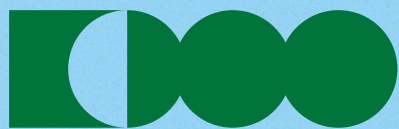


SCHOOL MAKEN



Algemeent Koelberg Steengroeve
© maart 2021 – maart 2022 / Erkenning P309488

etcetera

nr. 166 • gratis
tijdschrift voor podiumkunsten

Inhoud

p.3 **MEEDEINEN IN DE LOGICA VAN EEN ANDER**

Door Evelyne Coussens

Lisaboa Houbrechts, Timeau De Keyser, Bosse Provoost en Hannah De Meyer ontwikkelden de afgelopen vijf jaar werk voor de grote bühne, onder de vleugels van het Antwerpse Toneelhuis. Ze gaan in gesprek over wat ze in die tijd leerden – en níét leerden.

p.12 **DE SCHOOL QUEEREN**

Door Silvia Bottioli

Steeds meer kunstenaars experimenteren met het format van de school. Wat betekent dat voor ons denken over scholing, over kennisproductie, en de rol van kunstenaarschap in de maatschappij?

**WWW.
E-TCETERA.BE**

**LEES GRATIS AL
ONZE ARTIKELS ONLINE**

Surf naar onze website voor opinies, columns en recensies. En vind er al onze edities! Schrijf je zeker ook in op onze nieuwsbrief, en ontvang onze nieuwste teksten in je mailbox.

**E-TCETERA.BE/
ABONNNEREN**

**NEEM EEN ABONNEMENT
EN STEUN ONS**

Ontvang ons drukwerk in je brievenbus: je steunt ons én krijgt een aantal van onze nieuwste artikels exclusief op papier. Of geef de podiumkunstkritiek een extra duwtje in de rug en word supporter.

**WWW.
E-TCETERA.BE**

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

DE KLEINE REDACTIE
Simon Baetens, Charlotte De Somviele, Sébastien Hendrickx, Ciska Hoet, Anna Franziska Jäger, Joachim Robbrecht en Esther Tuypens.
redactie@e-tcetera.be

DE GROTE REDACTIE
Evelyne Coussens, Liv Laveyne, Geert Opsomer, Joachim Ben Yakoub, Tunde Adefoye, Klaas Tindemans, Frederik Le Roy, Willem de Wolf, Wouter Hillaert, Karen Joosten en Luc de Groen.

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, een gratis advertentie en worden vermeld in het colofon en op de site. Alle info op www.e-tcetera.be of via abonementen@e-tcetera.be.

AMBASSADEURS
Universiteit Antwerpen, KASK & Conservatorium / School of Arts Gent, Het TheaterFestival, Universiteit Gent, De Veerman, Dood Paard, Westrand, cultuurcentrum Dilbeek, RITCS, Schouwburg Kortrijk, Veeam house for performance, Kopergieterij, BERLIN

PARTICIPANTEN
Bozar, Campo, Corso, De Munt, deSingel, hetpaleis, Kaaitheater, Kunstencentrum Vooruit, KVS, NTGent, oKo, Rosas, STUK, Theater Malpertuis, Toneelhuis

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
facebook.com/etceteramag
instagram.com/etcetera_mag/

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

Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvraagd en/of openbaar gemaakt zonder voorafgaand akkoord van de uitgever.

ISSN 0774-2738

Met steun van de Vlaamse Overheid

 Vlaanderen
vtoeslag wett

 folio
uitgeverij

Opgericht in 1982 door Hugo De Greef en Johan Wambacq.

Coverbeeld: *bodies of knowledge*, Sarah Vanhee
© Luisa Marc

Onderzoeksgroepen, methodes, trainingen, leertrajecten en het format van de school zijn ‘hot’ in de podiumkunsten: *McDonald’s Radio University* van Akira Takayama, *Working Method* van Enkidu Khaled, *bodies of knowledge* van Sarah Vanhee of het onderzoekslabo *The Unalphabet* van theatermaker Julian Hetzel zijn maar enkele van de recente projecten die zich bezighouden met leren en kennisoverdracht. Daarnaast is de onderzoekende houding niet langer weg te denken uit de artistieke praktijk: steeds meer makers houden zich bezig met de vraag op welke wijze kunst ook een manier van weten en kennis is. Het aanbod aan onderzoeksprogramma’s en doctoraatstrajecten van kunsthogescholen creëert voor dit soort reflectieve praktijken een volwaardige academische omkadering. Het compenseert voor een klein deel de schaarse middelen voor kunstenaarsbeurzen en projectsubsidies die via het Kunstendecreet beschikbaar worden gesteld.

