dat? Ik had het gevoel dat de kunstenaars die het geluk hadden ‘beloftevol’ genoemd te worden, meestal jonge – en vaak ook Vlaamse – mannen waren. Ik heb in de loop van de jaren ook jonge ‘beloftevolle’ danseressen gezien die hun eigen werk toonden, maar ergens onderweg sloegen ze een andere richting in of hielden ermee op. Misschien is ‘ermee ophouden’ niet de juiste formulering, want velen doen hier en daar nog eigen projecten – maar meestal vind je hen op een andere plek, ergens anders, weg van het centrum, onder de radar, minder zichtbaar. Ik heb ook een aantal opmerkelijke danseressen en makers na een tijd volledig zien verdwijnen. Sommigen zijn nu producent en steunen andere makers, sommigen geven les en sommigen zijn parttime of voltijds moeder. Nog eens, dat is geen oordeel, eerder iets wat je vanuit je ooghoeken ziet zonder helemaal zeker te zijn of het echt is, of het klopt. In die zin was het geruststellend (op een



vreemde manier was het bijna een opluchting) toen ik de ‘uitval’ bevestigd zag in een onderzoek van Kunstenpunt naar de sociaal-economische positie van de kunstenaar (2016)¹. Daaruit blijkt dat 58 procent van de podiumkunstenaars in de jongste leeftijdscategorie (jonger dan 35) vrouwen zijn. In de oudste leeftijdscategorie (ouder dan 65) is dat maar 13,3 procent. In het onderzoek wordt die terugval in het percentage vrouwen in de podiumkunsten (waaronder toneel, dans en muziek) op twee manieren verklaard en die twee redenen zijn in het bijzonder van toepassing op dans: enerzijds de oververtegenwoordiging van vrouwen en anderzijds de vroegere uitval omdat de fysieke inspanning zijn tol eist.² Dat zijn zeker belangrijke redenen, maar op basis van mijn vele gesprekken met vrouwelijke choreografen van mijn generatie, lijkt er meer aan de hand te zijn.

AAN SEKSISME GA JE ONDERDOOR

Het is voor iedereen een lastige uitdaging om carrière te maken als kunstenaar. Maar een vrouwelijke kunstenaar moet ook gedocumenteerde obstakels overwinnen die verband houden met stereotypering, impliciete vooringenomenheid, (seksuele) intimidatie, de mythe van het mannelijke genie en de vrouwelijke muze, vooroordelen ten aanzien van vrouwelijke leiders, het gebrek aan *entitlement* (het gevoel ergens recht op te hebben) en moederschap.³ Een aantal van deze factoren, of allemaal, stapelt zich in de loop van de carrière van een vrouwelijke kunstenaar op en dat heeft onvermijdelijk gevolgen voor de ontwikkeling van haar kunstenaarschap. Seksisme (en dat geldt ook voor andere vormen van discriminatie) is iets waar je uiteindelijk aan onderdoor gaat: omdat het zich herhaalt en aan je vreet. Een visuele kunstenaar omschreef het als ‘duizend klappen’. Iemand die gediscrimineerd wordt, geeft uiteindelijk op of doet een stap opzij. Het is een klassiek, maar bijzonder subtiel, voorbeeld van een patriarchale structuur: een vernuftig systeem waarin je door seksisme te tolereren eigenlijk de bestaande hiërarchie aanvaardt. Aanvaarding wordt een copingmechanisme. *We accept, so we can cope* – we aanvaarden om door te kunnen gaan. Zo noemde een oudere kunstenaar met wie ik aan het begin van mijn carrière heb samengewerkt, mij ambitieus, alsof dat iets vies was. Ze hebben me ook een opportunist genoemd, een carrièrejaagster, een competitieve individualist. Waarom weet ik nog steeds niet. Ik zeg niet dat ik me niet welkom voelde in de kunstwereld, maar ik werd er voortdurend aan herinnerd dat ik mijn plaats moest kennen. En ik begon me waar nodig aan te passen om toch maar niet bedreigend over te komen. Zo gaat dat. Ik vraag me soms af of vrouwen daardoor te vriendelijk, te aardig, te bereidwillig, te geduldig, te begrijpend, te mooi en schijnbaar te oninteressant zijn om kunstenaars te worden die interessante dingen maken.

Toen ik dit artikel aan het schrijven was, heb ik geprobeerd om op een ongedwongen manier over deze zaken te praten met vrouwen van mijn generatie die ik als ‘makers’ beschouw, om te begrijpen hoe seksisme tot uiting komt in en rond de studio. Het is duidelijk dat de problemen anders zijn naarmate je aan het begin, halverwege of aan het einde van je carrière bent. Maar hoe dan ook, mensen dragen hun ervaringen en vaststellingen mee wanneer ze proberen hun eigen parcours te begrijpen en waar ze nu staan.

Eén choreografe had het over haar postgraduaat. Het was haar opgevallen dat veel van haar mannelijke medestudenten een uitgesproken gevoel van *entitlement* hadden. Aan het begin van haar carrière werkte ze met zo'n tafelspringer samen en ze geeft toe dat ze daar misschien zelfs onrechtstreeks van heeft geprofiteerd. Maar later heeft ze haar lesje geleerd toen hij – zonder dat ze het wist en zonder haar toestemming – haar naam had geschrapd op de subsidieaanvraag die ze samen hadden ingevuld, omdat hij dacht dat het hun kansen op financiële steun zou verkleinen. Een andere choreografe die aan het begin van haar carrière ook nauw samenwerkte met een jonge mannelijke choreograaf, vertelde dat ze tijdens vergaderingen met programmamaverantwoordelijken altijd werd genegeerd en dat er over haar werd gepraat alsof ze er niet bij was. En als er na de voorstelling nog een gesprek was met het publiek, had iedereen alleen maar vragen voor hem, niet voor haar. Er was zelfs één recensie waarin haar mannelijke partner een 'beloftevol' talent werd genoemd en haar naam niet eens werd vernoemd. Ze is nu een rechtgeaarde choreografe en krijgt eindelijk de eer die ze verdient. Toch kan ze er naar eigen zeggen nog steeds boos om worden.

LEIDERSCHAP

Een onderwerp dat herhaaldelijk terugkeert bij veel vrouwelijke makers in de wereld van de dans en podiumkunsten, is leiderschap. Choreografen moeten niet alleen goede ideeën hebben, ze moeten ook een project en een team kunnen leiden omdat ze in hun kunstdiscipline vaak met anderen moeten samenwerken. Door de ingebedde stereotypen en verwachtingen ten aanzien van 'een leider' voelen veel vrouwen zich niet prettig in deze rol. Als ze zichzelf als leider positioneren, stuiten ze vaak impliciet op weerstand. Daardoor vinden ze het niet alleen moeilijk om hun gezag niet te verliezen, ze voelen er zich ook onzekerder door en gaan nog meer aan zichzelf twijfelen.

"Er zijn tegenwoordig meer vrouwen
die zichzelf artistieke auteurs noemen!
Fantastisch nieuws, maar de vraag
is nog steeds: hoe bouw je een
corpus uit in een patriarchale wereld
die o zo traag verandert?"

Vrouwelijke choreografen vertelden me dat er herhaaldelijk aan hun gezag werd getwijfeld, ook door andere vrouwen, en dat ze dat zelf nooit zo hadden meegemaakt toen ze met of voor mannen werkten. Ze zeiden dat in samenwerkingsverbanden ideeën of aanwijzingen soms worden genegeerd als die van een vrouw komen, maar dat er wel geluisterd wordt als een man vervolgens hetzelfde zegt. Uit onderzoek blijkt dat mensen een lagere stem associëren met gezag en leiderschap.⁴



Mannen hebben het voordeel dat ze erkend worden als iemand met gezag omdat ze door de bank genomen een lagere stem hebben. Ik schaam me nu als ik eraan terugdenk, maar ik heb ook lacherig

gedaan over het hoge piepstemmetje van een vrouwelijke choreografe met wie ik ooit heb samengewerkt. Dat mijn collega's dat grappig vonden, heeft allicht ook het vertrouwen in haar mogelijkheden beïnvloed. Omdat er in het algemeen nog steeds zo weinig vrouwelijke leiders zijn, zijn er vaak geen voorbeelden van hoe we ons moeten verhouden tot deze 'nieuwe leidinggevende figuren', en dus pakken we het niet altijd even handig aan of geven hun niet het gevoel dat ze gesteund worden waardoor vrouwen niet de leiders worden die ze zouden kunnen zijn.

EMOTIELE ARBEID EN LOONKLOOF

Daarnaast gebruiken vrouwelijke choreografen soms de term 'emotionele arbeid'⁵ om te beschrijven hoe ze zich gedragen naar gendergerelateerde verwachtingen om het vertrouwen te winnen van hun collega's. Van vrouwen wordt gezegd dat ze 'van nature' zorgend zijn, goed kunnen luisteren en dat je altijd bij hen terecht kunt voor emotionele steun. Het is uiteraard essentieel dat er aandacht is voor het gevoelsleven van de collega's om een gezonde werkomgeving te creëren, maar het is afmattend voor de persoon die daarvoor verantwoordelijk wordt geacht. Daarenboven is het ook contraproductief omdat het niet haar voornaamste prioriteit zou moeten zijn.

"Vrouwelijke choreografen vertelden me dat herhaaldelijk aan hun gezag werd getwijfeld, ook door andere vrouwen, en dat ze dat zelf nooit zo hadden meegemaakt toen ze met of voor mannen werkten."

Genderongelijkheid blijkt bovendien uit de opvallende loonkloof tussen mannen en vrouwen in de leeftijdscategorie 20-35. Volgens onderzoek van Kunstenpunt verdienen jonge, vrouwelijke podiumkunstenaars ongeveer 6.000 euro per jaar minder dan hun mannelijke collega's.⁶ Later wordt die kloof minder significant, waarschijnlijk omdat de lonen van oudere podiumkunstenaars door de bank genomen stagneren. Maar hoe kun je deze loonkloof tussen mannen en vrouwen aan het begin van hun carrière verklaren?

Ik weet nog dat een veel jongere collega van mij een hoger loon had onderhandeld door de financieel directeur van het gezelschap ervan te overtuigen dat de baantjes die hij had voordat hij aan zijn dansopleiding was begonnen, meetelde als werkervaring.

Ik heb hem toen gesteund en was onder de indruk van zijn lef en onderhandelingsvaardigheden. Ook al was het vreemd dat hij plots evenveel betaald werd als ik, die ouder was. Toen ik met Engagement Arts begon, kreeg ik soortgelijke verhalen te horen van danseressen die ontdekt hadden dat hun mannelijke collega's meer betaald werden voor hetzelfde werk, ook al hadden ze ongeveer evenveel ervaring. Dat gender meespeelt bij loononderhandelingen, is niets nieuws. Maar ik vind het moeilijk te geloven dat de economische verschillen tussen vrouwelijke en mannelijke podiumkunstenars alleen maar een kwestie van onderhandelen zijn.



WAARDE

Een programmaverantwoordelijke gaf tijdens een gesprek ooit toe dat ze, na een aantal jaren bij een groot theaterhuis te hebben gewerkt, geschokt moest vaststellen dat bij coproducties een vrouwelijke maker niet dezelfde financiële steun kreeg als een mannelijke en dat er gapende verschillen waren. Vrouwelijke makers kregen gewoon minder. Soms werd dat verklaard door de grootte van het project. Maar dan vraag ik mij toch weer af: maken vrouwen echt 'kleinere' voorstellingen? Zo ja, is dat een bewuste keuze of het gevolg van allerlei beperkingen of voorwaarden waar ze zelf geen vat op hebben?

Een choreografe van mijn leeftijd vertelde me onlangs dat ze ook die indruk heeft. Ze woont al jaren in België, heeft een internationale achtergrond en toch is het niet alleen een gevecht om geld en coproducenten te vinden, maar ook om haar werk in België op te voeren. Als ze naar haar mannelijke, vaak Vlaamse, leeftijdgenoten kijkt die met haar zijn afgestudeerd, heeft ze de indruk dat het voor hen gemakkelijker is om lokaal financiële steun, coproducenten en data voor een tournee te regelen, en dat ze ook nog eens 'grotere' voorstellingen maken. Er zijn geen kwantitatieve gegevens om deze vaststelling te bewijzen, maar het zou interessant zijn om in onderzoek naar genderongelijkheid alle aspecten te bekijken die bijdragen aan de waarde van de carrière van een choreograaf. Hoeveel financiële steun? Hoeveel coproducenten? Hoeveel residenties? Hoeveel recensies, interviews, artikels? Hoeveel reclame? Hoeveel 'likes' op sociale media als een nieuwe creatie wordt aangekondigd?

Hoever reikt het netwerk van de kunstenaar? Hoeveel programmaverantwoordelijken wonen een voorstelling bij? Hoeveel onbeantwoorde mails naar theaterhuizen? Hoe wordt de bijdrage van de auteur vermeld? De waarde van een kunstenaar is meer dan alleen maar zijn of haar talent. Als seksisme een structureel probleem is, moet je alle factoren die in de verschillende loopbaanfasen meespelen, onderzoeken, van onderwijs tot loopbaaneinde. We moeten begrijpen hoe en waarom iemand al dan niet kansen krijgt en hoe die gecumuleerde aandacht mettertijd exponentieel groeit, omdat alle steun helpt om een artistieke loopbaan te consolideren en uit te bouwen, vanaf het begin tot aan zijn of haar pensioen.

DE AUTEUR IS DOOD, LANG LEVE DE FEMINISTISCHE AUTEUR

Op basis van data van de Arbeidsmonitor van 2018 voor de sector van de podiumkunsten ontwaren we een hoopvolle trend: 45,3 procent van de kunstenaars die zichzelf auteurs noemen, zijn vrouwen. Dat is het hoogste percentage sinds 2011. De toename zie je gedeeltelijk in de categorie jonger dan 35 (+ 2,39 procent sinds 2011), maar is vooral merkbaar in de categorie ouder dan 45 (+ 10,21 procent sinds 2011).⁷ Kortom, er zijn tegenwoordig meer vrouwen, zowel jonge als oudere vrouwen, die zichzelf artistieke auteurs noemen! Historisch gezien is dat weliswaar fantastisch nieuws, maar de vraag is nog steeds: hoe bouw je een corpus uit in een patriarchale wereld die o zo traag verandert?

“Het is bijna alsof we van kunstenaars die zich laten inspireren door het feminisme, verwachten dat ze per definitie het auteurschap verwerpen, alsof het concept zelf besmet is.”

Veel collega's die zich in hun artistiek werk laten inspireren door het feminisme, verwerpen het woord *oeuvre*. Het is te Frans, eurocentrisch en beladen met patriarchale, historische connotaties waaraan ze zich niet meer willen conformeren. ‘Corpus’ lijkt al beter, maar impliceert nog steeds een auteur waardoor het al ‘problematisch’ kan zijn. De afgelopen tien jaar of zo is er een beweging ontstaan van podiumkunstenaars met verschillende genderidentiteiten, die experimenteren met minder egocentrische methoden, die op zoek zijn naar andere definities van auteurschap, die zich toeleggen op meer coöperatieve en horizontale werkstructuren (dank u, Walter Benjamin en Roland Barthes? ⁸). Maar zelfs als de ‘dood van de auteur’ een kader zou kunnen zijn om uiteindelijk patriarchale verhalen te ontrafelen en feministische doelen te dienen, zijn er nog steeds redenen om het idee van auteurschap niet achteloos overboord te gooien.⁹ Het is bijna alsof we van kunstenaars die zich laten inspireren door het feminisme, verwachten dat ze per definitie het auteurschap verwerpen, alsof het concept zelf besmet is. Ik ben er mij van bewust dat het woord beladen is met de zonden van het patriarchaat (dat verleden tijd is) en een woord als ‘oeuvre’ wordt inderdaad geassocieerd

met een witte, mannelijke, heteronormatieve, westers georiënteerde traditie. Reden te meer voor vrouwen en kwetsbare groepen om zich die begrippen eigen te maken en hun eigen corpora te laten gelden. Ik weet nog steeds niet goed waar ik mezelf zou situeren in het spectrum tussen individueel en collectief auteurschap, maar ik waardeer beide uitersten en voorlopig vind ik het prettig om tussen de twee te zweven.

TOEKOMSTIGE CORPORA

Ik was niet van plan om zwanger te worden. Althans nu nog niet – misschien wel nooit. Het heeft lang geduurd en het is lastig geweest om als professioneel kunstenaar financieel zelfstandig te zijn – alsof ik in een wachtkamer zat te wachten tot er iets gebeurde, alsof ik een voortdurende staat van paraatheid verkeerde. De meeste collega's zijn nu al halverwege hun carrière terwijl ik het gevoel heb dat ik nog maar net begonnen ben. Toen ik een zwangerschapstest deed en twee streepjes zag verschijnen, voelde ik diepe teleurstelling – een gevoel van onmogelijkheid, verslagenheid. Had ik echt daarvoor zo hard gewerkt om uiteindelijk het onvermijdelijke te doen: 'moeder worden'?

“Door plaats te maken voor andere artistieke loopbaanmodellen dragen we bij aan broodnodige veranderingen in de sector van de podiumkunsten, door de rolmodellen te worden waarnaar we zelf verlangen.”

Vrouwen zijn altijd aan het wachten: wachten tot ze gevraagd worden, wachten op hun maandstonden, bang dat het zover is of juist niet, wachten op hun mannen die terugkomen van de oorlog of van hun werk, wachten tot de kinderen groot zijn, wachten op een nieuwe baby of op de menopauze. Tijdens mijn eigen zwangerschap heb ik dat wachten, het lot van elke vrouw, ondergaan door alle sterke aspecten van mezelf te negeren. Ik ben vervreemd geraakt van mijn onmiddellijke lichamelijke ervaring en van de lezende, denkende en schrijvende ik.¹⁰

Aan het woord is Adrienne Rich. Zoals zoveel feministische schrijfsters heeft ze niet alleen een heel corpus bij elkaar geschreven (zowel poëzie als essays), maar is ze toevallig ook moeder van drie kinderen. Het feminisme heeft me geleerd dat zolang we ons richten op datgene waaruit we kracht putten, obstakels verdwijnen, deuren opengaan en we nieuwe mensen leren kennen. Toen ik ontdekte dat ik zwanger was, heb ik de meeste van mijn dierbare, feministische collega's onmiddellijk op de hoogte gebracht. Moeder of niet, ze hebben mij allemaal gesteund in mijn beslissing. Een aantal raadde me feministische boeken en essays aan die me geholpen hebben een weg te vinden uit een labyrint van tegenstrijdige gedachten. Ik hoor vaak dat vrouwen geen rolmodellen hebben, maar als ik rondkijk, zie ik er veel, in de feministische literatuur maar ook in mijn nabije omgeving. Het herdefiniëren van artistieke

loopbaanmodellen is een kwestie van rondkijken, van verborgen verhalen blootleggen. Van deconstrueren – van het ontrafelen van begrippen als ‘succes’ en ‘waardevol’. Van erop staan dat we anders omgaan met ‘tijd’ en van toestaan dat we ook in onze carrière niet altijd volgens hetzelfde ritme leven. Van geduld oefenen, want kunstenaar word je niet zomaar. Door plaats te maken voor andere artistieke loopbaanmodellen, investeren we niet alleen in onszelf, maar dragen we bij aan broodnodige veranderingen in de sector van de podiumkunsten, door de rolmodellen te worden waarnaar we zelf verlangen. Het corpus van een feministische kunstenaar staat nooit op zich. Staand op de schouders van de vrouwen die ons voorgingen, zijn we twee keer zo groot. Altijd in verbinding met de corpora uit het verleden, samen met en tussen andere en vele corpora.

Noot voor de lezer: de meeste opmerkingen zijn van persoonlijke aard en worden bepaald door mijn eigen referentiekader. In dit artikel ben ik uitgegaan van een binaire opdeling in ‘mannen’ en ‘vrouwen’ als ik het over genderongelijkheid heb. Voor zover ik weet zijn er geen gegevens beschikbaar over de obstakels waar mensen met een andere genderidentiteit die actief zijn in de Vlaamse kunstsector tijdens hun carrière tegen aanlopen. Het valt niet te ontkennen dat andere vormen van discriminatie (op basis van sociale klasse, voorkeur voor gezonde mensen, racisme) tot die ongelijkheid bijdragen en dat we dit vanuit intersectioneel oogpunt moeten onderzoeken.

Ilse Ghekiere danst, onderzoekt en schrijft. Ze is momenteel coördinator van Engagement Arts en schrijft voor *Norsk Shakespearetidsskrift*. Ze leeft en werkt in Brussel en Oslo.