Welke tendensen liggen aan de bron van die interesse? Is het de almaar sterker gevoelde noodzaak om bij te leren in een maatschappij waarin zich ingrijpende transitie (moeten) voltrekken? Gaat het om een poging van kunstenaars om een explicietere maatschappelijke verantwoordelijkheid op te nemen, als antwoord op een falend beleid? Ligt het aan het feit dat kennis en onderwijs beschouwd worden als economische goudmijnen? Gaat het erom het gemaakte onderscheid tussen ‘theorie’ en ‘praktijk’, tussen subjectieve en objectieve kennis in vraag te stellen? Of ontstaat deze nieuwsgierigheid naar de pedagogische dimensie in de podiumkunsten vooral uit een kritische houding tegenover welke kennis wordt gedistribueerd, uit scepsis tegenover ouderwetse pedagogische principes en starre klassieke instituten, en uit een verlangen de opwinding en de emancipatorische potentie van het leren én het creëren te verenigen?

In hun boek *In Defence of the School. A Public Issue* pleiten de Leuvense hoogleraren Jan Masschelein en Maarten Simons voor een herontdekking van de basisvoorwaarden voor de school. Enerzijds, stellen zij, moet de school een plek zijn waar je vrijgesteld bent van de vereisten van de arbeidsmarkt en dus vrije tijd hebt om je te ontwikkelen. Anderzijds moet een school kennis als gemeengoed toegankelijk maken. De beleidsnota die minister van Onderwijs Ben Weyts (N-VA) schreef bij de aanvang van zijn legislatuur, lijkt zich bewust af te zetten tegen deze visie. De nota vermeldt kinderen onomwonden als kapitaal, en leraren als hun vermogensbeheerders, ‘die erin slagen het maximum te halen uit het startkapitaal’. Wie de beleidsnota leest, moet concluderen dat onderwijs op politiek niveau nog altijd wordt

gezien als de klaarstoommachine, waarin ‘jong talent’ gedisciplineerd en geoptimaliseerd wordt en zo snel mogelijk gescreend wordt op zijn groeipotentieel, om vervolgens maximaal te performen op de toegewezen plaats in de economie.

Tegen zo’n enge visie op onderwijs zet onder andere de voorstelling *Dissident* van theatermaker Lara Staal zich af. Een aantal leerlingen die op school als probleemgevallen werden bestempeld, krijgen in dit project het podium om alternatieve leermodellen voor te stellen. Ook Sarah Vanhees artistieke onderzoek naar de publieke ruimte als plaats voor de uitwisseling van onderdrukte kennis start vanuit een kritiek op welke vormen van kennis maatschappelijke waardering krijgen. In *bodies of knowledge*, dat verschillende formats hanteert, kon je deze lente al wandelend leren over bijvoorbeeld mondelinge kennisoverdracht tussen generaties, over wildbestuiving, over polyamorie of over leven in een ander ritme met chronische vermoeidheid. De fysieke ontmoeting met degene die die kennis in zich draagt is er minstens even belangrijk als de kennis zelf.

In het kunstonderwijs is heterodoxie misschien meer regel dan uitzondering. Tijdens het ontstaan van dit nummer hebben we afscheid moeten nemen van twee belangrijke dwarsdenkers met betrekking tot onderwijs. De recent overleden kunstenaar en stichter van PAF (Performing Arts Forum), Jan Ritsema, noemde onderwijs zonder enig aarzelen een vorm van repressie en maakte van PAF een oord waar vrij onderzocht kon worden. Sam Bogaerts, die eind oktober onverwacht overleed, schudde het curriculum van de Gentse dramaopleiding op en zette ze opnieuw op de kaart met een focus op de makende speler.

De talrijke leertrajecten waarop in dit nummer wordt gereflecteerd, dagen het klassieke denken over kennisdeling op verschillende manieren uit: ze prikkelen om ons steeds opnieuw af te vragen hoe, wat en waarvoor we willen leren. En zelfs of we überhaupt scholen en leraars nodig hebben. In die zin stellen kunstenaars zich eerder op als engelbewaarders van een fundamentele nieuwsgierigheid dan als vermogensbeheerders van het kenniskapitaal.

Op 29 januari vindt in NTGent Minnemeers de tweede editie van Etcetera x NTGENT plaats. Samen organiseren we vier keer per jaar een volksassemblee rond vraagstukken die zowel de podiumkunstenwereld als de wereld in het algemeen bezighouden. Tijdens de komende editie vragen we ons uitgebreid af: hoe en wat willen we leren?

De kleine redactie: Simon Baetens, Charlotte De Somviele, Natalie Gielen, Sébastien Hendrickx, Ciska Hoet, Anna Franziska Jäger, Joachim Robbrecht en Esther Tuypens

MEEDEINEN IN DE LOGICA VAN EEN ANDER

Matisklo, Bosse Provoost / Toneelhuis © Pieter Dumoulin



In juni 2022 eindigt het *Project for Upcoming artists on the Large Stage*, aka P.U.L.S.. Vijf jaar lang mochten vier jonge podiumkunstenaars onder de vleugels van het Antwerpse Toneelhuis leren wat de beperkingen en de mogelijkheden zijn van een grote bühne, maar ook: van een symbolisch geladen plek als de schouwburg. Lisaboa Houbrechts, Timeau De Keyser, Bosse Provoost en Hannah De Meyer gaan in gesprek met Evelyne Coussens over wat ze de afgelopen vijf jaar leerden - en níét leerden.