Vertaling: Isabel Goethals
Illustraties: Elsa B. Mason

- 1 Siongers, J., Van Steen, A., & Lievens, J. (2016). *& Loont passie? Een onderzoek naar de sociaal-economische positie van professionele kunstenaars in Vlaanderen*. Gent: CuDOS, UGent p. 31.
- 2 Hillaert, W. & Hesters, D. (2016). No Woman's Land. *Rekta:Versa (Rekto:Verso) 73* (zie www.rektoverso.be); Willekens, M., Siongers, J., Pissens, L., & Lievens, J. (2018). *Zo man, zo vrouw? Gender en de creatieve sector in Vlaanderen*. Gent: CuDOS, UGent; Sussman, A. L. (2019, 11 januari), *The Challenges Female Artists Face Mid-Career* via www.artsy.net; Europees netwerk van experts op het gebied van cultuur en audiovisuele media (2019). *Gender gaps in the Cultural and Creative Sectors*, p. 35-42 (zie ook <http://www.eenca.com/index.cfm/publications/gender-gaps-in-the-cultural-and-creative-sectors/>).
- 4 Anderson, R. C. & Klostad, C. A. (2012). Preference for Leaders with Masculine Voices Holds in the Case of Feminine Leadership Roles. *PLoS ONE* 7(12); Mayew, W. et al. (2013). 'Voice pitch and the labor market success of male chief executive officers', *Evolution and Human Behavior* 34, p. 243-248.
- 5 Emotionele arbeid is het reguleren van gevoelens en van de uitdrukking van die gevoelens teneinde om te gaan met de emotionele eisen van een job. Van werknemers wordt namelijk verwacht dat ze hun emoties beheersen in hun relaties met klanten, collega's en chefs. Dit houdt in dat ze emoties beoordelen, dat ze beslissen om gevoelens, die ze al dan niet voelen, te uiten. Het omgekeerde is ook waar: dat ze emoties die ze voelen, maar niet uiten, onderdrukken. De term werd bedacht door de sociologe Arlie Russell Hochschild in 1983. (Zie: Hochschild, A. R. (1983). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press).
- 6 Vlaamse overheid, Kunstenpunt, Kunstenloket, Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF), Vlaams Fonds voor de Letteren (VFL), Sociaal Fonds voor de Podiumkunsten (SFP), ACOD-Cultuur & Overleg Kunstenorganisaties (oKo), p. 33.
- 7 Sociaal Fonds Voor Podiumkunsten (2018). *Arbeidsmonitor* (nog te publiceren).
- 8 Benjamin, W. (1934). The Author as Producer. *New Left Review* 1 (62); Barthes R. (1967). 'The Death of the Author', *Aspen* 5-6.
- 9 Walker C. (1990). Feminist Literary Criticism and the Author. *Critical Inquiry* 16 (3), p. 551-571; Meagher S. (1996). Writing/Reading Barthes as Woman. *Symploké* 4 (1/2), p. 51-60.
- 10 Rich A. (1976). Anger and Tenderness. *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. W. New York; W. Norton & Company.

GEILE POPPEN EN GEPROGRAMMEERDE ORGIEËN

HET LEVEN VAN OBJECTEN IN HET WERK
VAN GEUMHYUNG JEONG

De geschiedenis van het poppenspel zit vol bovennatuurlijke lichamen die op een dramatische of subtekstuele manier zoeken naar hoe ze autonoom kunnen worden van hun meesters. Hoe komt een willekeurig object tot leven op het podium? Deze praktische en theoretische vraag stimuleert het oeuvre van de Zuid-Koreaanse kunstenares Geumhyung Jeong (1980). Jeong verruimt de mogelijkheden van het poppenspel door het hele lichaam te choreograferen. Ze exploreert bovendien de levendigheid van het object door middel van seksualiteit.

- *Eylül Fidan Akıncı*
-



7ways © Wooshik Lee

In Jeongs exploratie van animatie zit in het podiumleven van een object stevast een vorm van intimiteit en sensualiteit. Zorgvuldig ontwerpt en manipuleert ze haar performende objecten – van eenvoudige maskers tot testpoppen en machines – en ze is er vleselijk mee verstrengeld via een ‘spel met controle’, in zijn dubbele betekenis.

In de zes voorstellingen die ze tussen 2008 en 2019 heeft gecreëerd, maakt Jeong herhaaldelijk duidelijk dat er geen *anima* is, geen leven en geen autonomie voor objecten die verstoken blijven van seksualiteit. Een analyse van haar oeuvre via drie rode draden: liefde, labeur en de *loop*.

LIEFDE

In haar eerste avondvullende werk *7ways* (2009, en waarvan een eerdere versie in première ging in 2008) creëert Jeong op de scène geïmproviseerde popvormen met eenvoudige objecten en huisraad. Ze hecht maskers, stukken van etalagepoppen en grote lappen stof aan haar lichaam of aan machines, en blaast zo leven in boven-natuurlijke figuren met een opvallende anatomie en kenmerkende bewegingen. In een reeks assemblages van haar eigen lichaamsdelen en objecten, zien we hoe ze sensuele ontmoetingen aangaat met deze onaardse creaturen, terwijl ze zelf soms inert of volkomen afstandelijk lijkt. Wat deze veelsoortige figuren overtuigend animeert – zonder buikspreken of enige vorm van verhaallijn – is de choreografische uitdrukking van hun seksuele lust, die tot stand komt door de unieke bewegings-kwaliteit die Jeong met hen ver kent.





7ways © Lewis Ronald

Enkele van deze geile figuren verschijnen in de video's van *Oil Pressure Vibrator* (2008). In deze lecture-performance vertelt Jeong over haar zoektocht naar seksuele onafhankelijkheid, die uitmondt in een liefdesaffaire met een hydraulische graafmachine. Ze ondersteunt haar lezing volledig met videoclipps die ze op haar laptop afspeelt; er is geen enkel performerend object op de scène, alleen een speelgoedgraafmachine die ze kortstondig over haar lichaam laat rijden. De performance doet echter dubbel dienst als Jeongs manifest van het poppenspel: de video's tonen hoe ze, achter de coulissen, de materialen van *7ways* maakt en animeert – materialen die ze in haar verhaal voorstelt als haar seksuele partners vóór de graafmachine. Ondanks die schijnbaar persoonlijke vertelling is de manier waarop Jeong haar videoclipps en lezing uitvoert zo precies en onpersoonlijk als klassiek poppenspel.

“Jeongs seksuele politiek staat rechtstreeks in verband met de problematische aard van verlangen, instemming en relationaliteit – niet alleen tussen mensen en objecten maar ook tussen de geslachten.”

Op een kruiselingse manier zetten *7ways* en *Oil Pressure Vibrator* uiteen hoe objecten via beweging hun incarnatie kunnen oproepen, die zich onmiddellijk vertaalt als uitdrukking van een soort buitenaardse seksualiteit. Wat seksualiteit voor ons kan betekenen maakt hier het verschil. In deze vroege stukken, representeren of bewegen Jeongs ‘medespelers’ zich niet zoals mensen of dieren. Zeker, Jeong gebruikt maskers met menselijke gezichten, griezelige en mannelijke hoofden of een vrouwelijke etalagepop; ook de graafmachine in *Oil Pressure Vibrator* roept een volledig gevormde en fallische partner op. Zo ook in haar latere voorstelling, *Fitness Guide* (2011, Seoul), waarin ze haar onderzoek naar hoe je met machines de tegenstrijdigheden in menselijke belichaming kan perverteren, verder zet. Die perversie zie je in haar schommelende ritme wanneer ze op een elliptisch trainingstoestel zit.

Jeongs *work-out* met fitnessstoestellen, waarvan sommige een menselijk hoofd opgezet kregen, lijkt vaak meer op *making out*. Maar de choreografische assemblages die Jeong samen met objecten en machines genereert, slagen er altijd in om te spotten met, of volledig te ontsnappen aan, menselijke anatomie, genitaliteit, of genderrollen – soms aan al die zaken tegelijk.

In de bekendste episode van *7ways* performt Jeong met een industriële stofzuiger waarvan de slang vastgehecht is aan het hoofd van een oude man met wijdopen mond. Gekleed in een roze jurk leunt ze op een balletachtige manier achterover op de stofzuigertrommel. Langzaam richt haar partner zijn lange, buisvormige nek op (bediend door Jeongs voor het publiek onzichtbare hand) en staart hij haar hongerig aan. We zien vervolgens hoe dat wezen zich zichtbaar inspant om Jeong om te draaien, terwijl zij op haar beurt levenloos lijkt, als een plastic pop. Terwijl het wezen Jeong heen en weer doet tuimelen in onmogelijke posities, groeit haar verlangen tot ze zich niet meer kan inhouden; ze raakt letterlijk opgewonden en begint Jeong te kussen met haar sterke zuigkracht. Bij elke kus gaat Jeongs boezem op en neer en springen haar benen omhoog in de lucht, alsof ze het succes van haar partner wil benadrukken om zo, met enige sympathie voor het zielige creatuur, de huiselijke fantasie van een gehoorzame, immer tevreden echtgenote te parodiëren. Of neem *Fitness Guide*: wat doet het publiek denken dat het feit dat Jeong langzaam lucht blaast in een rode gymbal nogal lesbisch lijkt, ondanks de oppervlakkige toespeling?



Fitness Guide © Youngkyo Choi

Jeong speelt met de precisie van een poppenspeler, maar toch is ze als enige mens op de scène niet het meester-subject dat de objecten beheerst. Om haar podium- of seksuele partners te animeren, manipuleert ze haar eigen lichaam zoals elk ander object – een proces dat ze fictionaliseert in *Oil Pressure Vibrator* als ‘zich in twee opdelen’: ofwel projecteert ze haar persona op een van de objecten op het scherm, ofwel neemt ze een receptief-passieve houding aan tegenover de bezielde wezens die ze vormt met haar lichaamsdelen en die ze heimelijk aanstuurt. Als Jeong op herkenbare wijze een verlangend subject zou performen, dan zou het risico ontstaan dat de objecten in een fetisj veranderen; dat vermijdt ze zorgvuldig door zo onpersoonlijk en onthecht mogelijk met haar materiaal te interageren.

“Het risico dat de objecten in een fetisj veranderen, vermijdt Jeong zorgvuldig door zo onpersoonlijk en onthecht mogelijk met haar materiaal te interageren.”

Met de choreografische herdisciplining van het poppenspel als hoeksteen, vormt geen van deze seksuele animaties een allusie op menselijke seks, ondanks de direct voelbare promiscuïteit van de objecten. Noch reproduceren ze heteronormatieve regimes of laten ze die intact. Als vrouwelijke poppenspeler met queerachtige objectpartners keert Jeong – die haar lichaam met materie verstrengelt maar toch haar objectieve houding bewaart – de seksuele economie van de Pygmalion-mythe dubbel om: ze is Pygmalion die Galatea begeert en creëert, en wordt in één ruk door ook Galatea voor de mechanische Pygmalion. Jeong herformuleert ook op oneerbiedige wijze wat seksualiteit, of een seksueel subject-object zijn, kan betekenen of hoe het eruit kan zien – telkens opnieuw, in de meest gereserveerde esthetiek van bezit die mogelijk is.

LABEUR

Of misschien ligt de obsessie bij ons, bij de manieren waarop het publiek kijkt. Terwijl Jeong in haar vroege werken seksuele autonomie of een anarchie van seksualiteit exploreert, destabiliseert ze in haar latere en eerder ‘medisch georiënteerde’ stukken *CPR Practice* (2013) en *Rehab Training* (2015) de heteronormatieve seksuele politiek door te spelen met het gevoel van realiteit en illusie bij het publiek. Aan de hand van mannelijke testpoppen en een resem medische apparaten voert ze op het podium medische noodoefeningen uit via alledaagse scenario's. Jeong voegt enkel seksualiteit toe aan die scenario's – iets wat gewoonlijk weggestopt wordt om de publieke moraal niet te schofferen. Het vinden van een geloofwaardige belichaming en beweging in het object blijft belangrijk, maar nu onderzoekt Jeong hoe de *illusie* van de animatie van objecten op het podium wordt gevormd, gebroken en hervormd.

Jeongs seksuele politiek staat daarom ook rechtstreeks in verband met de problematische aard van verlangen, instemming en relationaliteit, niet alleen tussen mensen en objecten maar ook tussen de geslachten.

CPR Practice is, dramaturgisch gesproken, Jeongs minst gecompliceerde stuk. Het voorspel tussen een vrouw en een mannelijke testpop raakt al snel verstoord wanneer de eerste zich realiseert dat het gebrek aan respons van haar slappe partner op haar avances niet aan zijn apathie ligt, maar aan het feit dat hij niet ademt. Onaangedaan loopt Jeong naar de EHBO-doos in de hoek van de voorstellingsruimte en brengt ze een heel repertoire aan instrumenten en technieken binnen om de testpop te reanimeren – een automatische externe defibrillator, een elektrocardiogram, verschillende buisjes voor kunstmatige beademing. Een voor een worden die ingezet, tussen hart-massages in. Het choreografische programma van dat ene doel – de *praktijk* van het weer tot leven brengen – vereist dat Jeong, met uitgestreken gezicht en op de procedure gericht, deze stappen telkens opnieuw zet met een toenemend aantal gadgets, acties en kakofonische signalen. Grenzend aan de slapstick, groeit het gevoel van mislukking bij elke machine die tijdens het reanimatieproces aan bod komt, zowel aan de kant van de levensredder in haar ademloze vermoeidheid als aan de kant van de testpop in zijn onherstelbare verlies van verlangen/leven.

Hoewel ze niet als tweeluik werden gecreëerd, was het achteraf gezien verhelderend om in oktober 2018 *CPR Practice* te zien in kunstenhuis zeitraumexit in Mannheim, een paar maanden voor de reeks van zes voorstellingen van *Rehab Training* op Kunstenfestivaldesarts 2019. *CPR Practice* balanceert tussen een rampoefening, een avontuurlijke masturbatie en een geadrenaliseerde seksuele fantasie tussen twee partners. Die dubbelzinnigheid werkt Jeong verder uit tot de gedetailleerde structuur van haar 160 minuten durende hersteloperatie in *Rehab Training*. Terwijl *CPR Practice* neerkomt op een mislukte reanimatie van een testpop / man / de mannelijkheid én op een opzettelijke praktijk van mislukt poppenspel, leert Jeong in *Rehab Training* de mannelijke testpop aan hoe hij zijn lichamelijke vaardigheden – ook de seksuele – kan herwinnen.

CPR Practice © ZTS/Christian Altorfer



Rehab Training, zo vertelt Jeong me tijdens een gesprek in Brussel, begint bij de *aanvaarding* dat de animatie van een object een onoverkomelijk probleem is: de performance verkent wat er gebeurt wanneer de perfecte illusie van autonome beweging wordt losgelaten. Het materiaal voor de fysiotherapie en de bewegingshulpmiddelen die de voorstellingsruimte vullen, lijken op een overmaatse poppenkast waarin de testpop expliciet door een mens wordt bewogen. De eerste twee uren van het stuk ontvouwen zich als een traag proces waarin de testpop op de been wordt geholpen, en waarbij hij leert zijn bovenlichaam te gebruiken voor eenvoudige en repetitieve handelingen. We zien hier vooral hoe Jeong de materiële voorwaarden voor die oefeningen voorziet: ze helpt de testpop in verschillende tuigen, zet hem op trapliften, en bindt stokken en touwen aan zijn ledematen. Terwijl de testpop onbewogen wacht, dringt dit uitputtende labeur van zorg zijn eigen choreografie op aan Jeongs lichaam.

“Jeong lijkt de patriarchale genderrollen om te draaien. Niettemin verschuift de machtsdynamiek tussen het vrouwelijke subject en het geobjectiveerde mannelijke voortdurend.”

In weerwil van de realistische premisse, voegt het feit dat deze voorstelling een meticuleuze *training* is van bewegingsrevalidatie die een vrouw oefent op een test-model – de gewaarwording van een levend lichaam dat opnieuw leert te bewegen, hoe minimaal en onhandig ook – een fascinerende illusie toe aan wat zich op de scène afspeelt. Hoe mobieler de testpop wordt, hoe meer zijn succesvolle inspanningen worden beloond met de starende blik van Jeong, die tegenover hem zit om zijn handen te bedienen met drijfstanen. Als we een paar vervelende arrangementen die de erotische spanning doen vervliegen snel doorspoelen, zien we uiteindelijk hoe de twee verstrengeld raken in elkaars armen, en in de tuigen en liften. Want als de testpop tot leven komt, getrouw aan Jeongs performatieve theorie van animatie, dan ontstaat ook het seksuele verlangen.

Jeong geeft toe dat eens de animatie wordt getoond als problematisch, eerder dan als een kundige uitvoering, haar taak precies neerkomt op het creëren van de performance van een imperfecte beweging. Door middel van deze complexe choreografische opdracht maakt Jeong optimaal gebruik van het ‘alternerende geloof en ongeloof in het autonome bestaan van de pop’, dat poppenspel-wetenschapper Penny Francis als onderdeel ziet van de fundamentele structuur van deze kunstvorm: ‘Iedereen, behalve de meest naïeve toeschouwers, zal zich nu eens overtuigd, dan weer niet overtuigd, voelen dat het wezen vóór hen leven heeft; ze zullen zich op de pop concentreren, dan op de manipulator en de bedieningswijze (als de manipulator zichtbaar is), en dan weer op de pop.’¹ Naarmate de tijd verstrijkt, wisselt onze blik steeds meer af tussen de testpop en Jeong, aangezien de revalidatieoefeningen grotere bewegingen vereisen in haar bovenlichaam om delicatese grijpbewegingen



over te brengen op de handen van de testpop. Hoe intensiever haar fysiek labuur wordt, hoe beladener haar interactie. Maar door het opflakkerende levensgevoel in de testpop lijkt haar liefde veeleer beantwoord dan een solipsistische fantasie.

Door haar methodes van bewegingscontrole uit te breiden en bloot te leggen over meerdere voorstellingen heen, hanteert Jeong wat Francis beschrijft als de 'double vision' in het poppenspel. *Rehab Training* op zichzelf is gebaseerd op de variaties van het tot gecontroleerde beweging brengen van een ander lichaam. Als we die idee doortrekken naar seksuele politiek, lijkt Jeong de patriarchale genderrollen om te draaien. Niettemin verschuift de machtsdynamiek tussen het vrouwelijke subject en het *geobjectiveerde* mannelijke voortdurend en op een dubbelzinnige manier: Jeongs bevelspartituur *over* een ander lichaam is tegelijk een veeleisende choreografie van zorg *voor* (het lichaam van) de ander. Het binnenbrengen van seksualiteit zorgt er dus niet zozeer voor dat het object opnieuw geobjectiveerd wordt tot een fetisj, maar laat Jeong veeleer toe om haar zorglabuur te laten transformeren in het liefdeslabuur van de testpop met Jeong als object – dat is althans waar Jeongs leerling-personage langdurig seksueel op kickt. *Rehab Training* plaatst seksuele en lichamelijke autonomie ergens tussen objectivering en labuur voor alle betrokken partijen, en compliceert

zo onze opvatting van leven als een projectie van verlangen en het overdragen van toestemming op dingen. De voorstelling toont zo wat animatie gemeen heeft met plezier en macht: het situeert zich waarlijk in het midden, hangend in het centrum van die heen en weer bewegende blik, en landt nooit op een enkelvoudige, hegemonische entiteit.

LOOP

Jeongs recentste voorstelling-installatie *Homemade RC Toy*, gemaakt in opdracht van Kunsthalle Basel en in première gegaan in mei 2019, maakt dat inzicht nog explicieter. *Homemade RC Toy* legt de nadruk op Jeong als maker van handgemaakte, vanaf een afstand bediende machines. De huisgemaakte speeltuigen waar de titel van het stuk naar verwijst – en die tentoongesteld staan in de galerij op de bovenste verdieping van Kunsthalle Basel – zijn vijf vierpotige machines van testpoponderdelen, vastgemaakt aan een aluminium frame dat de motor draagt, en waaraan ook een computer-moederbord en wielen zitten. Zelfs zonder te bewegen roepen de over de vloer uitgespreide armen en benen van deze machines het gevoel op dat ze elk moment kunnen rechtstaan of vooruit kunnen schieten. Aan de buitenrand van de galerij zien we onderdelen van deze machines tentoongesteld, vergezeld van zes videoprojecties die in dezelfde galerij werden opgenomen.

Homemade RC Toy © Philipp Hänger / Kunsthalle Basel



Elk scherm toont een andere stap in de constructie, geeft informatie over de gebruikte materialen, en biedt een glimp van het werk dat vereist is voor het maken en bewegen van deze machines – Jeong tekent de details van de constructie in een diagram, assembleert de stukken, test hun bewegingsbereik en past het aan.

In de liveperformance krijgen we het volledige scala te zien van hoe deze testpop-machine-hybriden in de ruimte bewegen terwijl Jeong, naakt en op de grond liggend zoals haar speeltuigen, het controlepaneel bedient via knoppen die de tepels en de genitaliën van de figuren lijken te zijn. Met een voorzichtige druk op de knop van één machine komt tijdens de performance een tweede speeltuig langzaam naar voren. Het lijkt wel een raar voorspel tussen Jeong en de machines: op den duur begeeft elk speeltuig zich naar het midden van de galerij, aangestuurd door de signalen van een ander tuig, dat Jeong activeert met haar strelende handen en lippen. Halfweg in de voorstelling, terwijl deze gemuteerde automaten naar haar toe kruipen en hun ledematen vrij lukraak bewegen, verandert Jeongs spel met speelgoed in een zoektocht naar een ruimte voor zichzelf. Bestuurder en tegelijk gestuurd, raken alle lichamen op de vloer overweldigd door wat de climax van deze geprogrammeerde orgie zou kunnen zijn. Daarna keren ze, een voor een als in een kettingreactie, naar hun beginpositie terug, tot het laatste speeltuig het signaal voor de achterwaartse beweging aan het eerste heeft gegeven.