Het ontwikkelingstraject werd gelanceerd in 2016, bij het begin van een nieuwe structurele subsidieronde waarbij onder toenmalig minister van Cultuur Sven Gatz (Open Vld) ook de 'functies' hun intrede hadden gedaan. Met het ondersteunen van vier jonge kunstenaars kwam het Antwerpse Toneelhuis tegemoet aan de (bij diverse gelegenheden geformuleerde) wens van minister Gatz dat de grote huizen meer verantwoordelijkheid zouden opnemen voor de individuele kunstenaars. Tegelijkertijd was de nood aan degelijke, structurele ondersteuning van jonge individuele kunstenaars toen even reëel als vandaag; niet toevallig lanceerde kunstencentrum Monty ongeveer op hetzelfde moment zijn eigen ontwikkelingstraject, de 'Montignards'. Bij Toneelhuis heerste ten slotte ook een zekere ongerustheid over een dreigende 'schaarste' aan regisseurs met metier voor de grote zaal. Sinds de eeuwwisseling leken het profiel en de praktijk van een nieuwe generatie podiumkunstenaars gewijzigd. De 'grote regisseur' zoals die zich in de jaren 1980 had ontwikkeld (Ivo van Hove, Guy Cassiers, Luk Perceval, Jan Fabre, ...) had plaats geruimd voor meer horizontale en hybride vormen van makerschap, die zich minder goed voor creaties in de schouwburgmachine leenden en lenen.

Precies op dat snijpunt, tussen een veranderde wereld en praktijk en de noden van een 'oud' instituut, focuste de meeste kritiek toentertijd op P.U.L.S. Zeker toen (in onverdachte tijden, nog voor #MeToo en de zaak-Fabre) er sprake bleek van vier 'meesters' waarbij de jonge regisseurs stage zouden lopen en die stuk voor stuk man, wit en van gevestigde leeftijd bleken. Zouden die jonge mensen niet worden vermalen, zowel door het instituut als door het gewicht van voorgangers als Ivo van Hove, Jan Fabre, Alain Platel en Guy Cassiers? Hoe vrij zouden ze zijn in het ontwikkelen van hun eigenheid, en het hanteren van hun eigen methoden? Was dit wel de manier om aan ontwikkeling te doen?



MOIST, Hannah De Meyer e.a./Toneelhuis © Dries Segers

Vijf jaar later klinkt uit die hoek alvast goed nieuws: de vier staan er nog, en ze hebben zich wel degelijk stevig ontwikkeld. Of ze geleerd hebben wat ze zogenaamd ‘moesten’ leren, is een complexere vraag.

“Zouden die jonge mensen niet worden vermalen,
zowel door het instituut als door het gewicht
van voorgangers?”

Nog even een disclaimer. Het is onmogelijk om het leren van een kunstenaar toe te schrijven aan één geïsoleerd traject. Kunstenaars zijn net mensen: ze maken een persoonlijke ontwikkeling door, daarnaast laten de wereldse omstandigheden hun sporen na, zoals pakweg een pandemie. Leren gebeurt hypercontextueel; de bijdrage van Toneelhuis aan de ontwikkeling van de P.U.L.S.’ers zal dus nooit een-op-een te traceren zijn. Daarom zou het dus ook onzinnig zijn om het slagen of falen van dat traject af te meten aan het feit dat slechts een van de vier makers na 2022 aan Toneelhuis verbonden blijft. Dat de vier heel wat kennis hebben verworven, staat buiten kijf. Alleen vallen bij het benoemen van de ‘leerwinst’ de insteken sterk uiteen.

LESSEN OVER METIER, SOLIDARITEIT EN MACHT

Wie over ‘de grote zaal’ spreekt, moet de definitie van de ‘grote Bühne’ als ruimtelijk concept scheiden van het symbolische aura dat om de zaal (het publiek, het instituut) hangt. Van de vier P.U.L.S.’ers heeft Bosse Provoost zich samen met beeldend kunstenaar Ezra Veldhuis wellicht het meest expliciet tot de zaal-als-ruimte verhouden, in voorstellingen als *Matisklo* en *Indoor Weather*. In het werken met licht, ruimte en theatertechniek heeft Provoost de schouwburgzaal als onderwerp in zijn werk getrokken. Provoost: ‘Ik heb de grote zaal nooit als een symbolische ‘stap omhoog’ gezien. Ik vond die scène gewoon een interessant dispositief om aan te schudden. In Toneelhuis is er een decoratelier, er zijn technici en apparaten – daarmee wilde ik in gesprek gaan, meer nog: ik wilde er mijn poëtica mee ontwikkelen.’

Voor Timeau De Keyser, die met het collectief Tibaldus de laatste jaren vooral de speler centraal zette, waren niet alleen de architecturale kijkkaders maar vooral de contouren van een bepaalde toneelspelerstraditie prikkelend. De Keyser: ‘De Bourla heeft een uitgesproken conventie in toneelspelen. Wij kwamen daar binnengevallen met een eigen voorstel, een propositie van wat ook toneelspelen zou kunnen zijn. Doordat we dat gesprek vanuit het hart van de traditie aangingen, kregen we een stem in het discours. Anders zou ons spreken marginaal zijn gebleven.’

Lisboa Houbrechts, die in vorige creaties een luisterrijke en theatrale signatuur had ontwikkeld, leerde in de Bourlaschouwburg dat de grote scène niet per se grote gebaren nodig heeft. Houbrechts: ‘Het werken op grote schaal heeft bij mij juist een versoering en verdieping teweeggebracht. Ik heb inzicht gekregen in de manier waarop je het intieme monumentaal maakt, hoe je ook op de grote Bühne met kleine gebaren kunt werken.

En hoe je daarin op zoek kunt gaan naar mystiek. Ik heb ook veel geobserveerd. Ik deed stage bij *Requiem pour L.* van Alain Platel, en van hem heb ik onthouden dat ik niet hoeft terug te schrikken voor voor emotionaliteit.’

De aanvankelijk zo omstreden stages bij de Tachtigers (en later ook bij kunstenaars van eigen keus) komen wel vaker terug in het gesprek, in positieve zin. Metier verwerven doe je immers niet alleen door te produceren maar ook door te observeren. Houbrechts: ‘Je leert je oordelen opschorten, fluide meedenken in de logica van een ander. Je ziet hoe keuzes worden gemaakt en daarmee leer je die te begrijpen, in plaats van ze meteen te diskwalificeren.’

“Werken in een ploeg waarin niemand jonger was dan ik, was een eyeopener. Ik wil nooit meer terug naar de vanzelfsprekende veiligheid van gelijkgestemden.”

Wat Houbrechts zegt, draagt verder dan het artistieke leren, betekent meer dan het feit dat je als jonge maker kennis opdoet via een meer ervaren mentor. Het gaat immers niet alleen over het begrijpen van een concreet maakproces, maar ook over het begrijpen – en respecteren – van de geschiedenis, beaamt Timeau De Keyser. En dus gaat het in wezen over solidariteit. De Keyser: ‘Alles wat ik bij de acteurs van ITA (*Internationaal Theater Amsterdam, onder leiding van Ivo van Hove, red.*) zag gebeuren, was volstrekt anders dan hetgeen wij met Tibaldus doen. Toch was het goed om dat te zien, en daarbij te voelen: wij zijn één veld. Hoe de acteurs van ITA spelen, heeft uitdrukkelijk te maken met hoe wij níét spelen – hun spelen en ons niet-spelen geven elkaar betekenis. Wij zijn verbonden met elkaar, ook al doen we vaak alsof dat niet zo is. Het geeft te denken over hoe makkelijk we elkaar wegzetten, hoe makkelijk we ons verliezen in termen als hoog en laag, professionals en amateurs.’

Eigenlijk zouden we dat meer moeten doen, vult Hannah De Meyer aan: ‘Ik neem het besef mee dat je andere makers of kunstenaars kunt vragen: ‘Mag ik meekijken, eventueel meedenken in je werkproces?’ Jezelf aanbieden als stagiair, zeg maar. Vóór P.U.L.S zou ik dat niet snel hebben gedaan, maar er kan een enorm verrijkende en bevrijdende dialoog ontstaan.’

Inderdaad: artistiek verrijkend, vruchtbaar voor de onderlinge verbondenheid van het podiumveld, en we komen er tijdens het gesprek op uit dat er nog een belangrijk voordeel is: het vermindert de productiedwang. Provoost: ‘De dynamiek tussen een project trekken en dienstbaar zijn, is absoluut heilzaam. Het is ook heerlijk om even níét de verantwoordelijkheid te hebben, en gewoon mee te deinen in de logica van een ander. Dat hoeft niet per se een kijkstage te zijn, je kunt ook lesgeven of coachen bijvoorbeeld. Maar de balans tussen trekken en volgen wil ik in mijn eigen carrière altijd bewaren.’

Stel je voor dat deze balans niet alleen voor Provoost, maar in de hele sector gangbaar zou zijn. Elke theatermaker zou dan zijn praktijk ritmeren in een doordachte afwisseling van produceren en ondersteunen, met de uitdrukkelijke voorwaarde dat beide activiteiten degelijk verlood worden. Misschien zou er dan eindelijk minder geproduceerd worden. En zouden een heleboel uitgeputte makers opnieuw zuurstof krijgen.