“Met een voorzichtige druk op de knop van één machine komt tijdens de performance een tweede speeltuig langzaam naar voren. Het lijkt wel een raar voorspel tussen Jeong en de machines.”

Dankzij de eigenzinnige anatomie van testpoponderdelen die geassembleerd zijn met wielen en eenvoudige robotica, zijn Jeongs machines niet enkel performende objecten wanneer ze geactiveerd worden, maar misschien nog meer wanneer ze passief zijn, bonzend van grotesk potentieel. Anders dan in haar choreografische stukken voor een theatrale context, is de complexiteit van de situaties tussen het menselijke en niet-menselijke, of tussen subject en object, hier veel meer afgezwakt. Er is geen transformatie in de relaties van het begin naar het eind, maar een enkele *loop*, een lus die precies dat laat zien: een eenvoudig spel / uitvoering tussen het meisje en de speeltuigen waarvan we weten dat zij ze heeft gemaakt. We weten dat omdat de video's die deel uitmaken van *Homemade RC Toy* Jeong opvoeren als een doe-het-zelfhacker die opgaat in haar vlijtige arbeid, net zoals de video's in *Oil Pressure Vibrator* een decennium geleden. Naast het gesloten circuit van het sensuele spel van de speeltuigen staat het complexe werk dat vereist is om deze huiselijke hoogstandjes te ontwerpen en te bouwen. Terwijl de enkelvoudige orgie-cyclus tussen de speeltuigen en Jeong beperkt blijft tot de live voorstelling, duurt het constructiewerk van de hacker eindeloos voort op het scherm.

Jeong is een verzamelaar van objecten: van testpoppen, seksspeeltjes, ... en verzorgingsproducten. Die collecties vertellen ons iets over hoe lichaam en gezondheid vandaag fetisjen zijn geworden. Jeong stalt haar *collector's items* op een theatrale manier uit in haar tentoonstellingen *Private Collection* in Atelier Hermès (2016, Seoul), *Private Collection: Unperformed Objects* bij de Delfina Foundation (2017, Londen), "Private Collection: Rearranged Objects" tijdens de negende Asia Pacific Triennial of Contemporary Art (2018, Brisbane), en *Spa & Beauty* (2017, een commissie van Tate Modern), een tentoonstelling die naar Seoul, Berlijn, Athene en Madrid is gereisd.² Achteraf bekeken zinspelen Jeongs tentoonstellingen van bewegingloze objecten op haar methode van praktijken verzamelen die ze op de scène uitvoert als haar animatietechniek (zoals het bedienen van een graafmachine, een hartmassage uitvoeren, een revalidatieroutine doorlopen, coderen in het open-source-platform Arduino). Door middel van deze verzameling repetitieve praktijken theoretiseert ze de choreografische eigenheid van performende objecten, en hoe ze zichzelf kan doen verdwijnen als manipulator in verschillende graden van zelfobjectivering. Ze verdwijnt in liefde – of in labeur, net zoals ze voortwerkte en de tentoonstellingsruimte omvormde tot haar ambachtelijk atelier voor de nieuwere versie van *Homemade RC Toy*, getiteld *Small Upgrade* (september 2019, Ekaterinenburg), voor de vijfde Ural Industrial Biennial of Contemporary Art.

Binnen één enkel stuk, over diverse werken heen, of tussen verschillende contexten: Jeong neemt altijd haar tijd om de performance gelaagdheid bij te brengen door middel van herhaling. Ze opent zo het innerlijke mechanisme van animatie, dat soms opzettelijk aan mislukken grenst. Ze geeft het publiek de ruimte om te kiezen: willen ze een menselijk subject, of een freaky of mensachtig object, in een zelfbevredigend ritueel zien, of een ontmoeting tussen verlangende lichamen die elkaar vinden met wederzijdse plasticiteit en inspanning? Hoe je het ook ziet, de spanning van Jeongs animatie is niet gebonden aan de loutere illusie van het antropomorfische leven in een object, maar door de gezamenlijke overdracht van energie tussen object en karakter, tussen materialiteit en beweging. Wat we als haar oeuvre kunnen beschouwen, gaat dus evengoed over dit circulaire labeur: het zelfreflecterende en methodische onderzoek naar bewegen-tot-beweging waarin Jeong en haar podiumpartners aan elkaar gewaagd zijn, in extase zijn, en alles in extenso herhalen.

Eylül Fidan Akıncı werkt aan een doctoraat aan The Graduate Center van de City University of New York, binnen het theater- en performanceprogramma. Daarnaast werkt ze als onafhankelijk performer en dramaturge in theater en choreografie.

Vertaling: Jürgen Jaspers

- 1 Francis, P. (2011). *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 22. (Vertaling J. Jaspers)
- 2 Kunstcriticus en curator Kim Junghyun vat het dramaturgische element in Jeongs objecttentoonstellingen als een sitespecifieke benadering tot de witte kubus in haar recensie van de Atelier Hermès-show http://www.theatro.kr/eng/features/features_view.asp?idx=521&b_code=12.

theater

Jungle deSingel Book

**Robert
Wilson
& CocoRosie**
Théâtre de la Ville
vr 7 – zo 9 feb 2020

spreektaal Frans / Engels



deSingel is een kunstinstelling van de
Vlaamse Overheid en geniet de steun van



WESTRAND PODIUM

CULTUUR & SAMENLEVEN DILBEEK VZW

INFO & TICKETS

WWW.WESTRAND.BE



do 09.01 | 20:30 **MUZIEK**

CLUB 1700

Black Flower + Steiger
Twee absolute parels uit de Belgische
jazzscene

za 11.01 | 20:30 **THEATER**

HETPALEIS / SIMON DE VOS

Wat is de Wat
Het razend spannend verhaal van een
Soedanees die plots zijn thuisvlucht moet
ontvluchten

do 16.01 | 20:30 **THEATER**

DE ROOVERS

Melancholia - Ivanov is dood!
Leve Ivanov!
De Roovers brengen een eigen versie van
deze vrolijke klassieker van Tjechov

do 30.01 | 20:30 **MUZIEKTHEATER**

**DESCHONECOMPANIE/
MUZIEKTHEATER TRANSPARANT**

Così
Opera of theater? *Così fan tutte* betekent
dat doen ze allemaal. Over oprechte liefde.

za 08.02 | 20:30 **DANS**

**A TWO DOGS COMPANY / KRIS
VERDONCK**

SOMETHING (out of nothing)
Een dansvoorstelling op de grens van
performance en installatie

zo 09.02 | 11:00 **KLASSIEK**

REVUE BLANCHE

Contemplation
Kamermuziekensemble met werk van Satie,
Saariaho en Debussy

AL DANSEND ALS HERT, JAGUAR OF SLANG

AMANDA PIÑA EN ROLANDO VÁZQUEZ OVER HOE WE
VELE WEZENS IN ONS DRAGEN

Choreografe en performer Amanda Piña bouwt gestaag aan een podiumpraktijk die de heropleving van voorouderlijke bewegingen, dansvormen en werelden centraal stelt. Binnen een context van versnelde plundering van natuurlijke bronnen, van land en leven, ontwikkelt ze een geaard corpus van subversief werk. Een van haar medewerkers, dekoloniaal denker Rolando Vázquez, erkent dat Piña al dansend de kolonialiteit van het zintuigelijk waarneembare en kenbare, eigen aan de podiumkunsten, fundamenteel verstoort en de verbeeldingskracht van 'een wereld waarin vele werelden passen' inspireert. Een tweeluik over een praxis in voortdurende beweging, die de koloniale grenzen van ons zijn uitdaagt, diepere relaties en levendige kosmologieën doet heropleven, en de essentie van onze bezorgdheden nieuw leven inblaast.

- *Joachim Ben Yakoub*
-



J.B.Y. Amanda, het zou interessant zijn om bij jou te beginnen. Wie is Amanda Piña? Wat waren de transformerende momenten in je leven die je brachten tot waar je nu bent?

A.P. Mijn vader is Mexicaans, mijn moeder Chileense. De grootvader van mijn moeder vluchtte van Libanon naar Chili toen hij veertien was. Chili was voor hem het einde van de wereld. Aan de kant van mijn vader, in Mexico, zijn we bekeerde Joden. Ik had dus al een oorlog in mij woeden nog voor ik geboren was. Mexico had in mijn jeugd geen politieke betrekkingen met Chili, dat in de greep van de militaire dictatuur van Pinochet was. Mijn vader besloot dat ik zowel Mexicaans als Chileens moest zijn om Chili uit te kunnen reizen. Deze positie, het niet tot één plaats te behoren, vormt mijn verschillende identiteiten.

een enorme sociale beweging aan het opkomen was. Ik ontdekte later dat deze vorm van samen springen te maken had met de manier waarop de Mapuche, een van de *first nation*-volkeren die zich vandaag nog steeds verzetten in het gebied dat Chili heet, dansten in hun rituele vieringen. Het was mijn eerste ontmoeting met dans. Deze ervaring van massa-lichaamsbewegingen voor gerechtigheid heeft me getekend. Daarom ben ik op zoek naar dans die niet alleen dans is, maar ook een sociale beweging.

Ik was me er al vroeg van bewust dat er fundamenteel verschillende manieren waren om het leven te denken. Als tiener had ik de kans om met de Mapuche om te gaan. Ze gedroegen zich niet als Chilenen uit de stad: ze deden dingen anders en hadden andere prioriteiten. Ze hielden zich bezig met rituelen en spraken met entiteiten van het land. Ik had de intuïtie dat biologische en culturele diversiteit

“Net als in Afrikaanse dans kun je de storm
of de orkaan worden, je kunt de geest
van de rivier of de oceaan zijn.”

Amanda Piña

Mijn familie werd rechtstreeks getroffen door het militaire regime in Chili, dat een zeer sterke culturele oppositiebeweging heeft neergeslagen en gecensureerd. Ik ben geboren in 1978, vijf jaar na de putsch. Mijn herinneringen aan deze tijden zijn grijs en koud, zoals de winter.

Toen ik een kind was, vonden er veel spontane demonstraties plaats. Wat ik me goed herinner, is dat we onder meer gedemonstreerd hebben door samen in de straten te springen tegen het militaire regime, terwijl er

samen aan het verdwijnen waren, maar nu weet ik dat niets echt verdwijnt uit de herinneringen van de mensen, uit hun lichaam. Het komt altijd op een of andere manier terug.

Ik ben van Latijns-Amerika naar Europa verhuisd omdat ik op zoek wilde naar een vorm van kunst of dans die niet over virtuositeit of spektakel ging, maar die belichaamd en urgent was. Als kunstenaar vond ik mijn thuis in Wenen, een stad met een mooie artistieke beweging en een geschiedenis van politieke

choreografie. Nu reis en presenteer ik mijn werk ook in Latijns-Amerika. Ik heb een soort overbruggende rol. Tussen hier en daar.

J.B.Y. Jouw werk was niet vanaf het begin sterk gepolitiseerd. Je eerste voorstelling houdt zich meer bezig met vragen over identiteit en het alle-daagse, zoals in *YOU*, *SELF* en *WE*. Ontstond er met *Socialmovement / Theater Down* een nieuwe vorm van politisering?

koloniale geschiedenis van die plek niet wegcijferen. In *Penacho-Ritual* offerden we ritueel de directeurs van de belangrijkste musea van Wenen, door een conversatie met een precolumbiaanse Meso-Amerikaanse geest te creëren, die de resitutie van de verenikroon eiste.

J.B.Y. Hoe kwam die transformatie tot stand? Met *Socialmovement / Theater Down* verhiel je je meer tot politieke kwesties, maar nog niet tot de kosmologieën van de *First peoples*.

“Dekoloniale kritiek is niet zozeer te begrijpen als zelfreflexiviteit, maar als luisteren naar wat buiten ons kader van begrip valt. Om te kunnen luisteren als een vorm van kritiek, is het belangrijk om je je eigen onwetendheid te realiseren.”

Rolando Vázquez

A.P. De eerste voorstelling die we met Nada Productions deden, wat begon als een lange samenwerking met beeldend kunstenaar Daniel Zimmermann, heette *WE*. We stelden de normatieve relatie met het publiek in vraag, terwijl we in de scene in Wenen totaal onbekend waren. Maar het is waar dat ik met *Socialmovement / Theatre Down* terugging naar mijn roots en de Chileense kwestie die me bleef bespoken.

Er zijn werken die je niet wilt, maar moet maken. *Penacho-Ritual* bijvoorbeeld, de voorstelling rond de restitutie van de verenikroon van Moctezuma, de leider van de Azteken. Ik werd uitgenodigd om iets te doen in het antropologisch museum in Wenen, via het ImpulsTanz Festival. Als Latijns-Amerikaanse kon ik de

Met *The Dance of Grass* greep je de gelegenheid aan om je te verbinden met inlandse strijd. Wat heeft je ertoe aangezet om terug te gaan naar Chili en Mexico, en het woud in te gaan en niet de stad?

A.P. Op een bepaalde manier stond het al geschreven. Het concept van *Endangered Human Movements* kwam inderdaad achteraf, na het bekijken van de voorstellingen die we hadden gemaakt rond kolonialiteit. Ik noem *The Dance of Grass*, *The Camera People*, *Penacho-Ritual* en *WAR*, *Endangered Human Movements*, volume zero. In die tijd was kolonialiteit iets waar ik veel bij voelde en over nadacht, maar niet iets waar ik veel over had gelezen of uitgewisseld. Het was niet, zoals nu,



het discours van het moment. Het was voor mij moeilijk toen ik op de dansschool les kreeg over de zogenaamde 'geschiedenis van de dans', die de geschiedenis van de westerse dans was en als universeel werd gepresenteerd. Dé geschiedenis, hét hedendaagse: die universele claims zijn gebouwd op kolonialiteit. In Mexico bijvoorbeeld betekende het hedendaagse het nabootsen van Europese en Amerikaanse stijlen. Het hedendaagse werkt als een systeem van exclusie dat bepaalde esthetieken, onderwerpen of non-issues bevoordeelt en andere uitsluit. Ik had op een of andere manier de plicht om in Wenen of Europa te praten over wat er niet wordt besproken, gewoon door waaruit ik gemaakt ben.

Zoals in veel performances voelde

ik me bij *WAR* echt niet op mijn gemak bij de machtsstructuren die spelen. Dus gingen we het theater, het museum, de geschiedenis van de dans op z'n kop zetten. Samen met een Polynesische danser creëerden we iets nieuws uit Polynesische taal en traditionele Polynesische dansen, vermengd met elementen uit de Weense moderne dans. We noemden het 'Manu-inos', 'iets vreemds dat uit de zee kwam' in Rapa Nui. Naarmate de performance vordert, realiseert het publiek zich langzaam dat ze slechts toeristen zijn, medeplichtig aan gewapende conflicten.

Na *WAR* begonnen we met *Four Remarks on the History of Dance*, een archeologie van de wereldwijde geschiedenis van de etnografische film, die de ander en hun dansen in beeld brengt.



Four remarks on the history of dance © Kat Reynolds

Door dit onderzoek naar het perspectief van de camera van witte westerse antropologen begrepen we dat dans niet gereduceerd kon worden tot zijn functie van spektakel of sociale 'paring'. Ik werd bevestigd in mijn voorgevoel dat deze dansen vroeger over iets fundamenteel anders gingen. In het Spaans hebben we twee woorden voor deze twee verschillende betekenissen: *danza* en *baile*, maar er is geen derde woord. In het Nahuatl, een taal van de Michoacán-Azteken van het hoogplateau in Mexico, is er het concept van *Ixiplatl*. Witte antropologen hebben dat vertaald als 'representatie', maar het verwijst eerder naar de *enactie*, de belichaming van de Michoacán, die zich richt tot aardse wezens.

J.B.Y. Kan je iets dieper ingaan op de afwezigheid van een goed woord om dit derde begrip waarover je het hebt, te beschrijven? Een holistisch begrijpen van onze omgeving als een Zijn, onszelf inbegrepen, het idee van aardse wezens?

A.P. In de zin van *Ixiplatl* is dans een vorm van het aanspreken en het tot stand brengen van wederkerigheid met aardse wezens. 'Aardse wezens' kan niet eenvoudigweg worden vertaald als 'godheden'. We kunnen het niet in een theologisch kader vastzetten, zoals de 'god van het water' of de 'god van de berg'. Aardse wezens verwijzen naar de mogelijkheid om ecosystemen te belichamen, te worden en te laten verschijnen, op verschillende schalen, zoals de berg of de jaguar, of het volk. Door hun ervaring met leven op aarde, dat we op een of andere manier verloren hebben in de steden, gebruikten mensen dans om met deze ecosystemen te communiceren via collectieve vormen van belichaming.

Het concept 'aardse wezens' werd bedacht door de antropologe Marisol de la Cadena. Het komt uit Peru, doorheen gesprekken met twee Quechua-sprekende mannen uit Cuzco. Het interessante aan aardse wezens

is dat je ermee kunt praten, je kunt antwoorden, en je kunt het worden. Net als in Afrikaanse dans kun je de storm of de orkaan worden, je kunt de geest van de rivier of de oceaan zijn. De vertaling van 'geest' is natuurlijk problematisch, omdat het transcendent is. Het is zeker niet alleen esoterisch of spiritueel, maar ook zeer belichaamd en praktisch. We hebben het over iets dat zich hier heel makkelijk kan manifesteren.

Inlandse volkeren, milieuactivisten en transnationale bedrijven hebben het over drie verschillende dingen wanneer ze over een bepaalde plaats discussiëren, zoals een berg bijvoorbeeld. De transnationale bedrijven hebben het over 'natuurlijke grondstoffen' die geëxploiteerd moeten worden, wat zich vertaalt in economische activa. De milieuactivisten hebben het over 'het milieu' in een westerse moderne niet belichaamde traditie van denken. Je bent het niet, het is om je heen, in het landschap. Iets bucolisch, dat niet levend is maar inert, niet relevant, en op een of andere manier ook – historisch gezien – gefeminiseerd. De inlandse bevolking heeft het op haar beurt over iets heel anders. In het Nahuatl kun je bijvoorbeeld niet zomaar 'berg' zeggen. Je zegt 'mijn berg', zoals je 'mijn elleboog' zegt. Het is een heel andere manier om de relatie tussen jezelf, de plaats waar je woont en de elementen die het leven mogelijk maken, zoals water, te begrijpen.

Voor mijn nieuwe stuk *Climatic Dances* werken we met de heropleving van een dans van de Nahuatl – de Masewal uit de Sierra Norte de Puebla. In de context van klimaatverandering, natuurrampen en accumulatie door plundering door transnationale mijnbouwbedrijven – 'megaprojecten van de dood' zoals de inlandse bevolking in de

Sierra ze noemt – komen sommige oude dansen terug. Men realiseerde zich dat de plicht om te gaan dansen en offers aan de bergen te brengen, verwaarloosd werd. De berg is voor hen een wezen, niet louter geologie. Hij kan niet vertaald worden naar materie alleen. Het is een wezen dat water geeft, dat zich verhoudt tot de wind om regen te creëren. Dus in deze performance worden de dansers de berg, of de geest van de berg.

J.B.Y. Kan je de dansen die je onderzoekt dan ook zien als een vorm van technologie?

A.P. Absoluut. De antropoloog Alessandro Questa, met wie ik samenwerk, vertelde me dat dansen voor het Masewal-volk begrepen kunnen worden als vormen van aloude technologie om relaties op te bouwen, zoals 3D-modellen van sociale-omgevingsrelaties. Voor de inlandse volkeren van de Amerika's zijn dieren, zoals de jaguar, al eerder mensen geweest. Alles is menselijk vanbinnen, met een gevoel van eigenwaarde en met een mensachtig bewustzijn. En niet andersom zoals in het westerse denken, waar we eerder dieren zijn geweest, maar nu een verheven, superieure staat bereikt hebben die we 'Mensheid' noemen. Deze alternatieve wijze om de ander te denken impliceert dat je sociale relaties kunt opbouwen met wat wij de natuur noemen.

Materie en energie gaan nooit verloren, ze transformeren gewoon. Materie is uiteindelijk ook energie. We beginnen ons dat nog maar pas te realiseren en het is heel moeilijk voor te stellen. We zijn hier al sinds het begin van de wereld, dus zijn we in dit proces alles al geweest. Ancestraliteit is geen metafoor.

Als we alles zijn geweest, dragen we natuurlijk de herinnering aan alles wat we zijn geweest met ons mee. Waarom niet denken dat we andere wezens kunnen belichamen en met hen kunnen communiceren op een andere manier dan door middel van taal?

Het gaat eigenlijk over deze derde ruimte tussen zijn en niet-zijn. Al mijn werk heeft het idee dat we niet louter één zijn. We kunnen niet alleen individueel zijn. We dragen vele wezens in ons die ons in staat stellen om te leven. Andere manieren van zijn, meer dan één zijn. Veel zijn (). Dier, mens en mineraal tegelijk zijn. Die derde ruimte, dat grensgebied, is echt belangrijk om te begrijpen. In staat zijn om niet te hoeven kiezen. Maar om ertussen te bewegen.

J.B.Y. Doorheen alle intensieve relaties die je in de verschillende volumes hebt opgebouwd, lijkt het alsof je een

belangrijk archief aan het samenstellen bent. Je werk gaat dus in zekere zin processen van extinctie en 'epistemicide' tegen, en bevraagt hoe het je geheugen levend kan houden.