De samenwerkingen binnen een groot huis starten niet altijd vanuit een ontmoeting; sommige mensen en protocollen zijn gewoon ‘gegeven’. Dat betekent dat je als kunstenaar je artistieke taal moet expliciteren aan mensen die deze niet vanzelfsprekend kennen of aanvoelen. Binnen een groot team dien je dan de rol van leider op te nemen – of, zo je wenst, een bepaalde vorm van macht uit te oefenen. Het is iets dat de P.U.L.S.’ers hebben moeten leren. Want nog voor #MeToo en de steeds luider klinkende kritiek op de bestaande machtsverhoudingen, was de evolutie naar een meer horizontale manier van denken en werken al in gang gezet. Het opmerkelijke aan de keuze voor precies deze (in de communicatie zo geframede) ‘koppen’ voor P.U.L.S. was juist dat ze in zo’n traditie van collectief werken stonden; drie van de vier P.U.L.S.’ers brachten in 2016 een collectief met zich mee. De regisseur als machtsfiguur was daarin al langer vervangen door de regisseur (of ‘coach’) als centrale hub, aanspreekpunt voor performers maar evengoed voor technici, productiemedewerkers of kostuumontwerpers. Het is een werkcultuur die in de Bourlaschouwburg met open armen werd ontvangen, zo voelden de P.U.L.S.’ers aan.

“We kwamen uit een periode van soms
gekmakende horizontaliteit.”

Omgekeerd blijkt het werken met een grote ploeg ook op de werking binnen de collectieven terug te slaan, in die zin dat er een aanscherping van de rollen is ontstaan. De Keyser: ‘De rolverdeling binnen Tibaldus is altijd wisselend geweest, ik sta bijvoorbeeld nooit op de Bühne. Daardoor werd mijn functie vroeger soms wel wat onderschat. We kwamen uit een periode van soms gekmakende horizontaliteit. Intussen weet ik beter waar mijn sterkte ligt,

en durf ik mijn rol ook meer op te nemen. Soms is het goed dat iemand boos op jou kan zijn, of zich achter jouw keuzes kan verstoppen. Dat doet geen afbreuk aan het onderlinge vertrouwen. De periode bij Toneelhuis heeft daarin helderheid geschapen.'

Voor Bosse Provoost is de definitie van 'regisseurschap' grondig herijkt, in een merkwaardige paradox van verantwoordelijkheid nemen en die tegelijkertijd lossen. Provoost: 'In de organisatie van het werkproces weegt de verantwoordelijkheid zwaarder. Voor *Indoor Weather* stuurden Ezra en ik een team van vijftien mensen aan. Je moet de ruimte voor je spelers of performers zo organiseren dat ze de vrijheid hebben om te zoeken op de vloer. Dat betekent dat je moet coördineren, *people managen*. Tegelijkertijd ben ik verlost van de idee dat regisseren een alomvattende controle over je artistieke taal betekent. *Indoor Weather* is met heel wat andere kunstenaars gemaakt. Hun poëtica's hebben tijdens het werkproces die van mij aangetast. Het heeft me bij eerdere projecten moeite gekost om dat toe te laten, maar ik heb geleerd dat mijn werk daarvan rijker wordt, dat ik mijn taal niet hoeft af te schermen.'

Het zijn grote stappen, noodzakelijk in een proces van volwassen worden, als mens en als kunstenaar. Het betekent losbreken uit de veilige cocon van school, en van een club van gelijkgestemden, knikt Lisaboa Houbrechts. 'Bij het begin van je parcours blijf je vaak in een bubbel waarin je jezelf confirmeert. Dat is logisch, want het is allemaal al spannend genoeg. Terwijl het juist heel verrijkend kan zijn om uit je comfortzone te stappen. Voor *Silenti* heb ik voor het eerst gewerkt met een ploeg waarin niemand jonger was dan ik. De zangers, muzikanten en de danseres waren stuk voor stuk sterke profielen met een uitgesproken meesterschap. Dat is voor mij een eyeopener geweest. Ik wil nooit meer terug naar de vanzelfsprekende veiligheid van gelijkgestemden.'



Indoor Weather, Ezra Veldhuis & Bosse Provoost / Toneelhuis © L. Van Severen

LESSEN IN ONBUIGZAAMHEID

De vraag wat het instituut van zijn tijdelijke gasten heeft geleerd, is natuurlijk evenmin een-op-een traceerbaar als de vraag wat de vier P.U.L.S.'ers van hun traject hebben geleerd. Enerzijds omwille van de ingrijpende en razendsnelle evoluties in het publieke discours (denk aan BLM, de queerbeweging, ...) die ongetwijfeld ook inwerken op de schouwburg, anderzijds omdat op het moment van schrijven er al een nieuw Toneelhuis in de steigers staat, met een nieuwe artistieke ploeg en een nieuwe artistieke leiding. Toch loont het de moeite om eens bij de P.U.L.S.'ers te polsen hoe zij de impact van hun aanwezigheid in Toneelhuis inschatten.

“Er was artistiek de vrijheid om te maken wat ik wilde maken, maar het instituut heeft zich nooit echt naar een ander soort praktijk ‘gezet’.”

We hebben het dan niet alleen over het werk in maar ook mét een groot huis, ruimer gezien dan het concrete productieproces. Voor Hannah De Meyer situeerde zich op dat terrein zelfs de grootste motivatie om tot P.U.L.S. toe te treden. ‘Mij is het minder te doen om de afmeting van de zaal; de ‘vraag’ die van een grote Bühne uitgaat is veel complexer. Ik voelde een groot verlangen naar gesprekken over de identiteit van zo’n huis en haar verhouding tot de wereld. Welke discoursen heersen er?’

De Meyer creëerde al voor haar aansluiting bij P.U.L.S. teksten en performances met een uitgesproken bewustzijn rond scifi, (eco)feminisme en posthumanisme. De afgelopen vijf jaar raakte het discours over die topics in een versnelling. De Meyer: ‘Bij het begin van P.U.L.S. was er bijvoorbeeld nog geen sprake van intersectioneel denken. De voorbije jaren zijn de ideeën over representatie, identiteit en universaliteit die wij als vanzelfsprekend beschouwden radicaal veranderd. Ik wilde daarover graag een vruchtbaar gesprek in gang zetten. Ik heb moeten vaststellen dat dat moeilijk was.’ Ook de strakke ritmering van projecten en premières bleek lastig te matchen met De Meyers voorliefde voor hybride presentatiecontexten. De Meyer: ‘Ik ben geïnteresseerd in het maken van autonome publicaties die niet louter een neerslag zijn van de performance-tekst, maar bijvoorbeeld bronnen en *companion-authors* zichtbaar maken. Ik wilde graag de ruimte die ik had bij Toneelhuis delen met andere makers. Vanuit die gedachte cureerde ik bijvoorbeeld *MOIST*, een vijf uur durende performance met werk van een vijftiental kunstenaars, denkers, filmmakers, koks en muzikanten. Maar die projecten werden vaak gezien als ‘zijprojecten’ die tussen de ‘echte’ voorstellingen door moesten gebeuren.’

De interne logica van een instituut blijkt taai, zo ondervond ook Bosse Provoost. ‘Toneelhuis is een huis dat van succes houdt en waar een groot deel van het publiek voor ‘toptheater’ komt. Daardoor is het niet altijd de meest dankbare plaats om iets ongewoons binnen te brengen. Er zijn bijna honderd werknemers, van wie een deel mee is in je verhaal, maar een deel ook niet. Ik ben erg dankbaar voor de mogelijkheden die ik heb gekregen, maar het is zeker in het begin soms moeilijk geweest, ja. Ik voelde me er soms een alien, maar naar het einde van het traject toe heb ik die positie leren omarmen. Er was artistiek de vrijheid om te maken wat ik wilde maken, maar het instituut heeft zich nooit echt naar een ander soort

praktijk ‘gezet’, laat staan naar een ander publiek. In die zin zijn wij een tijdelijke aanwezigheid geweest. Ik denk niet dat wij veel sporen zullen nalaten.’

Tenzij mogelijke sporen zich natuurlijk opnieuw minder situeren binnen de concrete en dagelijkse werking van de schouwburg, dan in het symbolische veld. Niet zozeer wát de P.U.L.S.’ers concreet hebben veranderd in Toneelhuis, maar dát ze er vijf jaar zijn geweest, lijkt vanuit dat oogpunt nog de meeste impact te hebben. De Keyser: ‘In het gesprek over toneelspelen is er in vijf jaar tijd veel veranderd, niet zozeer binnen de schouwburg, maar wel binnen de scholen. Toch is de schouwburg met een omweggetje belangrijk geweest in dat gesprek, omdat wij aan dat gesprek deelnamen precies vanuit deze iconische plek.’

DE VRAAG NAAR DUURZAAMHEID

Hoe evalueer je of een ontwikkelingstraject geslaagd is? Er is maar één, volstrekt onkwantificeerbaar antwoord: door naar de ontwikkeling van de kunstenaars te kijken, die als *outcome* van het traject een rijkere bagage moeten hebben die hen steviger de toekomst in helpt. Dat is bij alle vier de P.U.L.S.’ers ontegensprekelijk het geval, bevestigen ze. Daartegenover staat dat het oorspronkelijke ‘leerdoel’ – het specifiek onderzoeken van de verhouding tot de grote zaal – niet bij allen dezelfde vruchten heeft afgeworpen. Zo geeft zowel Timeau De Keyser als Hannah de Meyer aan dat het verschil tussen het doelgerichte P.U.L.S en de ‘organische’ ontwikkeling van hun werk na de lancering van het concept vrij snel is vervaagd – ook omdat Toneelhuis zelf die focus heeft gelost. De Meyer: ‘Eigenlijk ben ik al minstens twee en een half jaar niet meer bezig met het verschil tussen mijn eigen werk en P.U.L.S.’

“Als P.U.L.S. een ‘gewoon’ ontwikkelingstraject is, kun je je afvragen waarom de vier jonge makers niet gewoon in de vaste equipe zijn opgenomen.”