A.P. Inderdaad, maar je moet ook rekening houden met de notie van 'imperiale' nostalgie. Mensen, vooral in het Westen, zien graag ruïnes omdat ze graag zien hoe datgene wat ze niet vertegenwoordigen, aan het verdwijnen is. Maar misschien is het niet echt aan het verdwijnen, maar aan het heropleven of verschijnen in, en aan het bewegen door andere, vreemde plekken. De dansen waarmee ik werk, verschijnen nu opnieuw in een museum in Mexico en misschien later in een theater in Wenen. Maar waar het ook opnieuw verschijnt, het wist de bron niet uit. Het is geen proces van toe-eigening, maar van *her-toe-eigening*. Het is cruciaal om de bronnen van dit materiaal te eren.



The School of the Jaguar © nadaproductions

Maar wat we proberen te doen is een beetje anders dan ‘het archiveren van de bedreigde bewegingen’. De basisbeweging is het verspreiden van verschillende opvattingen over dans, beweging en de wereld, met andere principes, andere spelregels, om deze heropleving op de een of andere manier te belichamen.

‘één’ of ‘verschil’, zonder relatie. Het hert is dan geen dier, het is niet ‘anders’ dan de mens, het wordt een voorouderlijk wezen dat zich tot ons verhoudt. In zoverre we ons tot het hert kunnen verhouden, kunnen we zones van weten en ervaren betreden die buiten de logica van de tekstualiteit vallen.

“Dé geschiedenis, hét hedendaagse: die universele claims zijn gebouwd op kolonialiteit. Het hedendaagse werkt als een systeem van exclusie dat bepaalde esthetieken, onderwerpen of non-issues bevoordeelt en andere uitsluit.”

Amanda Piña

J.B.Y. Rolando, in je korte tekst ‘Precedence, Dance and the Contemporary’ over *The Jaguar and the Snake* begin je met een citaat van Mara’akame Juan Jose Ramirez: ‘Het hert is onze leraar, onze bijbel, onze bibliotheek.’

R.V. Dit openingsepigraaf van de Wixarika Mara’akame Juan Jose Ramirez plaatst de notie van het hert in contrast met de tekst. Het dier neemt de centrale plaats in die de tekst in het Westen inneemt. Het drukt een andere *aesthesis* uit, een begrip van de wereld dat niet tekstueel gebaseerd is, waar het dier niet alleen een metgezel (*companion species*, zoals de filosofe Donna Haraway het zou noemen) is. Het respecteert de scheiding tussen mens en dier niet. ‘Zijn’ en ‘verschil’ zijn essentieel voor de moderne / koloniale metafysica, maar niet voor de first-nations van Abya Yala, omdat de basis van hun denken relationeel is. In Meso-Amerikaanse culturen is er geen

De vraag naar het oeuvre is onlosmakelijk verbonden met deze logica van tekstualiteit, omdat het verbonden is met de auteur en de tekst en met de vraag naar het zijn. De canon en het oeuvre werken op een gelijkaardige manier. Het oeuvre monumentaliseert de auteur. Het canoniseert of bevestigt de autoriteit van de auteur. Je kunt vragen stellen bij de mechanismen waardoor een oeuvre tot stand komt, als een manier om de originaliteit, consistentie en nieuwigheid van een auteur te valideren. Maar dit zijn allemaal eigenschappen die behoren tot de logica en de kracht van de esthetica als een orde van zichtbaarheid en herkenning. De notie van de auteur en de notie van het oeuvre zijn er om gezag te claimen en de moderne / koloniale metafysica en haar ontologische claims te versterken.

Als we het dus hebben over het hert als voorouder, roepen we vragen op over de mogelijkheid van andere manieren om in de wereld te zijn.

Door het werk van Amanda als een oeuvre of als auteurschap voor te stellen, dreigt het meest fundamentele en waardevolle in haar werk te worden uitgewist: de temporaliteit die zij in de dans brengt. Die is precies niet de temporaliteit van de auteur en het oeuvre, maar de temporaliteit van het voorafgaande, van herstellen van vormen van zijn op aarde die door de notie van het subject zijn uitgewist, van het herinneren van bedreigde menselijke bewegingen.

onmogelijkheid om naar deze fundamenteel andere kosmologie te luisteren. Ik vroeg me af waarom je specifiek de mogelijkheid van het luisteren gebruikt in je analyse van de voorstelling. Gaat het niet zozeer om de sonoriteit van het luisteren, maar meer om een mogelijke, ontvankelijke houding?

R.V. De moderne/koloniale orde van de esthetiek functioneert door de controle van de locus van enunciatie.

“De idee van de auteur en het oeuvre is in wezen de bevestiging van het gezag van het één-zijn. Centraal in dit misverstand staat de notie van eigendom, eigendom dat de voorwaarde schept van wereldloosheid, het verlies van werelden door eurocentrisme en de controle over de esthetiek.”

Rolando Vázquez

Voor Amanda als kunstenaar kan het strategisch belangrijk zijn om deze categorieën van choreograaf of auteur van een oeuvre te gebruiken. Maar de dekoloniale inhoud van wat ze doet, wordt niet in de eerste plaats geassocieerd met dat begrip van choreografie, noch met dat van de auteur, omdat ze de mogelijkheid van het dier worden uitvoert. Centraal in deze uitvoering staat een begrip van dierlijkheid dat ons voorafgaat. We hebben dus de mogelijkheid om het te worden, juist omdat het voor ons is, wat betekent dat het in de ruimte voor ons verschijnt, terwijl het ook van voor ons in de tijd komt. Voor het voorgaande, als het ware.

J.B.Y. **In jouw lezing van haar werk kies je ervoor om voorrang te geven aan het luisterend vermogen, of de**

Dekoloniale esthetiek moet verder gaan dan het primaat van representatie, door zich te verplaatsen van de *aegis* van de enunciatie naar de *aegis* van de receptie. Het is belangrijk om ons af te vragen wat het zou betekenen om ons bezig te houden met een *aesthesis* van receptie, waarbij de horizon niet het individuele zijn, maar een proces van worden is. Wanneer je de logica van de receptie betreedt, kun je het menselijke subject overkomen door de ander te ontvangen en te worden, niet door toe-eigening of representatie. De receptie van de ander impliceert een diepe transformatie van het zelf, of zelfs een vorm van overwinnen van het zelf, van het overwinnen van gender en andere insluitende verschillen.

In Amanda's werk is de beweging van de receptie van de ander, de receptie van het dier om de mens te overkomen.



Omdat het dier niet alleen een metgezel is in het heden, maar ook een voorouder, laat het de receptie toe van een andere temporaliteit, die ons eigen lichaam in staat stelt om ander te worden. Dans wordt een vorm en een beweging, maar een vorm en een beweging, ondersteund door modi van receptie, door te luisteren en zich te herinneren, die zich zo in staat stelt het koloniale verschil in de moderne / koloniale esthetische orde te oversteken. Het overbrugt het uitwissen van andere vormen van beweging, die het zwijgen zijn opgelegd. Luisteren gaat dus over het ongedaan maken van die stiltes, het overwinnen van de dominante vorm van representatie, de kunstgreep van de moderniteit en het verkennen van manieren van luisteren, manieren van ontvangen, die de uitsluiting uit het spreken overwinnen. De inspanning van het luisteren brengt dan een andere *aesthesis* teweeg, doorheen een tot stem-koming, vlees te geven aan wat

is uitgewist. Het maakt het koloniale verschil, de stiltes die worden geproduceerd door de controle van de esthetiek en epistemologie ongedaan.

Luisteren als een modus van kritiek kan ons helpen om voorbij de moderne / koloniale orde van epistemologie en esthetiek te gaan. Dekoloniale kritiek is dus niet zozeer te begrijpen als zelfreflexiviteit, maar als luisteren naar wat buiten ons kader van begrip valt, als het ontvangen van wat uit dat kader is uitgesloten. Om te kunnen luisteren als een vorm van kritiek, is het belangrijk om je je eigen onwetendheid te realiseren. Weten dat je het niet weet, is een van de voorwaarden om te luisteren. De dominante epistemologische en esthetische kaders bescheidener maken, faciliteert dit vermogen om niet te weten. De realisatie van onwetendheid heeft geen betrekking op dat wat nog niet geweten is, in de zin van toekomstigheid. Dat zou het niet-weten van de moderniteit zijn. Het heeft te maken met



een niet-weten dat zich bewust is van de grotere uitwissingen om ons heen en met ons onvermogen om alles te weten wat ons voorafgaat. Dit sluit aan bij de notie van tijd en het voorafgaande. In de moderne/koloniale epistemologieën is het verleden gefixeerd en monumentaal, terwijl het verleden van het niet-weten het verleden is van een oneindige pluraliteit, waar uitgewiste werelden, mogelijkheden en gevoeligheden weer opduiken.

J.B.Y. Het is dus fundamenteel tegengesteld aan het idee van de utopie?

R.V. Ja, utopie en monumentaal verleden behoren tot eenzelfde begrip van tijd. Als je het over het voorafgaande hebt, zegt men dat je conservatief of zelfs fundamentalistisch bent. Wij zijn geen fundamentalisten, integendeel. Utopisten zijn gehecht aan een toekomstigheid die overeenkomt met een vaste notie van het verleden. Ons begrip van temporaliteit valt nooit te herleiden tot deze logica. De open pluraliteit van wat geleefd wordt, kan nooit een monument worden, het kan nooit worden vastgelegd. Het kan nooit worden toegeëigend als object, nooit slechts een archief zijn. Tijd is een radicale pluraliteit. De tijd die door mensen, maar ook door aardse wezens is geleefd, is een oneindig meervoudig erfgoed. Wanneer de Wixarika Mara'akame zegt: 'Het hert is onze leraar, onze bijbel, onze bibliotheek', wordt het hert deze relatie tot een diepe temporaliteit, die de wijsheid en de manieren van zijn in de wereld in zich draagt. We verzinnen geen utopieën voor de toekomst, maar werken met een temporele ethiek van hoop die beantwoordt aan de roep om gerechtigheid en om heling van wat onder kolonialiteit gewond is geraakt.

J.B.Y. Kan je dieper ingaan op jouw kritiek op het idee van één-heid, de stelling om meer dan één te zijn of de mogelijkheid te overwegen om niet één te zijn, en jouw verwijzing naar het sjamanisme als een praktijk in het niet één zijn, het meer dan één zijn? Gaat het om de singulariteit van subjectiviteit, meer dan om het holistische aspect van een bepaalde *aesthesis*?

R.V. De idee van de auteur en het oeuvre, is in wezen de bevestiging van het gezag van het één-zijn. Het subject staat voorop. Het produceert het soevereine zelf, maar ook de auteur of de *conquistador*. De positie van het soevereine zelf is de dominante positie in de orde van de representatie, als een singulariteit beschikt het over een positie om vanuit te spreken, de macht van de representatie. Je leeft in de illusie dat jij degene bent die jou als auteur vertegenwoordigt, enuncieert, die jou als auteur en je corpus van werk als je oeuvre produceert. Centraal in dit misverstand staat de notie van eigendom, eigendom dat de voorwaarde schept van wereldloosheid, het verlies van werelden door eurocentrisme en de controle over de esthetiek.

Zowel Maria Lugones als Edouard Glissant spreken over het niet één zijn, het zijn van 'niet één'. Ook de trilogie van Fred Moten draagt de ondertitel 'Consent to not be a single being'. De vraag over 'niet één zijn' gaat over bewustzijn. Wanneer we van representatie naar receptie overgaan, moeten we ook onze opvatting over het bezitten (owning), als een belangrijke relatie tot de wereld, veranderen in een relatie van verschuldigd zijn (owing). Wanneer je overgaat van bezitten naar verschuldigd zijn, beseft je dat je diep in het krijt

staat bij menselijke en niet-menselijke anderen. Amanda's werk faciliteert het herstel van de lichaam-aarde als antwoord op de aardloosheid, op de afscheiding van de aarde, maar ook op het tijdsverlies aan de oppervlakte van het heden. Je wordt je ervan bewust dat je lichaam de aarde is. Het herstel van de lichaam-aarde houdt ook in dat je een diepe relatie met het gemeenschappelijke en het ancestrale terugkrijgt. Het herstel van het voorafgaandelijke lichaam, is het herwinnen van een lichaam dat zich bewust is van zijn herkomst en zijn relatie tot de tijd, als een reactie op het verlies van tijd in het hedendaagse.

De verbinding met aardse wezens in *Endangered Human Movements* is een manier om andere bewegingen te herstellen, die ik niet menselijk zal noemen, maar die een *aesthesis* en receptiewijze uitdrukken die voorbijde mens gaan. Ze brengen een lichaam tot stand dat niet geïnvesteerd is in het produceren van zichzelf als de eigenaar van de *enunciatie*, de eigenaar van de wereld en van de aarde, maar een gemeenschappelijk lichaam dat geïnvesteerd is in het openen, in het worden van een plaats van receptie, in het meer dan een mens, meer dan één zelf worden. Het is een belichaming die een moment lang de fictie van het zelf en de binaire verhoudingen die het construeert, in het bijzonder de binaire genderverhouding, verlaat.

Joachim Ben Yakoub is doctor in de politieke wetenschappen, verbonden aan de MENARG- en S:PAM- onderzoeksgroepen aan de UGent. Hij geeft daarnaast ook les aan Sint-Lucas Antwerpen en is lid van de grote redactie van *Etcetera*.

IN DE SCHADUW

OEUVRE TUSSEN LEVEN EN WERK

Dat kunst en leven verweven zijn, hoeft niet te verrassen. Maar hoe lopen de draden die het persoonlijke met het professionele verbinden, het huiselijke met het artistieke? In een beeldenreeks en een paar scènes toont choreograaf en performer Julien Bruneau hoe het ontwikkelen van zijn oeuvre iets is wat hij deelt met zijn gezin. In welke mate is het 'zijn' oeuvre? En wat vertelt de innige relatie tussen werk en leven verbonden over het werk zelf?

- *Julien Bruneau, in situaties met Anouk Llaurens en Valère Bruneau*
-



Het is vrijdag 20 september, we zijn op weekend-uitstap in Oostende. Het is bijna 20 uur, het weer is zacht, Anouk en ik komen terug van de grote Delhaize vlak bij het station met wat proviand, terwijl Sonia en Maya hun respectieve kinderen voeden in het appartement.

Anouk David vroeg me wat je aan het schrijven bent over je beeldensequentie in *The Guardians of Sleep*.

Julien Wauw, het nieuws verspreidt zich snel. Zag je hem deze namiddag? Was hij ook in Gent voor jouw bijeenkomst?

Anouk Ja, hij was er. Hij leek erg nieuwsgierig naar wat je gaat schrijven.

Julien Uiteindelijk zou ik hem iets gezegd hebben over dit artikel voor *Etcetera*, maar nu is dat eerlijk gezegd nog wat voorbarig. Ik weet niet wat ik zou kunnen zeggen, want ik weet nog niet wat ik ga doen. Grappig dat hij er al over gehoord heeft.

Anouk Blijkbaar was het Seba die hem er iets over vertelde. En het is ook normaal dat David benieuwd is, aangezien het zijn werk is. Ik zou het ook spannend vinden.

Julien Natuurlijk. Nu, *The Guardians of Sleep*¹ is zijn stuk, maar de beeldensequentie die ik erin toon is vooral mijn werk. Het zijn mijn beelden, met dingen uit mijn leven en werk. Dat is het lastige met deze uitnodiging van *Etcetera*: ze willen dat ik het over oeuvre heb, maar ze stellen voor dat ik de beelden en het narratief die ik voor Davids werk heb gemaakt als uitgangspunt neem. Een oeuvre binnen een oeuvre. En in feite laten die beelden niet echt iets zien van mijn eigenlijke artistieke werk. Niets van wat ik als mijn oeuvre zou beschouwen. Wat je ziet, zijn de vader-zoonrelatie – door mijn voortdurende spontane ‘samenwerkingen’ met Valère door de jaren – en de marges van mijn artistiek werk, de vele activiteiten die errond hangen: workshops, schetsboeken, het klaar-maken van de ruimte voor het optreden... Maar het toont niets van wat ik wél laat zien aan het publiek. In de eerste e-mail van *Etcetera* had Kristof² het over de tentoonstelling in de woonkamer die we op sommige beelden zien,



Tentoonstelling van V.B. & vrienden • Schilderij, Marlène Kafsack • Schilderij, V.B. • Kleurenstudie, V.B



maar dat was de schilderijtentoonstelling van Valère met zijn vrienden op school!

Anouk Wat ga je dan doen?

Julien Ik weet het niet. Ik kan natuurlijk hun intuïtie volgen, maar ik weet niet precies hoe. Het zou een begin zijn om inderdaad wat beelden van de *The Guardians of Sleep*-sequentie te tonen. En het dan waarschijnlijk ergens anders heen te leiden. Het lijkt me geen slecht vertrekpunt om in te spelen op de manier waarop ze hun uitnodiging formuleren en die dan steeds meer te contrasteren met een ander perspectief.

Anouk Maar het zou toch raar zijn als je je eigen werk niet laat zien, je artistieke werk, als het om jouw oeuvre gaat? Dat zou jammer zijn.

Julien Wel, het gaat niet om *mijn* oeuvre, het gaat om het idee van een oeuvre, vanuit mijn perspectief als kunstenaar. Het zou zeker niet juist aanvoelen om mijn werk in de vitrine te zetten. Nochtans, wanneer ik aan 'oeuvre' denk, komt meteen iets bij me op dat veeleer een soort overkoepelende coherentie is in de werken die men voor een publiek selecteert. Iets dat die werken voor iets anders doet staan dan een loutere verzameling van verschillende stukken. Maar de focus van dit nummer lijkt meer te maken te hebben met de interactie met het dagelijks leven, het door elkaar lopen van leven en werk, hun wederzijdse betrokkenheid. Kristof heeft het over een 'grijze zone'.

Zondag 29 september. Volledig doorweekt door de regen zitten we op de trein die ons vanuit Doornik terug naar Brussel voert, na een bezoekje aan mijn moeder ter gelegenheid van Valères tiende verjaardag.

Julien Het wordt nu echt tijd dat ik begin te werken aan dat *Etcetera*-artikel.

Anouk Weet je nu al wat je gaat doen?

Julien Nee, ik denk er nog altijd aan om te beginnen met de beelden van Davids stuk, op z'n minst de beelden met Valère. Ik bedoel de tekeningen en de dingen die we gemaakt hebben.



V.B. tekening • Huisgemaakte katana door V.B. • Achtergrond goochelshow, A.L., V.B. & J.B. • J.B. (naar Kōhei Horikoshi, *My Hero Academia*)



Maar ik zou het updaten met wat er sindsdien naar voren is gekomen.

Anouk Zoals?

Julien Er is van alles. De *Odysseus*-tekening die hij voor het *Contact Quarterly*-folio gemaakt heeft, de collages die we deze zomer hebben gemaakt – weet je nog, toen je die foto van ons op Facebook zette... Ik denk ook aan een paar schetsen die ik heb gemaakt om hem mijn ideeën uit te leggen voor het dansduet dat hij ons wil zien doen, tekeningen die dateren van de zomer daarvoor in Aix-en-Provence, toen we aan dat duet begonnen te werken... In mijn schetsboeken zie je ook die opeenvolging van plechtige tekeningen van mij, en dan ineens zie je een tekening van Valère, of een die ik voor hem heb gemaakt. Net zoals de mangafiguren waar hij vandaag mee bezig was in het restaurant.

Valère Maar, euh, heb je mijn toelating al?

Julien Nee, nog niet, het is...

Valère 't Was maar een grapje.

Julien 't Is omdat het eigenlijk nog te vroeg is. Ik wilde eerst weten...

Valère Grapje! Ik zeg al ja op alles. Ik vind het leuk dat je mijn tekeningen laat zien. Ik maakte maar een grapje.

Julien Maar het is een goed punt.

Anouk Heeft hij die tekeningen in jouw schetsboek gemaakt?

Julien Ja, ja.

Anouk Het moet leuk zijn om die daarin te hebben staan.

Julien Absoluut, ik vind het geweldig. Ik blader door de pagina's, met al mijn abstracte, redelijk sobere tekeningen en *bam!* Maar weet je, Valère, het is een goed punt, de kwestie van de toelating. Ik gok overigens dat je ernaar vraagt omdat je gewend bent dat we dit soort dingen zo aanpakken. Ik vraag het je altijd, hè?



Achtergrond goochelshow,
A. L., V. B. & J. B. • Kostuum
Carnaval Sauvage, V. B. •
Licht en schaduw (Simon)
• A. L., V. B. & J. B.



Valère Het was maar een grapje. Je mag alles gebruiken.

Julien Goed, dankjewel. Ik kan het je ook laten zien voor ik het afwerk. Het heeft allemaal met 'oeuvre' te maken, dit artikel, en dit is allemaal jouw 'oeuvre' – min of meer. Nou. Goeie vraag. Ik weet eigenlijk niet of we kunnen zeggen dat jij als kind al een oeuvre hebt.

Anouk Ik weet het niet. Ik denk van niet... Of eigenlijk, waarom niet?