Maar als P.U.L.S. een ‘gewoon’ ontwikkelingstraject is, en geen leertraject richting de grote bühne, kun je je afvragen waarom de vier jonge makers niet gewoon in de vaste equipe zijn opgenomen. Afscheidnemend artistiek leider Guy Cassiers noemde Toneelhuis graag ‘de droomfabriek’: de plek waar kunstenaars konden maken wat zij wilden, zonder restricties, op maat van hun creativiteit. Die flexibiliteit die de vaste makers genieten werd de P.U.L.S.’ers ook geboden – maar wel met een budget dat vele malen minder was dan dat van hun vaste collega’s.

Voor Lisaboa Houbrechts gaat het verhaal binnen Toneelhuis effectief voort; zij stroomt door naar de vaste poule vanaf 2023. Bosse Provoost zet zijn samenwerking met Ezra Veldhuis verder bij de Brusselse werkplaats Hiros, met per project uiteenlopende partners, en wil daarbij experimenteren met de balans tussen groter en kleinschaliger werk; het klinkt als een voortzetting van het parcours dat hij voor P.U.L.S. al had aangevat. Ook Hannah De Meyer keert vanaf juni 2022 terug naar een bestaan als freelancer. De Meyer: ‘Ik heb veel zin om te ondervinden hoe ik mijn werk in andere ritmes, plekken en gesprekken vormgeef. Het was nooit een vanzelfsprekende droom om bij Toneelhuis te blijven. Ik beschouw P.U.L.S. als een soort doctoraat, dat an sich waardevol is, ook al gaat de samenwerking niet verder.’



Timeau De Keyser kijkt uit naar een meer afwisselend bestaan van onderzoeken en produceren: 'Ik heb de voorbije vijf jaar erg resultaatgericht gedacht. Nu heb ik zin om weer wat meer te experimenteren.' Hij koestert wel een bezorgdheid over zijn collectief. De Keyser: 'Voor een heleboel mensen gaat er nu een hoop werk wegvallen. Daarover maak ik me zorgen, ja. Wat we de afgelopen jaren met Tibaldus hebben opgebouwd, krijgt nu een bruusk einde. Zonder dat we het opgebouwde kapitaal duurzaam kunnen consolideren.'

Het roept de vraag op naar de duurzaamheid van ontwikkelingstrajecten. Wat is lang, wat is lang genoeg, wat is duurzaam? Artistiek-inhoudelijk zijn de vier P.U.L.S.'ers het erover eens: ze hebben kunnen leren wat ze wilden leren, artistiek zijn ze voldaan, met oprechte dank aan Toneelhuis. Maar hoe verloopt de uitstroom van de kunstenaars uit deze trajecten? Hoe kunnen ze wat is geleerd en ontwikkeld niet verloren laten gaan – in termen van expertise, maar ook in termen van menselijk kapitaal, zoals een poule van vertrouwde spelers die in hun kielzog mee-ontwikkelde? En wat betekent hun uitstromen financieel: gaan al deze mensen nu allemaal afzonderlijk opnieuw projectsubsidies aanvragen? Het lijkt erop dat drie van de vier, hoewel ze nog lang niet aan de helft van hun carrière zijn, in juni 2022 toch al in een van de meest prangende problematieken van de kunstensector dreigen te vallen: die van de *midcareers*. Ontwikkeld en wel als ze zijn, wordt het hoog tijd om dat probleem eens op de agenda te zetten.

Evelyne Coussens is freelancejournalist voor De Morgen en verschillende cultuurmedia, waaronder Ons Erfdeel, rektov:erso en Staalkaart. Ze is lid van de grote redactie van Etcetera.

HET QUEEREN VAN DE SCHOOL

Iedereen terug naar school? Zo lijkt het wel als je rondkijkt in de hedendaagse kunsten, waar de afgelopen jaren verschillende kunstenaars projecten opzetten die de vorm van een school aannamen. Volgens Silvia Bottiroli wijzen al deze initiatieven op een toenemende belangstelling voor de school als een model dat betekenisvolle ontmoetingen kan genereren. Bovendien dagen ze het formele kunstonderwijs uit om zichzelf opnieuw uit te vinden. Waar ligt de kracht van zulke initiatieven? En wat betekenen deze atypische praktijken en ervaringen voor het model van de school?

Ter nagedachtenis van Jan Ritsema (1945-2021)



Claudia Castellucci ontwikkelde met Stoa–later Mòra–een bewegingsprogramma voor jongeren op basis van de socratische methode. Ahmed Ögüts *The Silent University* en Sarah Vanhees *bodies of knowledge* creëren een kennisplatform voor stemmen die in de Europese samenleving doorgaans te weinig gehoord worden. Akira Takayama liet zich voor *McDonald's Radio University* inspireren door de informele manieren waarop migranten informatie verspreiden. En Sepake Angiama inspireerde zich voor *Under The Mango Tree* op de radicale pedagogie van Paulo Freire. Ook kunstinstellingen organiseren steeds vaker ‘vrije scholen’ als deel van hun publieksaanbod. Kunstenfestivaldesarts ontwikkelde in volle Covid-19-pandemie The Diasporic Schools. En festivals als Santarcangelo in Italië en Homo Novus in Riga richtten al vaker tijdelijke scholen op waarin studenten samen met burgers curatorisch onderzoek konden uitvoeren.