Julien Waarom niet? Ik denk dat het afhangt van hoe bewust je als kunstenaar moet zijn dat je consistent werk creëert of iets als een 'oeuvre' kan worden beschouwd.

Valère Mama... Mag ik je telefoon? Ik wil de hoofdtelefoon uitproberen die Babcia me juist gaf.

Anouk Hier. Is hij goed?

Valère De hoofdtelefoon? Supergoed!

Julien Je zet de muziek toch niet te hard, hè?
Als ik aan 'art brut' denk, dan vermoed ik dat die kunstenaars soms geen enkele rekening houden met het creëren van een 'oeuvre', of geen retrospectieve interesse hebben in het omarmen van de algemene samenhang en dat soort dingen, maar dat ze vanuit een bepaalde noodzaak zo compleet consistent zijn doorheen hun creaties. Er ontstaat dan een specifiek universum, een herkenbare en unieke kunststroom. En eigenlijk moet er zelfs geen noodzaak zijn. Misschien ontstaat een oeuvre wel vanaf het moment dat kunst – in de ene of de andere vorm – blijft voortkomen uit je betrokkenheid op de wereld, en zolang je wegblijft van stereotiepe esthetiek en van wat men van jou verwacht.

Donderdag 3 oktober. Valère en ik zijn weer thuis na zijn zwemles en een frietjeslunch in een koud park.

Julien Poeh, ik heb echt te veel werk. Of eerder veel te veel verschillende opdrachten. Maar wat wel heel goed is, is dat ik nu eindelijk weet wat ik ga doen voor *Etcetera*.

Anouk Echt? Geweldig. Wat dan?



A. L. die een sculptuur draagt door V. B. • Licht en schaduw (Les Bains Connective) • Tekeningen, V. B. (links) en J. B. (rechts) • J. B.



Julien Het werd allemaal duidelijk toen ik verder inging op de idee van intimiteit. Uiteindelijk wijst de uitnodiging van *Etcetera* op de intimiteit van het werk, dat wat gewoonlijk in de schaduw blijft, ongezien, buiten het bereik van het publiek. Dat is zeker het geval voor de 'huiselijke creativiteit' die ik met mijn zoon deel, en het geldt ook voor de rol van mijn werk in de *The Guardians of Sleep*-sequentie, die enkel de aspecten 'achter de coulissen' van mijn kunst toont. Maar je weet dat intimiteit een veel bredere en grotere pertinentie heeft voor mijn benadering. Mijn werk heeft altijd rond intimiteit gedraaid, te beginnen met de intimiteit van de performer met zijn eigen ervaring. Het doet ook denken aan de enorme hoeveelheid tijd die ik altijd heb gespendeerd aan kunstzinnige praktijken die niet voor het publiek bedoeld zijn. De praktijk van het tekenen, met al die tekeningen die in onze kast blijven liggen... maar ook al die dansen... Snap je? Wat, bijvoorbeeld, wat met al die dansen die we voor elkaar brengen in de Authentic Movement-sessies?

Anouk Ah, zou je Authentic Movement³ er ook bij betrekken?

Julien Ja. Er vinden daar soms zulke geweldige performances plaats, soms zulke opwekkende, betrokken en relevante dansen. Wat in die context plaatsvindt, enkel voor onze groep, maakt dat deel uit van een oeuvre? Hoe openbaar moet kunst zijn om beschouwd te worden als een oeuvre? Het artikel kan de verschillende manieren omvatten waarop intimiteit in mijn leven en werk worden belichaamd. De relatie met Valère, de relatie met mijn eigen ervaring als performer, praktijken die aan het publieke kader ontsnappen... En uiteindelijk de meest recente stukken waarin intimiteit centraal wordt opgevoerd in de relatie met het publiek. Stukken waarin intimiteit opzettelijk geïntegreerd wordt in een publieke vorm. Ik denk daarbij onder meer aan *SAY*, dat voor één toeschouwer tegelijk is bedoeld, en dat deze vraagt om bij te dragen met persoonlijke zaken. En ik heb het natuurlijk ook over *Genius Loci*, waarmee we bij mensen thuis optreden, in hun intieme huiselijkheid, en uitsluitend voor de bewoners.⁴

Anouk Dat klinkt inderdaad geweldig, spannend zelfs. Nu klopt het plaatje helemaal. Intimiteit past echt bij jouw werk.



J. B. • J. B. • V. B. (detail)
• V. B. (naar Kōhei Horikoshi,
My Hero Academia - detail)



Ik hou ervan wanneer je een uitnodiging krijgt van buitenaf en wanneer dat je helpt om te definiëren waar je eigenlijk mee bezig bent.

Julien Het is leuk. Door in te gaan op hun voorstel, dat eerst contra-intuïtief leek, komt er iets van de kern van mijn werk naar boven.

Anouk Ik ben benieuwd om te zien wat je ermee gaat doen.

Julien En ik wilde nog vragen... Er is in feite een andere belangrijke vorm van intimiteit in mijn 'oeuvre'. Ik had het al over de relatie met Valère, maar er is natuurlijk ook de onze. Het feit dat we zowel levenspartners zijn als de ouders van het kind van wie ik een paar creaties laat zien, en al jaren naast medewerkers. Ik zou daar iets mee willen doen. Met name over hoe onze samenwerking, wellicht, voortdurend is, in de zin dat we constant over elkaars projecten en processen overleggen, en elkaar daarom continu beïnvloeden. Dat is een echte verstrengeling van leven en werk. Vandaar mijn wens om de tekst als een opeenvolging van scènes te construeren waarin we het artikel bespreken, zoals dat spontaan gebeurt, tussen de keuken en de woonkamer, bij het avondeten of het ontbijt.

Anouk Welke scènes? Welke gesprekken?

Julien Zoals het gesprek dat we nu hebben. Dit eigenste gesprek. Ik zou het willen reconstrueren in mijn tekst. Of het gesprek dat we op de trein hadden een paar dagen geleden, toen we terugkwamen van mijn moeder.

Anouk In de trein?

Julien Toen Valère vroeg of we zijn toelating zouden vragen voor het gebruik van zijn tekeningen.

Valère *(kijkt op van zijn stripverhaal)* Maar het was een grapje!

Julien Dus ik wilde je vragen of je het goed zou vinden dat ik je citeer in mijn tekst, of dat ik je erin opvoer.

Anouk Ja. Ja, ik zou het leuk vinden om daarin te verschijnen.



V. B. (naar Kôhei Horikoshi, *My Hero Academia*) • J. B. • collage, V. B. • Collagesessie in de woonkamer



Julien En jij, Valère?

Valère kijkt even op vanuit zijn stripverhaal, en duikt er dan weer in.

Julien Ik zou dan graag een diepgaander gesprek met jou willen hebben. Waarin we het over al deze dingen kunnen hebben, over samenwerken en een koppel zijn, en ook over jouw kijk, als performer en co-creator, op hoe intimiteit aan het werk is in mijn oeuvre.

Anouk Oké. Wanneer?

Julien Ideaal zou zijn ergens begin volgende week, wanneer ik terug ben van Amsterdam.

Anouk Hmmm, even kijken... Ik zou maandagochtend kunnen, voor ik naar Gent ga, of anders woensdag.

Julien Woensdag heb ik al een Skype-gesprek gepland. Maandag is perfect.

Maandag 7 oktober, 's ochtends vroeg, wanneer Anouk terug is nadat ze Valère naar school heeft gebracht. Ze neemt een douche, we besluiten te mediteren voor we het gesprek beginnen, dat we dan houden terwijl we op het tapijt zitten. Naast ons staat een kom vol druiven en een andere vol popcorn.

Julien (installeert een app op zijn telefoon) Dit gesprek ga ik opnemen.

Anouk Dan let ik maar beter op wat ik zeg!

Julien Ik denk niet dat ik dit echt ga transcriberen, het punt is niet om documentair accuraat te zijn. Maar toch, je weet nooit. Het kan er ook voor zorgen dat jouw stem goed tot zijn recht komt, en niet opgeslorpt wordt door de mijne. Oké, hier gaan we, start!

Het eerste waar ik aan denk heeft niet enkel met jou te maken, of met ons als koppel, maar met de samenwerking die we hebben met Sonia en Maya⁵, en met het feit



Collage, V. B. • Collage, J. B. (detail) • Collagesessie in de woonkamer • J. B. (links) en V. B. (rechts)



dat we al zo lang samenwerken. Zo consequent, en zo diepgaand soms. Wat ik zou willen bespreken, is of een deel van mijn oeuvre eigenlijk niet letterlijk binnen in jou bestaat, en dankzij jou. Voorbij de opgevoerde stukken, zelfs voorbij het creatieproces. Het lijkt er steeds meer op dat mijn werk altijd erg vertrouwelijk is geweest. Niet echt uit keuze, maar het heeft nooit een groot publiek bereikt. Op een of andere manier benadrukt dat alleen maar dat, als we moeten kijken naar de impact van mijn werk buiten mezelf, heel veel van dat werk in jou zit, zou ik denken, door jou bestaat en dankzij jou.

Anouk Als ik je zo hoor, dan moet ik aan esoterie denken. Alsof jouw oeuvre een esoterisch oeuvre is.

Julien In welke zin?

Anouk Omdat jouw werk op praktijken berust die uitgediept worden met een beperkte groep mensen, en bestemd zijn voor een beperkte groep mensen. Terwijl *exo*-terie min of meer gericht is op iedereen. Het reikt de hand aan anderen, het is naar buiten gericht. *Eso*-terie blijft op een plaats die, nou, ik zou niet zeggen besloten, maar toch ergens beschermd is. Om een bepaalde diepte toe te laten. Sommige stukken zijn niet voor het licht bedoeld. Ze moeten weg blijven, in de schaduw, zodat ze uitgediept kunnen worden, gecultiveerd en bewaard.

Julien Eigenlijk had ik ook de term 'esoterie' in gedachten toen ik *SAY* en *Genius Loci* wilde bespreken in dit artikel. In die performances moet je deelnemen, je moet je blootgeven. In *SAY* moet de toeschouwer persoonlijke kwesties aandragen. Hij moet dan tijdens de performance eerst een aantal dingen opschrijven, en enkel dan kon hij de performer ontmoeten en het orakel ontvangen. Dat vereist sowieso toewijding, betrokkenheid. In *Genius Loci* is de implicatie ook duidelijk, omdat mensen ons in hun woonkamer moeten ontvangen, in hun eigen huiselijke intimiteit. En omdat geen enkele toeschouwer van buitenaf kon deelnemen. De voorstelling is enkel voor de mensen die bij die plek horen.

Anouk In beide gevallen creëert het een groep van 'geïnitieerden'.



Of Impersonal Gaps and Places of Concerns, lecture-performance, J. B. • *SAY* performance • Sonia Si Ahmed
© Aurore Dal Mas • A. L.



Julien Ja. En het werk zou ook onvatbaar zijn voor diegenen die niet de stap zetten om eraan deel te nemen. Als je de ervaring niet hebt meegemaakt, hoe eenvoudig die ook mag zijn, blijven het principe en de waarde van de performance onduidelijk. En dat is waarom ik die performances zelfs niet meer probeer te documenteren. Geen beelden, geen video's meer. Wanneer ik toch foto's gebruik om erover te communiceren, gaat het enkel om beelden van details, dingen in de marge. Enkel een paar kleine hints die iets suggereren over het werk, terwijl ze je duidelijk tonen dat ze de kern van de zaak *niet laten zien*.

Anouk Er is een betrokkenheid nodig van de mensen. Iets dat ze moeten doen. En dat veronderstelt een zekere tijdsduur.

Julien Ja. De tijd die vereist is voor elk van die voorstellingen ligt tussen anderhalf en twee uur. Dat doe je gewoonlijk niet met een stuk voor zo weinig toeschouwers.

Anouk Het proces gaat voor de 'verticaliteit'. Het gaat er niet om het werk zo veel mogelijk te verspreiden, maar om diep te gaan met een beperkt aantal mensen.

Julien Die voorstellingen zijn niet ontworpen voor een algemeen publiek. Ze zijn bedacht om in contact te treden met de mensen die zich zullen voorstellen als beschikbaar voor het proces. En dan investeren we tijd in die relatie. Iedereen is a priori welkom, we richten ons niet specifiek op een bepaald soort mensen, maar eens iemand er is, dan is er ruimte en tijd voor de specificiteit van het traject dat we samen zullen afleggen. Ten koste van het niet bereiken van een breder publiek.

Anouk Praktijken hebben betrokkenheid nodig, en daarom kunnen ze niet het grootste aantal mensen bereiken. Er is de kwestie van het oeuvre, maar ook de kwestie van de praktijk.

Julien Ja, mijn interesse in intimiteit – of eerder mijn onvermijdelijke neiging tot intimiteit – is waarschijnlijk verweven met mijn toewijding tot praktijk, met de hoeveelheid tijd en zorg die ik investeer in praktijken die niet openbaar zullen worden. Die waardering van de praktijk doet me ook



Tekening door Sandra Vincent in het kader van een workshop door A. L. • A. L.
© Aurore Dal Mas • J. B.
• Maya Dalinsky



denken dat mijn oeuvre gedeeltelijk in jullie zit – in Sonia, Maya, en jou – omdat jullie de primaire uitvoerders zijn van mijn werk. Maar kan je dat volgen wanneer ik zeg dat een stuk van mijn oeuvre in jou bestaat?

Anouk Voor mij... Ik vind dat een delicate vraag – een intieme, om preciezer te zijn. Ik heb het nodig om los te kunnen blijven staan van jouw werk. Ik verwijs vaak expliciet naar Fernand Schirren en ook naar Lisa Nelson⁶, die me allebei erg inspireren. Maar met jou ben ik vaak voorzichtiger, discreter. Omdat we ook samenwonen. Ik moet een zekere afstand behouden. Maar er zijn zeker elementen van jouw werk in mijn werk. Bijvoorbeeld wanneer ik het tekenen begon te gebruiken in mijn onderzoek naar 'poëtische documentatie van levende ervaring'. Ik doe het erg verschillend van hoe jij het doet, maar het feit dat ik het tekenen als een direct, intiem spoor van een ervaring benader – veeleer dan als een representatie van een ervaring – dat komt echt van het werk dat wij in jouw projecten hebben gedaan.

Julien Juist. Dus je hebt het nu over wat je meeneemt uit mijn benadering en hoe je dat toepast volgens je eigen inzicht. Maar wat ik in gedachten heb is iets kleiner, diffuser, iets dat dóór jou stroomt. Wanneer we bijeenkomen en gewoon beginnen te werken, zie ik dat er in jou snel iets geactiveerd wordt dat echt hoort bij het werk dat we al zo lang doen.

Anouk Ik herinner me dat Lisa Nelson – die mij en mijn danspraktijk al jaren kent – me vertelde hoeveel mijn dans veranderd was door de praktijk die jouw werk vergt.

Julien Dat klopt, denk ik, zeker vanwege de tijd die we eraan besteed hebben. Maar ook omwille van het soort werk dat we doen. Met aandacht voor hoe we ervaring ervaren, hoe je je verhoudt tot je gevoel van aanwezigheid, hoe je aanraakt, voelt, denkt, verbeeldt... Hoe dat alles belichaamd is, uitgelokt en gekanaliseerd wordt door beweging.

Anouk Je zegt net dat er iets van jouw oeuvre in ons is. Maar er zijn ook dingen van ons die in jouw praktijken zitten.



Andrea Keiz tekent tijdens een workshop door A. L.
© Martin Streit • Licht en schaduw (Aix-en-Provence)
• Sonia Si Ahmed en Mila (Aix-en-Provence) • Sonia Si Ahmed in *Meta-Instrument Score* © Aurore Dal Mas



Julien Natuurlijk. Het werkt en het klopt enkel als jouw subjectiviteiten de ruimte krijgen om te bestaan en te bloeien, op het podium, ook al gebeurt alles via protocollen die vastliggen, die jou beperken en moeilijk op te voeren zijn. Soms raken toeschouwers verward door hoe verschillend individuele performers dezelfde dingen aan het doen zijn.

Anouk Maar toch bewaar je het verschil. Waarom, denk je, ben je daarin geïnteresseerd?

Julien Om zowel esthetische als ethische redenen, denk ik. Ik ben geïnteresseerd in intimiteit, maar ik kan jouw intimiteit niet als *matière première* nemen, als ruw materiaal dat ik vervolgens boetseer. Ik kan net zo min beslissen hoe diep je zal gaan. Dus jij moet de leiding hebben, jij moet jezelf zijn. Wat ik doe is geschikte voorwaarden creëren, zodat je voelt dat je ervoor kan gaan zonder je te blootgesteld of bedreigd te voelen, of voyeuristisch bekeken door het publiek. De stukken leunen in grote mate op jij die in de diepte van je ervaring duikt, maar de dramaturgie zorgt ervoor dat de toeschouwers bovenal intiem worden met hun eigen ervaringen. Wat betekent het voor hen om 'toe te schouwen'? Ze kijken enkel naar jou om weer naar zichzelf geleid te worden. Ze kijken naar buiten om binnenin te zien.

Anouk Dat is geen gemakkelijke taak. Het is een grote verantwoordelijkheid.

Julien Je moet daar staan en jezelf zijn, maar je doet dat door met bepaalde protocollen om te gaan waartoe je je strikt moet verhouden, dus er is niet veel ruimte voor je eigen voorkeuren, en zeker niet voor je creativiteit. Er is ruimte voor de specifieke textuur, de specifieke vibe van hoe je met de situatie omgaat, met iets van jezelf dat bestaat *ondanks* jezelf. Of je zou kunnen zeggen dat je wel keuzes moet maken en creatief moet zijn, maar enkel op de kleinste schaal. Door met jou op die manier te werken, moet ik ook mijn eigen voorkeuren opzijzetten. Ik moet principes vinden die jij kan activeren, op een manier waarop ik dat zelf niet kan, of zelfs niet zou kunnen voorstellen. Ik ben het niet die beslist wat jij op het podium doet. Het is het protocol van de praktijk dat dat beslist, volgens de singulariteit van het moment – die jouw eigen toestand, je eigen stemming omvat.



Visuele score van *Meta-Instrument Score*, collectieve tekening (links) en Rogier van der Weyden (rechts) • A. L. in *Meta-Instrument Score*
© Aurore Dal Mas • Anouk Llaurens (Aix-en-Provence)
• *Genius Loci* performance
© Khadija von Zinnenburg Carroll



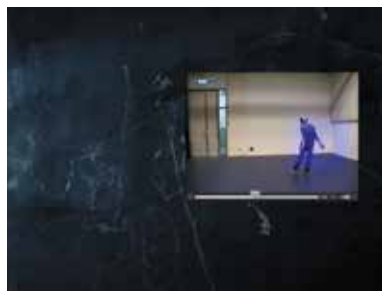
Anouk Het ontsnapt je inderdaad. Wat de vraag oproept hoeveel wij, als performers, ook auteurs zijn van het oeuvre waar we het nu over hebben.

Julien Ja, precies, het is ook op die manier dat ik denk dat 'mijn' oeuvre in jou zit. Ik vraag me ook af of jij vindt dat het een deel van jouw oeuvre is wanneer je mijn werk uitvoert.

Anouk Ik weet het niet. Het ding is dat, als danser, je oeuvre jezelf is, je eigen lichaam-geest, je aanwezigheid. Je bestaan. Er is totale intimiteit met het werk, dat geen afstandelijk object of productie is. Je oeuvre is je zelf. En het gekke ding is dat je dat 'zelf' ten dienste stelt van het werk van iemand anders. Wanneer ik jouw werk uitvoer, voel ik me minder creëren dan dienen, in de nobele zin van het woord. Daarom ben ik erg voorzichtig met wie ik samenwerk. Wat ben ik aan het dienen, snap je? 'Oeuvre' lijkt voor mij bovendien een auteur te impliceren. Maar met jouw werk ervaar ik mezelf niet als auteur. Er wordt veel gecreëerd door mijn betrokkenheid, absoluut, en op die specifieke manier komt dat van wie ik ben. Maar ondanks al wat ik moet doen om die praktijken op te voeren, draait het allemaal, uiteindelijk, om ik die receptief ben. In essentie gaat het om ontvangen en kanaliseren.

Julien De praktijk start met het erkennen van jou als persoon, enkel om de mogelijkheid te laten om verder te gaan, naar een groter en minder besloten perspectief dan het jouwe, of evengoed het mijne.

Anouk Het doet me denken aan *Meta-Instrument Score*⁷. Je hebt die sporen en je belichaamt ze... (*lacht*) Het is in feite erg grappig: je wordt binnenin door iets bewogen dat buiten jou ligt. Je staat op het podium voor het publiek, en je hebt die abstracte tekening naast je, op de pupiter. Die sporen van de tekening zijn zoals sporen van energie. Je belichaamt ze en je weet niet wat voor soort vorm ze zullen produceren, je weet niet wat voor beweging eruit zal komen. Maar die externe sporen zijn wat jou doet bewegen. Ze bewegen je van binnenuit, op een erg intieme manier, ondanks het feit dat ze daar zijn, voor je liggen, en ondanks het feit dat de tekening collectief werd gemaakt. Het is dus niet eens *jouw* tekening, het zijn



Ox, detail van *Odysseus*, V. B., gepubliceerd in *Field within a field*, folio door J. B. voor *Contact Quarterly* Vol. 44 No. 2 Summer/Fall 2019 • SAY performance • *Annunciation*, webpagina, dans door Maya Dalinsky, J.B. • © Aurore Dal Mas



niet *jouw* sporen. Het binnenste wordt gemanifesteerd, maar... allee, het is een buitenste – belichaamd, geïnternaliseerd – dat zich opnieuw manifesteert door een soort van keten die binnen-buiten-binnen-buiten gaat...

Julien Ja. Hier gaat het, wat de kwestie van intimiteit betreft, en anders dan wat vaak wordt gesuggereerd door de term, niet om een biografische, noch om een psychologische intimiteit.

Anouk Nee, het is iets energetisch, zou ik zeggen. Een energetische intimiteit. Een onpersoonlijke intimiteit.

Julien Klopt, niet jouw intimiteit als persoon, maar de intimiteit van jouw proces van ervaren hoe beweging bloeit van binnenuit, van het belichaamde spoor.

Woensdag 9 oktober, late namiddag. Valère en ik wandelen terug naar huis.

Valère Heb je een leuke dag gehad?

Julien Hmmmm, ja. Ik ben druk bezig geweest aan het artikel dat ik weldra moet opsturen. Het is wel leuk om onze gesprekken op te schrijven. Had je begrepen dat je er ook in zal voorkomen?

Valère Nee. Nee, wat bedoel je?

Julien We hebben het er een paar dagen geleden over gehad. Na de zwemles. De tekst bestaat uit fragmenten van gesprekken die ik met je mama had, en soms ook met jou, over het artikel zelf. Ik schrijf letterlijk op wat we tegen elkaar zeggen – of toch zoals ik het mij herinner. Vind het je goed als ik je citeer?

Valère Ja. Maar je hoeft dat niet aan mij te vragen, hoor. Ik ga altijd akkoord. Ik vind het goed als je kan gebruiken wat je wilt. Doe maar.

Julien Dankjewel.

Valère Is dat dan zo'n beetje zoals dialogen in een boek – of niet?



Pot door V. B., occasioneel gebruikt als object-getuige voor solitaire Authentic Movement-praktijk • *Genius Loci* performance • Baby Telemachus en Odysseus, detail uit *Odysseus*, V. B., *Field within a field*, op. cit. • Maya Dalinsky (vooraan) en A. L. (achteraan) in *Oracle Score*, © Tine Declerck



Julien Ja. Of misschien beter nog, zoals in een theaterstuk, waar de hele vertelling ontstaat door wat mensen tegen elkaar zeggen ... Hé, laten we hier nog even stoppen voor we een ijsje halen. We hebben nog eten en drinken nodig voor vanavond.

Valère Hier? Gaan we dan fishsticks kopen? Je koopt ze hier toch, niet?

Hartelijk dank aan Anouk Llaurens en Valère Bruneau voor hun bijdrage aan deze tekst en aan, nog belangrijker, het leven en de kunst die ze inspireren. Veel dank aan Maya Dalinsky, Sonia Si Ahmed, en ook aan Laure Myers – nu op weg naar andere avonturen – voor de tijd, het talent, de intelligentie en het vertrouwen die ze al die jaren in onze samenwerking hebben gestoken. Dank aan David Weber-Krebs die met zijn voorstelling 'The Guardians of Sleep' het proces initieerde dat leidde naar het huidige artikel.

Tenzij anders vermeld, zijn de foto's gemaakt door Julien Bruneau. Afkortingen: J.B. (Julien Bruneau), V.B. (Valère Bruneau), A.L. (Anouk Llaurens)

Julien Bruneau is danser, choreograaf en beeldend kunstenaar. Hij woont en werkt in Brussel. Gebruikmakend van bewegingen, tekeningen en taal onderzoekt hij de dynamische wisselwerking tussen innerlijkheid en collectiviteit.

Vertaling: Jürgen Jaspers



Licht en schaduw (punk tekening door V.B.)

- 1 *The Guardians of Sleep* (2017) is een performance van David Weber-Krebs. Ze begint met een scène waarin elk van de zes performers een sequentie van persoonlijke beelden die op een tablet staan bespreekt met een hun toebedeelde groep van ongeveer tien toeschouwers. <http://davidweberkrebs.org/work/the-guardians-of-sleep-2>.
- 2 Sébastien (Seba) Hendrickx en Kristof van Baarle zijn twee leden van de *Etcetera*-redactie.
- 3 Authentic Movement is een bewegingspraktijk waarbij je gewoonlijk in duo's werkt en afwisselend de functie van 'beweger' opneemt – waarvoor je bewegingsimpulsen uitvoert zoals ze opkomen en de ogen gesloten houdt – en de functie van 'externe getuige', die zowel de 'beweger' ondersteunt door zijn aanwezigheid als zijn eigen ervaring van het getuige zijn onderzoekt. Balancerend op de rand van kunst, therapie en spiritualiteit, cultiveert deze praktijk aanvaarding, welwillendheid en aanwezigheid door de ontwikkeling van de eigen 'interne getuige'.
- 4 SAY is een één-op-éénperformance die het principe van het orakel verkent. Toeschouwers wordt gevraagd om bij te dragen met enkele persoonlijke bekommernissen die ze zullen verwerken, maar die op geen enkele manier worden meegedeeld aan de performer. Voor meer info, zie: Bruneau, J. (2016). The labor of sense-making. *Etcetera*, 144. <https://etcetera.be/the-labor-of-sense-making-2/>. *Genius Loci* is een performance voor huiselijke contexten die in een transitiefase zitten, waaraan uitsluitend de bewoners deelnemen als betrokken getuigen.
- 5 Anouk Llaurens, Maya Dalinsky en Sonia Si Ahmed zijn danseressen die, onder meer met Julien Bruneau, sinds 2010 samen hebben gecreëerd en geperformed, met name in SAY (2015) en *Genius Loci* (2018), alsook in *Meta-Instrument Score* (2012), dat verderop in de tekst wordt besproken. (Danseres Laure Myers droeg ook bij aan, en danste in, *Meta-Instrument Score* en *Genius Loci*).
- 6 Fernand Schirren (1920-2001) was een Belgische componist, musicus en ritmeleraar die doceerde aan Mudra, CNDC d'Angers en P.A.R.T.S, waar Anouk Llaurens zijn assistente was. Lisa Nelson (1949) is een Amerikaanse danseres en docente die de rol van de zintuigen exploreert in het uitvoeren en observeren van beweging.
- 7 *Meta-Instrument Score* is gebaseerd op een of meerdere performers die de sporen belichamen van een collectieve, abstracte tekening waar het silhouet van een lichaam overheen ligt. Die partituur wordt op het podium getoond op een pupiter (en kan ook een figuur van een schilderij van een Vlaamse Primitief bevatten, maar de functie daarvan wordt hier niet onderzocht).

BO
ZAR

EXPO

PIPPO DELBONO

08.01 - 19.01.2020

La Mente Che Mente

Tentoonstelling @ BOZAR

09 & 10.01.2020

La Gioia

Voorstelling @ KVS

Info: bozar.be

THEATRE

PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
BRUSSEL
PALAIS DES BEAUX-ARTS
BRUXELLES

Copyright photo: © DR/GR

NTGent
saïmana

ANATOMIE VAN PIJN

LIES PAUWELS

INFO & TICKETS: NTGENT.BE

11.12-18.12 & 01.02-06.02
♀ NTGent Schouwburg

JONGLEREN MET FEIT EN FICTIE

WAAROM DE LIBANESE MEDIAKUNSTENAAR WALID RAAD ZIJN PUBLIEK EEN RAD VOOR DE OGEN DRAAIT



De in de VS wonende Libanese kunstenaar Walid Raad (52) staat erom bekend een listig spel te spelen met feit en fictie. Bovendien valt tussen de regels van zijn werk door scherpe maatschappijkritiek te ontwaren op het westerse kapitalisme en neokolonialisme. Maar meer nog toont Raad aan hoe vruchteloos het is om de werkelijkheid te willen vatten binnen een lineair en logisch verhaal.

- *Ciska Hoet*

Kicking the dead in 31 short episodes (or less or more) © Jonas Verbeke

Het blijft een van de meest memorabele momenten van het vorige podiumseizoen. *'What the f**ck just happened'*, fluistert iemand achter me verbouwereerd nadat Walid Raads *Preface to the Seventh Edition* is afgelopen. In deze performance spelen feit en fictie dan ook zodanig vernuftig verstoppertje met elkaar in Raads performance dat een deel van het publiek in deSingel enigszins verdwaasd achterblijft.

Al vanaf het begin vraag je je af of je op het verkeerde been wordt gezet. In plaats van dat je een voorstelling te zien krijgt, leidt programmator Karlien Meganck een lezing in. En dat is ook exact wat je vervolgens te zien krijgt: een uur lang staat Walid Raad vooraan op het podium in onopvallende plunje met achter hem op groot scherm een powerpointpresentatie. Maar kocht je dan geen kaartje voor een podiumproductie? En waar zit dan de artistieke geste?

Raads uiteenzetting begint bij de kunsthogeschool waar hij werkt, de Cooper Union in New York. Geanimeerd vertelt hij hoe het bestuur van de school zich mispakte aan het kapitalisme, op de beurs speelde en tijdens de bankencrisis van 2008 grote verliezen boekte waardoor de Cooper Union voor het eerst in haar bijzondere geschiedenis inschrijvingsgeld moest vragen aan haar studenten. Via het relaas over de gebouwen van de school komt Raad vervolgens uit bij protagonisten in de strijd om het hoogste en meest megalomane gebouw ter wereld: vastgoedmogols, rijke architecten en andere figuren die samen de 1 procent uitmaken. Oké, denk je dan, dit is een verhaal over macht en corruptie. Dit kennen we.



Kicking the dead in 31 short episodes (or less or more) © Jonas Verbeke

Maar dan begint de achtbaanrit. Raad springt in ware TedX-stijl fluks van het ene topic naar het andere. Continu laat hij namen en data vallen en op het scherm verspringen de powerpointbeelden in een tempo dat je maar net kunt bijbenen. Heel zijn aanpak lijkt te communiceren dat hij de waarheid vertelt, maar terwijl je probeert om alle stappen die hij neemt in je hoofd te ordenen, voel je aan dat er iets niet klopt. Mede dankzij zijn meesterlijk gladde overgangen is het echter onmogelijk om aan te wijzen waar de feiten verglijden in fictie. Intussen galoppeert Raad voort. Via een toelichting bij het werk dat hij maakte onder de noemer The Atlas Group, komt hij uit bij het Louvre in Abu Dhabi en voor je het weet vertelt hij over vroeg-twintigste-eeuwse Arabische schilderijen die... En dan volgt er iets over spiegels en kunstwerken die hun reflectie kwijtraken. Iets onbegrijpelijk *quoi*. Kortsluiting bij het publiek. Wie tot dan toe nog bereid was te geloven dat Raad inderdaad een gewone lezing stond te geven, weet dat dit niet waargebeurd kan zijn. Opeens moet je je wel afvragen of er überhaupt wel iets klopte van alles wat hij zonet vertelde.

Die crux bereikt een hoogtepunt wanneer Raad zijn presentatie afrondt met de mededeling dat er tijd is voor vragen vanuit de zaal. Ondanks de magische elementen in zijn verhaal, blijft Raad zelf zodanig vasthouden aan de genreconventies dat het publiek blijkbaar niet anders kan dan die conventies te bestendigen. Er gaan alleszins enkele handen de lucht in. Eerst informeert iemand naar hoe Raad zijn functie als docent invult. Maar dan durft iemand het aan om te vragen hoe het nu precies zit met die schilderijen en de spiegels. Want dat was nog niet helemaal helder. Met uitgestreken gezicht geeft Raad een antwoord dat qua lengte en intonatie dan



Kicking the dead in 31 short episodes (or less or more) © Jonas Verbeke

wel logica mag impliceren maar waar je inhoudelijk opnieuw geen touw aan kunt vastknopen. De vragensteller kijkt even niet begrijpend naar zijn buurman maar verderop in de zaal gaat er alweer een andere hand de lucht in voor een volgende vraag. Raad beantwoordt ook die, ontvangt het applaus en verdwijnt in de coulissen. *What the f**k just happened?* Inderdaad.

SCHILDERIJEN MET EEN EIGEN WIL

Preface to the Seventh Edition maakt deel uit van een divers oeuvre dat bestaat uit installaties, video's, collages en performances. Raad bouwde dat oeuvre uit vanuit de VS waar hij sinds 1983 woont. De kunstenaar ontvluchtte de Libanese burgeroorlog op zijn zestiende in zijn eentje, maakte zijn middelbare school af in de VS en studeerde er fotografie. Vervolgens verdiepte hij zich in Midden-Oosten-studies om zich definitief als kunstenaar te ontwikkelen. Zeker sinds Documenta XI in 2002 mag hij zich internationaal vermaard noemen, een status die hij in 2015 nog eens bezegelde met een solotentoonstelling in het MoMA.

“Kortsluiting bij het publiek. Wie tot dan toe nog bereid was te geloven dat Raad inderdaad een gewone lezing stond te geven, weet dat dit niet waargebeurd kan zijn.”

Preface to the Seventh Edition behoort tot zijn recente werk en bevat heel wat elementen uit *Kicking the Dead in 31 Short Episodes (or Less or More)*. Raad presenteerde deze uitgebreidere lecture-performance met expositie in 2017 al op Nextfestival in Buda en herhaalde ze dit jaar onder de noemer *Les Louvres and / or Kicking the Dead* voor zijn solotentoonstelling *Let's Be Honest, the Weather Helped* in het Stedelijk in Amsterdam.

Ook *Les Louvres and / or Kicking the Dead* begint met een ogenschijnlijk traditionele lezing boordevol informatie over kunst, macht en geld en ook deze keer zoomt hij in op de Cooper Union en Amerikaanse bouwwoede. Alleen krijgt het Louvre in Abu Dhabi een nog grotere rol. Raad vertelt niet alleen over het miljoenencontract dat Abu Dhabi met Parijs afsloot om de naam Louvre te mogen gebruiken, hij belicht zijdelings ook de arbeidsomstandigheden van de vele honderden bouwvakkers die er in de hitte aan het indrukwekkende gebouw moeten werken. Koloniale machtsverhoudingen werken tot op vandaag door, weet je dan. Maar ook hier kiest Raad niet voor een journalistieke politieke analyse. Niet alleen haalt hij de bouwarbeiders aan via een bizar verhaal over zweet en een databank die de urine van de 7.000 werkers verzamelde. Er zijn opnieuw allerlei bizarre zaken aan de hand. Gestoffeerd met beelden van heftrucks die houten kisten vervoeren door lange gangen, vertelt Raad



Kicking the dead in 31 short episodes (or less or more) © Jonas Verbeke

hoe er objecten uit de afdeling Islamitische Kunst vanuit Parijs aan Abu Dhabi werden uitgeleend. Alleen blijkt bij aankomst dat enkele artefacten er totaal anders uitzien dan bij hun vertrek. Ze hebben immers hun gezicht geruild ('face-swapped') en bovendien zijn ze hun schaduw kwijt. Enkel door een nepschaduw te schilderen, kan hun echte schaduw terug verschijnen. Oink?

In tegenstelling tot bij *Preface* is er aan de meer uitgebreide lezingen in Buda en het Stedelijk een aanpalende kleine tentoonstelling gekoppeld waar Raad zijn publiek heen leidt (in Amsterdam maakte die zaal op haar beurt als een Russische pop deel uit van de grotere tentoonstelling). Op een muur met kleurig behangpapier plakken de hoofden van allerlei protagonisten uit Raads verhaal, en wat verderop zijn de objecten te zien met zowel hun geschilderde nepschaduw als de echte schaduw. 'Zie je het, zie je het!', roept Raad haast in overdrive uit terwijl hij allerlei banden benoemt tussen rijke investeerders, dure architecten, westerse politici en sjeiks. Vervolgens loodst hij de groep naar houten kisten en panelen met daarop de afbeeldingen van schilderijen. Volgens Raad behoren ze toe aan een curator uit de Emiraten die jarenlang geprobeerd heeft om een aangekochte collectie schilderijen en tapijten terug te sturen naar Europa. Alleen keerden ze telkens op mysterieuze wijze vanzelf weer terug. Enkel door hun afbeeldingen als 'omgekeerde magneten' of spiegels op hun kisten te schilderen, bleven ze definitief weg.

Het is precies door de koppeling aan de tentoonstelling dat er bij *Kicking* en *Les Louvres* minder vertwijfeling te zien is op de gezichten van de toeschouwers. Hoewel Raad evengoed met uitgestreken gezicht in zijn rol blijft en hij je hersenen wel degelijk doet kraken, zijn de magische elementen dit keer zo ostentatief aanwezig dat je ze onmogelijk kunt missen. Wie de kans had om de grotere tentoonstelling in het Stedelijk te bezoeken, kreeg bovendien extra sleutels in handen tot de vele betekenis-lagen die in zijn werk vervat zitten.

Een oppervlakkige wandeling door de zalen van het Stedelijk geeft zicht op een kunstenaar die zich ogenschijnlijk van evenveel materialen als stijlen bedient. We zien video's, installaties, collages, muurschilderingen en foto's die op het eerste gezicht weinig gemeenschappelijks hebben. Het is pas wanneer je de tijd neemt om de foto's en collages rustig te bestuderen en de onderschriften te lezen, dat niet alleen duidelijk wordt dat dit het werk is van één auteur, maar ook dat de onderlinge verbanden tussen zowel ouder als nieuw werk oplichten.

“Zijn werk is én traumakunst én canonkritiek
én humoristisch én een afrekening met
de uitwassen van het kapitalisme en
scheefgetrokken geopolitieke verhoudingen.”

Naast de installaties die aan bod komen tijdens zijn performance, is er bijvoorbeeld het bekende werk *Let's Be Honest, the Weather Helped* (1998/2006) te zien. Raad nam de zwart-witfoto's van gebouwen en straten in Beiroet tijdens de burgeroorlog en plakte er later kleurige stippen op die doen denken aan het werk van de Amerikaanse conceptuele kunstenaar John Baldessari. Maar waar laatstgenoemde rondjes plakte op de gezichten van mensen, refereren de stippen bij Raad aan een rauwe realiteit. Elk kleurig bolletje staat voor een kogelgat. De kunstenaar verzamelde de kogels als tiener en ontdekte later dat ze gemarkeerd zijn met een kleur die op hun beurt terug te brengen is naar het land waar ze vervaardigd werden. Naar aanleiding van de tentoonstelling vertelde Walid Raad in mei nog aan *De Groene Amsterdammer* dat de gekleurde stippen op de foto's op die manier onder meer verwijzen naar landen als Zwitserland, Egypte en België. Meteen wordt duidelijk hoe beladen deze beelden zijn. Idem dito voor een serie die wat verderop hangt. Het bijschrift leert dat het om pagina's gaat uit de agenda van de vader van Raad. Daarin hield hij de morteraanvallen bij, net als de val van de Libanese munt en de prijsstijging van de bouwmaterialen. De foto's en documenten zijn niet alleen stille getuigen van bruut geweld, ze geven blijk van een verwoede poging om te verzamelen en te ordenen, en dus om greep te krijgen op de omringende werkelijkheid. Daarmee vormen ze typische exponenten van het werk dat Raad maakte onder de noemer The Atlas Group.

Het was onder die naam dat Raad eind jaren negentig aan bekendheid won. Hij schoof de groep naar voren als een collectief dat de geschiedenis van Libanon documenteerde. Hun werk bestaat uit een archief van documenten, beelden en foto's. Elk document is zorgvuldig voorzien van data en een bron. Zo is er de historicus Dr. Fadl Fakhouri, die instaat voor een groot deel van de collectie. Bekend zijn de schriftjes waarin hij uit kranten geknipte foto's plakt van paardenraces. De gele pagina's geven zicht op de wekelijkse gokgewoonte van Fakhouri en zijn collega's.

In druk neergekrabbeld schrift staan de duur en de lengte van de race ernaast. Alleen voegt hij er telkens wel een heel gekke beschrijving van de winnaar bij. *'What mattered to her most was to avoid anything that might be reminiscent of empathy'*, lezen we bijvoorbeeld. Of: *'He is a man who presented himself as God-fearing, strict in his personal habits, a teetotaller and a vegetarian'*. Het bijschrift vertelt bovendien dat de historici niet gokken op de winnaar van de race, maar wel op hoe accuraat de foto het moment capteert waarop het paard over de finish komt.

Hebt u weer een klein *'what the f**ck'*-momentje als u dit leest? Terecht. De hele Atlas Group is immers fictief, Fakhouri bestaat niet en hoewel heel wat foto's en beelden daadwerkelijk uit kranten of andere 'echte' media komen, blijken hun data of meegegeven context niet te kloppen.

In het artistieke archief dat Raad aanlegde onder de noemer Atlas Group liggen alle elementen vervat die zo kenmerkend zijn voor zijn kunst. Niet gespeend van enige humor opent hij nieuwe perspectieven op de werkelijkheid door feit en fictie slim in elkaar te laten overvloeien. Daarbij boogt hij telkens op de status en autoriteit die we toekennen aan instituten, genres en media. Typerend aan het gokschriftje van Fakhouri is dat op de foto's nooit het exacte moment te zien is waarop het paard over de finish komt. Telkens werd er een paar seconden te vroeg of te laat afgedrukt. Het is een mooie allegorie voor Raads eerste liefde: de fotografie, het medium waarvan we met z'n allen nog steeds zo graag geloven dat het de waarheid objectief vastlegt. Met een knipoog naar de bekende 'objectieve' foto's van het galopperende paard van Muybridge toont Raad aan dat ook de fotografie gedoemd is onrecht te doen aan de eigenlijke ervaring. Evengoed legt hij de macht van de beschrijving bij het beeld bloot. De foto is als bron niet alleen de facto partieel, binnen een andere context kan ze ook heel wat andere, nieuwe betekenissen krijgen.

Ook de autoriteit die we aan het archief toekennen, weet Raad slim in te zetten. Net zoals het publiek bij *Preface* hardnekkig blijft geloven dat hij een informatieve lezing geeft, vinden veel kijkers het moeilijk om afstand te doen van het waarheidsgehalte van het archief. Vanaf het prille begin van zijn project heeft Raad aangegeven dat de Atlas Group fictief is maar tot op vandaag blijft het voor veel mensen onduidelijk wat het statuut er nu precies van is. Daarmee legt hij laconiek bloot hoe makkelijk we meestappen in verhalen wanneer ze van een autoriteit worden voorzien: een naam van een historicus, de krant als drager van juiste informatie, foto's als bewijs van echtheid enzovoort. Fake news avant la lettre. Tegelijkertijd deconstrueert hij dit soort van bronnen door erop te wijzen dat er telkens een onmogelijkheid schuilt in de wens om iets te willen vastleggen, net zoals hij blootlegt dat de geschiedenis er heel anders uitziet als we er andere stemmen over aan het woord laten. Dat hij Fakhouri inzet als bron mag overigens gerust gelezen worden als een spel met de lacunes van de canon die in het Westen werd vastgelegd en dus met de gebrekkige kennis die hier heerst over het Midden-Oosten. De meeste westerlingen hebben er geen idee van of er een bekende Libanese historicus bestaat met die naam.

Het hoeft geen betoog dat Raads fascinaties gelinkt kunnen worden aan zijn biografie. De kunstenaar groeide op te midden van een sektarische oorlog tussen soennieten, sjiieten en maronitische christenen, waarbij Palestijnse, Israëlische, Syrische, Amerikaanse en Franse strijdkrachten betrokken waren. Bovendien merkte hij als jongvolwassene in de VS niet alleen hoe vertekend het beeld is dat er in het Westen bestaat van zijn thuisland, ook moest hij het wat de status van zijn thuisland betrof, rooien met fragmentarische informatie op basis van media en korte contacten met achtergebleven familieleden. Waar hij als tiener de ongrijpbaarheid ervoer van politieke verhoudingen en het geweld dat ermee gepaard ging, moest hij als jongvolwassene opnieuw vaststellen dat de waarheid zich niet laat vastpinnen.

Sinds een jaar of tien heeft Raad onder de noemer *Scratching on Things I Could Disavow* de focus op het archief en de geschiedenis van Libanon grotendeels verruild voor het thema van de kunsten zelf. Zijn focus ligt met name op de relaties die het Midden-Oosten en het Westen op dat vlak met elkaar aangaan. De hoger-vermelde lecture-performances kunnen binnen dat kader gesitueerd worden. Net als bij het werk van de Atlas Group levert Raad ook hier ideologiekritiek zonder te vervallen in het journalistieke of het pamflettaire. Ook nu doet hij dat door te spelen met feit en fictie. Waar hij zich voorheen bediende van de autoriteit van het archief, gebruikt hij dit keer à la Duchamp de status van instituten als musea en kunstinstellingen. Want ook zij leveren een geloofwaardigheid waar we als toeschouwer moeilijk afstand van doen.

In het Stedelijk doet hij dat het opvallendst door een zaal vol te hangen met doeken die met hun voorkant naar de muur hangen. Op die achterkant staat het werk afgebeeld van Marwan Kassab-Bachi, kortweg Marwan, de Syrische schilder die



Kicking the dead in 31 short episodes (or less or more) © Jonas Verbeke

in Duitsland leefde en in 2016 overleed. Hij exposeerde nooit in het Stedelijk maar Raads bijschrift vertelt dat hij de werken ontdekte in het depot van het museum. Grappig en tegelijkertijd scherp verleent Raad op die manier zijn kritiek op de lacunes in de canon die in onze musea mee gecreëerd en bestendig wordt.

Maar dus: *what the f**k happened?* De eerste keer dat ik een lecture-performance van Raad bijwoonde, probeerde ik als een gek alles te noteren wat hij zei. Zodra ik thuis was, googelde ik alle feiten in de hoop om zo mijn vinger te kunnen leggen op waar de waarheid en de leugen precies schuilen in zijn betoog. Niet alleen vroeg ik me halverwege die oefening ironisch genoeg af of de informatie die ik online vond wel betrouwbaar was, mijn zoektocht was vooral volledig naast de kwestie. Misschien hield Raads vader helemaal geen agenda bij waarin hij opschreef welke bommen er vielen. En misschien werden de naïeve vragenstellers uit het publiek in de Singel wel door Raad geïnstrueerd om hun hand op te steken zodat de verwarring alleen maar groter zou worden. Het doet er allemaal niet toe. Want soms is fictie een beter middel om ervaringen te duiden dan dat een beschrijving van de feiten dat is.

De manier waarop Walid Raad als de Atlas Group de Libanese oorlog in kaart brengt, mag dan wel verzonnen elementen bevatten, het is precies die fictie die wellicht het beste de waanzin en de absurditeit evoceert van het geweld in de regio. Net zo goed kun je opmerken dat artistieke objecten niet van gezicht kunnen wisselen, maar het is ook niet moeilijk om in te zien dat we oneer doen aan kunstwerken door ze te reduceren tot handelswaar binnen geopolitieke onderhandelingen. Net zoals dat ze een stuk van hun ziel verliezen door hen lukraak binnen andere contexten neer te planten. Wat dat betreft klinkt er in Raads narratief een echo van de discussies die op onze bodem gewoed hebben naar aanleiding van de renovatie en hernieuwing van het Afrika-museum in Tervuren. Alleen voegt Raad vele lagen toe aan die ideologiekritiek. Zijn werk is én traumakunst én canonkritiek én humoristisch én een afrekening met de uitwassen van het kapitalisme en scheefgetrokken geopolitieke verhoudingen.

Veel meer nog dan dat Raad de onmogelijkheid thematiseert om ervaringen in woord en beeld te vatten, is zijn werk een allegorie voor de werkelijkheid zelf: telkens als je denkt dat je alles kunt aanwijzen en duiden, blijkt er toch nog iets te zijn dat aan je ontsnapt. Op die manier breekt hij de geest van de toeschouwer open en legt hij bloot hoe doordrongen we zijn van de aristotelische drang naar lineariteit, doelmatigheid en de wens om onze ervaringen terug te brengen tot één groot, leesbaar narratief. Walid Raad weet als geen ander hoe ijdel die drang is.

Ciska Hoet is theaterwetenschapper en directeur van RoSa, kenniscentrum voor gender en feminisme. Daarnaast is ze freelance-cultuurjournalist bij onder meer *De Morgen*. Ze maakt deel uit van de kleine redactie van *Etcetera*.



WALPURGIS VERHUURT RUIMTES VOOR UW PASSIE!

Op zoek naar een inspirerende ruimte voor jouw (muziek)theatervoorstelling, concert, workshop, vergadering, studio, atelier, praktijk, lezing, ...?

Op een boogscheut van de bruisende Antwerpse kunstscène!

MEER INFO:

deFENIKS

Deurneleitje 6
2640 Mortsel
03 235 66 62
info@walgurgis.be



JONG GEWELD VINDT ZIJN WEG NAAR MALPERTUIS

DO 9 JAN 2020 • 20U30

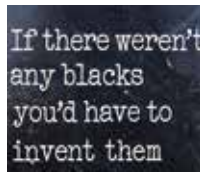


KNAUS

Alexia Leysen en
Valentijn Dhaenens
/ BRUT

TICKETS:
tickets.malpertuis.be

WOE 15 JAN 2020 • 20U30



IF THERE WEREN'T
ANY BLACKS YOU'D
HAVE TO
INVENT THEM

Aurelie Di Marino

TICKETS:
www.gildhof.be

ZA 1 FEB 2020 • 20U30



ZERO
FOR
CONDUCT

fABULEUS
& Kloppend Hert

TICKETS:
www.gildhof.be

WOE 18 MAART 2020 • 20U30



HEIMAT 3:
HOW
TO BUILD
A HOME

De Nwe Tijd

TICKETS:
www.gildhof.be

ALLE INFO OP ONZE WEBSITE: WWW.MALPERTUIS.BE



‘NOEM ONS MAAR DE HERNIEUWDE GENERATIE’

VIER KUNSTENAARS OVER MOOI EN ZINVOL OUD WORDEN IN HET THEATER



© Stef De Pover

Het kunstenaarschap is een roeping, zegt men. Rust er daarom zo'n taboe op stoppen? Ouder worden is voor niemand een pretje, maar al zeker niet voor kunstenaars, die altijd relevant en innovatief moeten blijven. Hebben we behoefte aan andere loopbaanmodellen die ruimte laten voor vertraging aan het einde van een carrière? Hoe creëren we beweging in een gebetonneerd landschap waarin generaties financieel uit elkaar worden gespeeld? En wat is nog de plek van ervaring en repertoire? Een meerstemmig gesprek.

- *Charlotte De Somviele*
-

Of hij het gemakkelijk heeft gevonden, vraagt Willem de Wolf (58) aan Dirk Pauwels (75) terwijl hij zijn groene regenmantel uittrekt en even door zijn natte haren strijkt. 'Ja hoor, ik heb geen smartphone, maar ik had een plannetje getekend.' 'Shhhhtttt, geen dingen zeggen waaruit blijkt dat je oud bent!', sist de Wolf knipogend. 'Ik ben naar hier gerënd!'

In de keuken van productiehuis De Feniks wacht Judith Vindevogel (56) met ontbijt voor de vroege vogels. Even later komt ook Lucas Vandervost (62) aan, op stevige wandelbottines. Opgeteld zit hier maar liefst 175 jaar theaterervaring aan tafel. En zoals dat alleen in Vlaanderen kan, kruisen de levens van al deze mensen al eens eerder. Dirk coproduceerde bij het Nieuwpoorttheater *Mignon* (1988), de allereerste voorstelling die Judith onder de vlag van haar muziektheatergezelschap Walpurgis maakte. Lucas en Judith speelden in de jaren negentig mee in 1834 van Maatschappij Discordia. Willem gaf op het KASK les aan Judiths zoon Max Pairon en maakte *Forsterhuberheyne* met De Nwe Tijd, het voormalige gezelschap van Lucas.

Moet oud out? En zo ja, hoe en wanneer? Dat is de vraag waarover ik me met deze vier levenswijze kunstenaars wil buigen. Het is een vraag die raakt aan (het plafond van) artistieke groei, maar ook aan angst voor precariteit en landschapszorg, iets dat door het nieuwe Kunstendecreet en de inkrimpende middelen steeds moeilijker wordt. Dat ik hen niet heb uitgenodigd omdat ik hen oud vind, zeg ik nog verontschuldigend. Wel omdat ze in hun werk allemaal bezig zijn met hun eigen positie binnen een groter geheel. In het geval van Judith en Lucas leidde dat tot een transitie. Lucas gaf in 2015 zijn gezelschap De Tijd, dat hij in de jaren tachtig oprichtte, door aan een nieuwe generatie en ging artistiek onderzoek doen aan het Conservatorium. Judith besliste onlangs om voorlopig geen voorstellingen meer te maken en zich te heroriënteren als bruggenbouwer tussen theater en maatschappij. Inmiddels werd ze toegelaten tot LinC Lage Landen, een leerprogramma voor leiders in de culturele sector.

Dirk maakte op z'n 75e dan weer de omgekeerde beweging: hoewel hij na zijn roemrijke carrière bij Radeis had gezworen om nooit meer te spelen en in 2011 officieel met pensioen ging bij Campo, stond hij deze zomer opnieuw op de planken met een nieuwe voorstelling, niet toevallig getiteld *Nil novi sub sole* (niets nieuw onder de zon). Vraagstukken rond tijd, vergankelijkheid en het doorgeven van kennis houden ook schrijver, theatermaker en docent Willem de Wolf bezig. Hebben deze makers hun werk met het ouder worden zien veranderen? En hoe gaan zij om met de druk om plaats te maken voor 'het leger aan jonge kunstenaars' (Jan Ritsema) dat aan de deur staat te kloppen?

Dirk Voor we eraan beginnen wil ik me excuseren bij de jonge generatie omdat ik op Theater aan Zee drie dagen heb opgeëist waar hun werk had kunnen staan.

ETC **Meen je dat?**

Dirk Nee (*lacht*).

Lucas Je hebt gewoon jong werk gemaakt, Dirk! Uiteindelijk komt elk gesprek neer op welke definitie we van oud en jong hanteren. Ik heb al vaak oud werk van jonge makers gezien.

Dat heb ik zelf overigens ook altijd gedaan. Tijdens de jaren tachtig, het gouden decennium van het Vlaamse theater, kreeg ik de toestemming om elke keer mijn laatste voorstelling te maken. Daarom heb ik nu een oeuvre. Mijn carrière is door veel geluk bepaald.

(Iedereen knikt instemmend.)

Willem Geluk is een van de meest onderschatte factoren in ons vakgebied. Als Peter Van den Eede me niet had gevraagd om bij De Koe te komen, weet ik écht niet wat er van me geworden was. Ik ben anderhalf jaar freelancer geweest en dat was de meest ongelukkige periode uit mijn leven. De onzekerheid wordt ook groter. De tijd dat we kunnen garanderen dat elke getalenteerde student die aan een dramaopleiding afstudeert zijn vak op een volwaardige en professionele manier kan uitoefenen, is voorbij.

Het aantal kunstenaars is exponentieel toegenomen. Wij hadden geen behoefte aan een Actie Tomaat, wij moesten gewoon iets maken dat anders was dan het grijze, bestofte repertoiretheater. Probeer er vandaag maar eens uit te springen. Er zijn slechts een tiental kunstencentra waar je terechtkunt. En als je niet in hun profiel past...

Het probleem wordt niet opgelost door pakweg Anne Teresa De Keersmaeker of Alain Platel de deur te wijzen en een nieuwe generatie op hun plek te zetten. We hebben behoefte aan meer infrastructuur. De culturele centra zouden een andere rol kunnen spelen om jonge makers te ondersteunen, maar het blijkt niet altijd evident om die vaak gepolitiseerde en stugge structuren te veranderen op maat van deze tijd.

Willem Bij jonge mensen heerst soms het idee dat de Tachtigers hun hele leven subsidies hebben gekregen.

“Geluk is een van de meest onderschatte factoren in ons vakgebied.”

Willem de Wolf

Judith Is die onzekerheid er niet altijd al geweest? Ik heb eerder het idee dat pas afgestudeerde artiesten vandaag sneller en meer kansen krijgen dan vroeger. Als je met je afstudeervoorstelling opgemerkt wordt, kan het zelfs heel snel gaan. Theater aan Zee bestond in onze tijd niet, hè. En zelfs op het niveau van de opleiding was er vroeger niet die diversiteit aan mogelijkheden die je vandaag hebt.

Dirk De vraag is: als je terugkijkt op hoe wij in de jaren tachtig zijn begonnen, zou dat nog mogelijk zijn vandaag?

Dat moeten we toch even rechtzetten (*lacht*). Ik heb zestien jaar met behoud van uitkering gewerkt, en daar zaten zeer weinig verplichtingen aan vast voor werkloze acteurs. Zo'n maatregel zou vandaag welkom zijn. Of een minimumloon voor kunstenaars. Het kunstenaarsstatuut heeft die potentie, maar wordt veel te restrictief toegepast.

Judith Op die manier zouden jonge artiesten ook buiten de geijkte circuits hun weg kunnen vinden en hun eigen ding doen.



Dirk In Vlaanderen was er vroeger de vrijstelling van stempelcontrole waarvan veel kunstenaars bij het Nieuwpoorttheater gebruikmaakten. Wie zich op vrijwillige basis engageerde bij een erkende organisatie, moest niet elke dag naar de stempelcontrole en mocht onbetaald werken met behoud van uitkering. Het was een klein privilege, al hebben we aan onze avonturen dus jarenlang niets verdiend. Met Radeis wilden we ook geen subsidie aanvragen uit onvrede met het beleid. Toen mocht dat nog (*glimlacht*).

HET EUREKA-MOMENT

ETC Lucas, jij hebt in 2015 je structuur doorgegeven aan Freek Vielen, Rebekka de Wit en Suzanne Grotenhuis. Dat was ongezien, zeker omdat je aangaf niet artistiek opgebrand te zijn. Hoe neem je zo'n beslissing?

Lucas Op een zeer rationele manier (*lacht*). Ik heb De Tijd overgelaten aan mensen die ik al tien jaar kende. Ze hadden behoefte aan continuïteit om hun werk te ontwikkelen en dat lukt nu eenmaal niet met projectsubsidies. Ik had hun eerst voorgesteld om het gezelschap samen te leiden, maar ze hadden zoveel alternatieven voor mijn voorstellen dat ik alleen maar een radicaal besluit kon nemen. Ik heb de emotionele weerslag wel zwaar onderschat. Dat heeft geduurd tot de eerste voorstelling van de Nwe Tijd. Sindsdien voel ik me bevrijd.

ETC **Verdwijnt je drang om te creëren ook wanneer je het podium vaarwel zegt?**

Lucas Drang en noodzaak zijn voor mij altijd vreemde begrippen geweest. Ik zie veel acteurs die hun noodzaak toevoegen aan wat ze spelen in plaats van dat het de reden is om op het podium staan. Wat niet wegneemt dat ik onvoorwaardelijk niets anders

kon dan dit. De drang om te spelen kwam er altijd omdat er iets op mijn pad kwam – een boek, een zin, een schilderij – dat verlangde om op scène gebracht te worden.

Ik speel nu niet meer, maar ik put wel veel artistiek genot uit het lesgeven en uit mijn onderzoeksproject. De tover van het eureka-moment kan overal plaatsvinden: in de repetitie-ruimte, het klaslokaal, op een podium of in de tram. Dat maakt geen verschil.

gemaakt. En enkele maanden geleden heb ik een paar *Mignon*-liederen opnieuw uitgevoerd. Zo'n repertoire kun je telkens met nieuwe ogen bekijken. Herhaling draagt de kiem tot vernieuwing in zich, zolang je je eigen gewoontes en vooringenomenheden maar bevraagt. Jonge mensen kunnen ons daarbij helpen, maar idealiter gebeurt dat in een permacultuur waarin oude bomen en jonge scheuten naast elkaar groeien.

“Ik zie veel acteurs die hun noodzaak toevoegen aan wat ze spelen in plaats van dat het de reden is om op het podium staan.”

Lucas Vandervost

Judith Kunnen en vooral mógen blijven onderzoeken, ook als je ouder wordt, is voor mij altijd essentieel geweest. Maar daar is weinig ruimte voor als je toegeeft aan de ratrace van het produceren. Die vrije ruimte moet je als kunstenaar bewaken als je niet wilt vastroesten.

ETC **Stoppen impliceert dat je je oeuvre tot op zekere hoogte loslaat. Beschouwen jullie je werk als afgerond?**

Lucas Ons werk is altijd al weggeveest. Het enige dat overblijft is een archief van affiches, programma-blaadjes en video's maar dat is natuurlijk niet hoe het was. Theater is de kunst van het verdwijnen, daarom heb ik er geen moeite mee.

Judith Maar het is ook de kunst van het terugvinden. Ik denk opnieuw aan *Mignon*. Tien jaar later heb ik rond hetzelfde personage een voorstelling

Willem Het is belangrijk om het conserveren toe te laten, ook in politieke zin. Veel dingen lijken op dit moment referentieloos. Alsof alles nieuw moet zijn, terwijl er eigenlijk al ongelooflijk veel is. Misschien moeten we investeren in een nieuw festival waarbij een aantal gezelschappen om de tien jaar een voorstelling hernemen. Op dat vlak kunnen we veel van Duitsland leren en de vanzelfsprekendheid waarmee theater daar op het repertoire blijft.

Daarnaast stel ik me steeds vaker de vraag naar de zinvolheid van ervaring. De klassieke opvatting dat je ergens lang mee bezig bent en het nuttig is om daarover aan andere mensen te vertellen, gaat niet altijd op. Het is heel goed dat er aan de acteurscholen ook piepjonge mensen lesgeven. En waarom zijn er niet meer dertigers die een theater leiden of beleid willen voeren? Als ze iets niet weten, moeten ze het maar vragen.



Judith

Het doet me denken aan de filmpjesreeks *De liefde voor het vak*. Jan Masschelein verwijst er naar *Le fils* van de gebroeders Dardenne, waarin een oude ambachtsman een jongetje leert houtbewerken. Een leerproces gaat volgens Masschelein in twee richtingen: je moet het ambacht beschermen tegen het kind en ervoor zorgen dat het hout op een juiste manier bewerkt wordt. Maar je moet ook toelaten dat het kind

nieuwe manieren ontdekt om met dat hout om te gaan, waardoor jouw visie op het ambacht verandert.

Dirk

Weet je, het is hoog tijd dat we het label 'jonge maker' afschaffen. Je bent kunstenaar of je bent het niet. Je maakt werk en dat wordt in een wereld geplaatst. Ervaring zal tot een andere voorstelling leiden, maar dat impliceert geen waardeverschil.

JAN DECORTE ALS VLAAMS ERFGOED

ETC Ik hoor jullie ijveren voor meer repertoire, intergenerationele dialoog, kansen voor onderzoek en continuïteit, ongeacht de leeftijd van kunstenaars. Maar hoe trek je dat door in een subsidiebeleid? De manier waarop de middelen nu gebetonneerd zitten bij kunstenaars boven de 50 speelt generaties uit elkaar.

Dirk We kunnen rond de pot draaien of het gewoon nog eens zeggen: er is te weinig geld om al die ambities te realiseren en aan degelijke landschapszorg te doen. En het ziet er niet naar uit dat er budget zal bijkomen. Die strijd hebben we verloren. Als je nu ook ziet hoe weinig reacties er komen op de bezuinigingen die het nieuwe Vlaamse regeerakkoord aankondigt. Niemand wil in zijn eigen vel snijden.

Willem Mijn vrouw (Kaaitheater-directrice Barbara Van Lindt, red.) heeft een provocatief voorstel. Zou de Vlaamse Golf geen cultureel erfgoed kunnen worden?

(Lucas barst in lachen uit)

Dirk Dat is geen provocatie!

Willem Zie je Jan Decorte al zeggen: ik, erfgoed?! *(lacht)* Nee, ernstig. Erfgoed zou aan bepaalde kunstenaars geld kunnen geven om artistiek ouder te worden. Binnen dit kader zouden ze ook de ruimte moeten krijgen om nieuw werk te maken, of onderzoeksprojecten op te zetten. Erfgoed wil niet alleen geld in oude stenen investeren, ze zijn op zoek naar dynamiek. Een win-win dus...

Judith Natuurlijk wordt het een hachelijke zaak om te beslissen wie het recht krijgt om in zijn vak ouder te worden. Wie bepaalt of iets nog relevant is of niet?

“Herhaling draagt de kiem tot vernieuwing in zich, zolang je je eigen gewoontes en vooringenomenheden maar bevraagt.”

Judith Vindevogel

Voor *Nil novi sub sole* heb ik bewust geen projectsubsidie aangevraagd. Ik wil op mijn 75e niemand tot last zijn. De consequentie was wel dat ik mezelf niet heb kunnen verlonen en maar drie dagen heb gerepeteerd wegens geen plek. Voor mij is dat niet meer dramatisch. Voor mijn dochter (*Lies Pauwels, red.*) die op haar 51ste nog steeds in de loterij zit, wel.

Willem Er kunnen verschillende criteria zijn. Omdat je bij een kunstenaar nog innovatie vermoedt. Of omdat de tijd een interessante invloed uitoefent op iemands werk. Of omdat een oeuvre zich bewezen heeft en we bepaalde zaken moeten bewaren voor de toekomst – denk aan het manifest voor ‘Behoud van bewezen kwaliteit’ van Discordia. Punt blijft dat de rest zich niet zomaar zal

laten uitrangeren. Ik ken niemand van mijn generatiegenoten die zegt: nog een jaartje of vijf en ik stop ermee.

ETC **Hoe komt dat? Doorbreekt met pensioen gaan de mythe van het kunstenaarschap als leven is gelijk aan werk?**

Lucas Het is geen baan hè. Niemand wil stoppen. Ook in andere sectoren niet.

Willem Het gaat ook gewoon over inkomens, over mensen die hypotheeken moeten afbetalen en studerende kinderen onderhouden. Tijdens een bijeenkomst van de Acteursgilde onlangs vertelde Johan Van Assche dat hij sterk twijfelt aan de toekomst van ons vak als een beroep waarmee je een leven kunt inrichten en een pensioen kunt opbouwen. We evolueren naar een Amerikaans model: sommige kunstenaars verdienen er hun boterham

mee, en dan meestal behoorlijk goed, anderen – de meerderheid – werken in de horeca en zijn kunstenaar *on the side*.

Je hoort wel vaak dat mensen minder willen toeren vanaf een bepaalde leeftijd. Je zou daar rekening mee kunnen houden bij de subsidiëring, maar nu is het omgekeerde het geval. Als je minder zichtbaar wordt, kun je het wel schudden.

Judith Ik heb me altijd verzet tegen de druk van buitenaf om meer te produceren en te internationaliseren. Ik wil dicht bij mezelf kunnen blijven. Als jonge kunstenaar was ik vooral bezig met het ontdekken van mijn eigen artistieke identiteit. Vandaag word ik geconfronteerd met een totaal andere urgentie, namelijk de transformatie van die identiteit. Ze vertrekt meer vanuit een bekommernis voor het grotere plaatje: een groeiende behoefte aan meer verbinding binnen de kunsten. Centraal hierin staan twee vragen: Welke initiatieven kunnen er

Mignon, Judith Vindevogel, Walpurgis © Herman Sorgeloos





Nil novi sub sole, Dirk Pauwels © Fred Debrock

vanuit Walpurgis genomen worden om meer synergie tussen de kunsten en de samenleving mogelijk te maken? En hoe kan ik ervoor zorgen dat artiesten niet alleen stakeholder maar ook *shareholder* kunnen worden van de structuur die historisch rond mijn persoon werd opgebouwd?

ETC **Dat lijkt een bezorgdheid die steeds meer kunstenaars,**

oud én jong, vandaag delen. Denk maar aan de structurele samenwerking tussen Damaged Goods en Jozef Wouters of Marc Vanrunxt die bij Kunst/Werk jonge choreografen onder zijn vleugels neemt, net zoals Jan Martens bij Grip. Het individuele kunstenaarsmodel lijkt op z'n retour...

HET ZWARTE GAT VAN PATTI SMITH

ETC **Welke kunstenaars worden in
jullie ogen mooi oud?**

Lucas Aan de studenten Woord op het Conservatorium toon ik bij het begin van het academiejaar altijd drie documentaires, over beeldhouwer Philippe van Snick, schilder Raoul De Keyser en dirigent Reinbert de Leeuw. Ik confronteer die jonge mensen met de jeugd van de ouderdom en elke keer schrikken ze zich te pletter. Ik hoop altijd dat ze mij nadien met dezelfde verwondering zullen aankijken maar als ik zeg dat ik in 1975 toelatingsproef heb gedaan, zie ik ze toch vooral denken: Napoleon? (*lacht*)

Op een of andere manier vind ik gemakkelijker voorbeelden buiten ons vakgebied. (*Denkt even na*) Jan Joris Lamers vind ik nog altijd een van de mooiste oude mensen op het toneel.

altijd in geslaagd is om iedereen loyaal te blijven en toch ook kansen te geven aan jonge makers?

ETC **Herinneren jullie momenten in jullie carrière waarop jullie vaststelden dat jullie ouder werden, in positieve of negatieve zin? En had dat een weerslag op jullie werk? Ik denk nu even aan een citaat van Elias Canetti: met het ouder worden gaan de dingen gewoon zichzelf betekenen...**

Judith Twee jaar geleden ging de sectordag op Theater aan Zee over generaties. Elke leeftijdscategorie kreeg een stoel en dus moest ik bij de Tachtigers gaan zitten. Heel confronterend was dat, want ik probeer al mijn hele leven juist buiten hokjes te denken... Het heeft me wel aan het denken gezet. Waar ben ik mee bezig en

“De culturele centra zouden een andere rol kunnen spelen om jonge makers te ondersteunen.”

Dirk Pauwels

(*Iedereen knikt instemmend.*)

Lucas En Frans Lommerse die vijftig jaar lang directeur was van de Toneelschuur in Haarlem. Hij koos altijd principieel voor de persoon en dus ook voor het oeuvre. Al het werk van De Tijd heb ik daar mogen spelen. Maar deze mensen waren ook mooi jong.

Willem Trouwens, als we het daarnet hadden over de onzin van plaatsmaken... Hoe kan het dat Lommerse er

waar wil ik naartoe? Welke zinvolle rol kan ik nog spelen in de kunsten en in de maatschappij?

Willem Als je in het onderwijs werkt en dagen doorbrengt tussen jonge, aantrekkelijke mensen, besef je wel eens dat hun gedachte aan jou geen milliseconde waard is (*lacht*).

Lucas Zoals gezegd heeft mijn oeuvre zich gevormd vanuit aanleidingen die op mijn pad kwamen.

Ouderdom is nooit een spel geweest.

Dirk Ik heb nooit last gehad van faalangst. Behalve nu.

Lucas Dat herken ik. Ik ben bang voor het zwarte gat van Patti Smith bij het eerbetoon aan Bob Dylan.

Dirk Dat was nochtans een heel mooi moment...

Lucas Ja, voor ons, maar voor haar? Als de laatste zin van je lied is: *'And I'll know my song well before I start singing'*? Godverdomme man! Het is mij bijna ook overkomen, tijdens de Odyssee-lezing in de KVS. Ik stond daar en dacht: shit, het is zover... Om dan de durf te hebben om op het podium te blijven staan en te wachten tot het komt...

Judith Ik heb op voorhand altijd veel last van zenuwen, maar op het podium word ik een ander mens. Ik herinner me nog goed dat moment in de Bourla, toen ik meespeelde in 1834 van Discordia. Ik had een aria gekozen die mijn petje te boven ging maar Jan Joris zei: wat er ook gebeurt, je kunt altijd stoppen. Precies omdat ik mocht mislukken, ben ik blijven zingen.

Jongeren hebben behoefte aan een veilige omgeving waarin ze van alles kunnen uitproberen, maar de druk om te presteren ligt zo hoog vandaag: eerst verwachten we dat ze excelleren met hun masterproef, daarna moeten ze opgepikt worden door Theater aan Zee of door een groot huis om hun volgende beste voorstelling te maken. Vreselijk. Maar ook als je geen beginnening meer bent, moet je kunnen mislukken. Waar kan dat nog?

Willem Ik ben juist minder bang geworden. Ik ervaar de laatste tien jaar een onwaarschijnlijke versnelling in mijn leven en in mijn werk. Voor het eerst kan ik de gedachte toelaten dat ik er misschien wel iets van kan. Dat zorgt ervoor dat ik meer durf. Een voorstelling zoals *Een antwoord op alle vragen* die ik met Laura van Dolron heb gemaakt (*waarbij de spelers improviseren op vragen vanuit het publiek, red.*), was een onwaarschijnlijke emancipatie. Meer nog dan dertig jaar geleden heb ik het gevoel dat ik mijn beste werk nog moet maken...

Dirk Misschien kunnen we in plaats van de nieuwe generatie een hernieuwde generatie zijn. Elke dag stel ik me de vraag: wie ben ik, wat kan ik, wat zijn mijn beperkingen en mogelijkheden? Hoe kan ik ook voor mezelf iets anders worden dan wat ik denk dat ik kan?

Judith Dat is precies wat ik bedoel met een zinvolle rol blijven spelen in de kunsten en in de maatschappij. Het ouder worden is op zich geen probleem, wel de perceptie ervan.

Dirk Het is belangrijk dat onze stem niet verdwijnt. We moeten alleen zorgvuldig omgaan met de manier waarop we ze laten klinken in een nieuwe context.

Dit interview werd afgenomen voor de aankondiging van de drastische besparingen op het kunst- en cultuur budget.

Charlotte De Somviele is podiumrecensent voor *De Standaard* en maakt deel uit van de kleine redactie van *Etcetera*.

TONEELHUIS

OLYMPIQUE DRAMATIQUE



Tony Kushner

ANGELS IN AMERICA

7 november 2019 t/m
16 februari 2020

Bourla en tournee

TONEELHUIS.BE

STAD ANTWERPEN

Vlaanderen
verbandt werkt

CASA KAFKA

Belfius

DeMorgen.



ccBe



om
NAAR
UIT TE
KIJKEN
2020

VR 14 en ZA 15 FEB **première**
DE WOORDENAAR | MUZIEKTHEATER DE KOLONIE

ZA 29 FEB **première**
MAN MET | BERTEN VANDERBRUGGEN

ZA 4 APR
HEIMAT - DE TRILOGIE | DE NWE TIJD

VR 10 APR **première**
I LOST MY MOM AT THE SUPERMARKET | SIEN VANMAELE

DI 28 APR
EVERY WORD WAS ONCE AN ANIMAL | ONTROEREND GOED

DO 28 MEI **dernière**
A CONCERT CALLED LANDSCAPE | LOD MUZIEKTHEATER

CCBE Driekoningenstraat 126 | Berchem
TICKETS www.ccBe.be | Bibliotheek De Poort
INFO 03 286 88 20

Uit: I lost my mom at the supermarket, © Thomas d'Hamp

het paleis
hetpaleis/
Thomas Bellinck &
Khalid Koujili El Yakoubi

De bevrijding van het edelhert



Een humoristisch en pijnlijk
herkenbaar beeld van
een Ardens dierenbos
waar niet elk dier
even welkom is.

13 – 28.03.20
www.hetpaleis.be

Vlaanderen
verbandt werkt

STAD ANTWERPEN

Antwerpen
stad

De
Standaard

kluis

Theater Hotel
Antwerpen

het paleis

vanaf 9

Foto: Diego Franssen - hetpaleis v.o. En De Bult, Middelburg 2, 2000 Antwerpen

ARTIESTEN INGANG



© Stine Samplers

Elke maand peilt *Etcetera* naar de ziel van een podiumbeest. 'Artistic interest' in plaats van human interest. In dit nummer, iemand die aan het begin van een veelbelovend traject staat: Anna Franziska Jäger.

Anna Franziska Jäger (1996, Brussel) rondt momenteel haar master Drama af aan KASK School of Arts in Gent. Deze actrice, performer en theatermaakster creëerde samen met Nathan Ooms de voorstellingen *As a Matter of Fiction* (2018) en *Some Things Last a Long Time* (2019). In 2009 debuteerde ze in de film *My Queen Karo* (2009) van Dorotheë Van Den Berghe. Momenteel is ze te zien in *Cleo*, de eerste langspeelfilm van Eva Cools.

**** Wat was je vroegste ervaring met podiumkunsten?**

Een dansende moeder, of het schooltoneel op de Steinerschool.

**** Wat wilde je als kind worden?**

Actrice, al kwam dat waarschijnlijk vooral voort uit een kinderlijk narcisme. Ik stond mezelf in ieder geval vaak 'op te voeren' en had een grote mond.

**** Wanneer wist je dat je het theater in wilde?**

Eerst was er het verlangen om te spelen, pas later wilde ik ook graag dingen maken. Waarschijnlijk was ik daar pas helemaal zeker van in mijn derde jaar aan het KASK, na de voorstelling *As a Matter of Fiction* met Nathan Ooms. Heel geleidelijk begon ik te ontdekken wat die plek voor mij kan betekenen, en dat ik de vrijheid kan nemen om de regels daarbinnen zelf te bepalen, ook voorbij mijn eigen veronderstellingen.

**** Van welke voorstelling heb je recent wakker gelegen?**

Onze voorstelling *Toverberg* met Desnor.

**** En welke voorstelling is onvergetelijk?**

Cutlass Spring van Dana Michel of *Tú amarás* van Bonobo.

**** Wat is je favoriete plek?**

Brussel of de zee.

**** Waar zou je heel graag eens je werk tonen?**

Onder de taalgrens, of ergens buiten België.

**** Van wie heb je het meest geleerd?**

Nathan Ooms, als vriend, als artistiek alter ego – twee verschillende vormen van bewustzijn kunnen soms in elkaar overvloeien – met wie ik voortdurend de grenzen van een gedeelde verbeelding aftast.

Hoe ziet jouw werkplek eruit?

De bibliotheek en lege, onpersoonlijke studio's.

**** Heb je een ritueel voor je het podium opgaat, of voor een première?**

Mijn lichaam en stem opwarmen. En er zijn enkele nummers die steeds weer worden opgezet: 'Baby Birch' en 'Go Long' van Joanna Newsom, en 'Feelings' van Nina Simone.

**** Wat is het mooiste aan je werk?**

De manier van samenzijn. De manier hoe lichamen zich in zo'n wezenlijk 'nutteloze' ruimte tot elkaar verhouden.

**** Heeft theater invloed?**

Ja, mensen komen kijken omdat ze 'beïnvloed' willen worden. De verwante vraag of theater 'impact' heeft, met zijn politieke connotatie, is moeilijker te beantwoorden.

**** Met welke kunstenaar(s) voel je je verwant? / Met wie zou je graag eens samenwerken?**

Simon Van Schuylenberg, Rosie Sommers, de gebroeders Dardenne, Claire Denis, ...

**** Kunnen recensies je iets schelen?**

Jazeker, ik vind kritiek een wezenlijk deel van kunst. Het enige verwarrende is dat in dit 'achteraf' (in tegenstelling tot kritiek die je tijdens het werkproces krijgt) sommige dingen niet meer belichaamd kunnen worden. Wat op zich ook niet hoeft: een recensie kan een object op zich zijn, dat zich tegenover de voorstelling plaatst.

**** Is kunst jouw leven?**

Neen.

**** Als je een tweede carrière zou beginnen, in welke sector zou dat dan zijn?**

Als ik er het talent voor zou hebben, zou ik zingen.

**** Denk je dat het theater in de toekomst zal blijven bestaan?**

All the world's a stage, and all the men and women merely players...

ARTEFACT
ALONE 13.02 →
01.03.'20
TOGETHER



stuk

EXPO, SOUND & MORE
ARTEFACT-FESTIVAL.BE — STUK LEUVEN

Vlaanderen
verbetert werk

LEUVEN

KU LEUVEN

dw

ds

UC

LEUVEN

MEHTAP BAYDUL COCCON, 2016

VOORUIT & CIRCUSCENTRUM

SMELLS

14.01 — 18.01'20

LIKE

CIRCUS,
DANCE,
PERFORMANCE
AND EVERYTHING
IN BETWEEN

CIRCUS

INFO & TICKETS
VOORUIT.BE &
CIRCUSCENTRUM.BE

Beeld: © Claudia Pajewski

OP ONZE WEBSITE PUBLICEREN WE WEKELIJKS REVIEWS,
ENGELSE VERTALINGEN, OPINIES, ETC. SINDS DE PUBLICATIE
VAN HET SEPTEMBERNUMMER VERSCHENEN DAAR AL:

RECENSIES

Al het goede
Needcompany /
Jan Lauwers
[Charlotte De Somviele]

Girl from the Fog
Machine Factory
Thom Luz / Bernetta
Theaterproduktionen
[Kristof van Baarle]

TRACES Live
Wim Vandekeybus /
Ultima Vez
[Vincent Focquet]

Queen Nikkolah
Laura Nsengiyumva
[Lisette Ma Neza]

HOWL
Sonja Jokiniemi
[Elke Huybrechts]

Les Damnés
Ivo Van Hove &
Comédie Française
[Ciska Hoet]

Jeanne d'Arc au Bûcher
Romeo Castellucci /
De Munt
[Rudi Laermans]

Zero For Conduct
Haider Al Timimi /
fABULEUS
[Liesbeth De Clercq]

Angels in America
Olympique Dramatique
[Elke Huybrechts &
Simon Baetens]

Tanz

Florentina Holzinger
[Charlotte De Somviele]

Who's afraid of
Virginia Woolf
Mesut Arslan & Platform
0090 / KVS
[Gilles Michiels]

Dihya
hetpaleis &
Action Zoo Humain
[Evelyne Coussens]

Movement Essays
Anneleen Keppens
[Ilona Roesli]

Landscape Orchestra
Niko Hafkenscheid,
Pablo Castilla &
Hedvig Biong /
Globe Aroma
[Simon Baetens]

Rijgen
Sarah Moeremans
& Joachim
Robbrecht / NTGent
[Vincent Focquet]

Freud
Toneelhuis & Internationaal
Theater Amsterdam /
FC Bergman
[Mia Vaerman]

Moving in Concert
Mette Ingvarsten
[Kristof van Baarle]

Aardappelbloed
Emma Lesuis
[Simon Knaeps]

**OVER IRONIE:
EEN GESPREK**

The Big Drop-Out
Hof van Eede
[Gilles Michiels]

Isn't it ironic, or is it?
[Wannes Gyselinck]

*Waar we over spreken als
we over ironie spreken*
[Gilles Michiels]

LOVE AT FIRST SIGHT

Oorlog & Vrede
Kim Karssen &
Florian Myjer /
Frascati Producties
[Simon Baetens]

Toverberg
Desnor
[Evelyne Coussens]

ARTIESTENINGANG

Ahilan Ratnamohan

IN ENGLISH

Tactile Quartet(s)
Vera Tussing &
Quatuor MP4
[Rathsaran Sireekan]

A photograph of a grand theater interior. The foreground is filled with rows of red upholstered seats. In the center, a large, ornate chandelier with many lit candles hangs from the ceiling. The background shows the theater's architecture, including a balcony and a stage area.

ET VOUS ?
QUOI DE NEUF POUR
LES FÊTES ?
PAK GROOTS UIT
TIJDENS DE FEESTEN.

OFFREZ UN CHÈQUE-CADEAU DE LA MONNAIE
MET DE CADEAUCHEQUES VAN DE MUNT

LA MONNAIE/DE MUNT