“Dat het kunstenaars of kunstinstellingen zijn die zich het model van de school toe-eigenen en queeren, veronderstelt dat ze zich een zekere mate van vrijheid toestaan die zich afspeelt op de drempel tussen fictie en realiteit.”

De kunstenaars die artistieke schoolprojecten ontwerpen en de kunstinstellingen die tijdelijke scholen inrichten, baseren zich niet expliciet op een welomlijnd idee van wat een school is en hoe ze moet functioneren. Hun vaak erg diverse aanpak wijst veeleer op een waaier van originele en alternatieve invullingen. Deze bottom-upprojecten willen een leerruimte creëren die de modellen en methodes van het kunstonderwijs en de academische bril op kunst misschien niet altijd verwerpt, maar op z'n minst kritisch be vraagt. Ze willen af van het idee dat een school voorafbepaalde kennis moet overdragen of een platform voor artistiek onderzoek moet zijn. Liever belichten ze praktijken die nieuwe narratieven schetsen voor de rol van de school binnen het kunstenveld. Ze willen heroverwegen wat een school is en kan zijn, wat ze doet, voor wie ze bestemd is, hoe ze tussenkomt in de stad en de maatschappij, hoe ze rondreist en in verbinding treedt met andere locaties, welke vormen ze kan aannemen en, ten slotte, waar ze voor bedoeld is.

Wat al deze ervaringen met elkaar delen, is een ‘queerende’ benadering – in de lijn van Sara Ahmeds begrip van ‘queer use’¹. Ahmed gebruikt een beeld waarop een postbus te zien is die is afgeplakt met een blad waarop staat: ‘Niet gebruiken. Hier broeden vogels.’ Het beeld verwijst naar één specifiek kenmerk van queeren: ‘wanneer dingen gebruikt worden voor andere doelen dan diegene waarvoor ze oorspronkelijk waren bedoeld’ en ook ‘wanneer iets wordt gebruikt door diegenen voor wie het niet bestemd was’.

Als kunstenaars of kunstinstellingen ‘schoolachtige’ projecten ontwikkelen, stellen ze niet alleen het doel van een school in vraag, maar ook de identiteit van diegenen voor wie ze bedoeld is. Dat queeren kan verschillende vormen aannemen: van het hacken tot het kapen van een school, of van het verbuigen tot het verschuiven, verruimen en openbreken ervan. Al deze acties maken het model van de school beschikbaar voor onderwerpen en gebruiken die buiten de norm vallen op een typische kunstschool, terwijl ze, zoals Ahmed stelt, tegelijk die school onbeschikbaar maken voor haar gewoonlijke gebruikers en gebruiken.



McDonald's Radio University, Akira Takayama © Masahiro Hasunuma

Een zekere disruptie is volgens Ahmed inherent aan queeren: dit negatieve aspect is politiek gesproken even belangrijk als het positieve aspect ervan, omdat het een licht werpt op het innerlijke geweld van normen die in het instituut van de school overheersend zijn.

Dat het kunstenaars of kunstinstellingen zijn die zich het model van de school toe-eigenen en queeren, veronderstelt dat ze zich een zekere mate van vrijheid toestaan die zich afspeelt op de drempel tussen fictie en realiteit. Sommige artistieke schoolprojecten kun je zien als fictionele instituten, terwijl vrije scholen op kunstenfestivals door hun tijdelijke karakter zijn vrijgesteld van de normen en beperkingen waar een echte school mee te maken heeft. Toch komen er uit deze projecten allerlei intuïties, praktijken en signalen naar voren die het traditionele (kunst)onderwijs niet links kan laten liggen.

INCLUSIVITEIT

Onder de artistieke 'schoolachtige' projecten van de laatste jaren blijven er vele sterk verbonden aan de kunstenaar die hen heeft opgericht – dat is onder meer het geval voor Öğüt, Castelluci en Takayama. Andere projecten, zoals *bodies of knowledge* van Sarah Vanhee, kunnen hun individuele maker overstijgen omdat ze gericht zijn op de ontwikkeling van een infrastructuur die voor anderen beschikbaar kan worden gemaakt – zoals Performing Arts Forum (PAF), opgericht door de pas overleden Jan Ritsema, en Nobody's Dance, geïnitieerd door Eleanor Bauer. PAF organiseert seminars, voorstellingen en workshops geleid door verschillende kunstenaars die van ver of nabij met de plek verbonden zijn, en die bijdragen aan het ontwikkelen van de visie van deze onafhankelijke ruimte op het

Frans platteland. Nobody's Dance is dan weer een platform waar kunstenaars methodes en praktijken delen die andere kunstenaars mogen overnemen en aanpassen aan hun eigen noden en context.

Niet al deze projecten beschouwen zichzelf als scholen, hoewel ze een gedeelde interesse tonen in het faciliteren van leerruimtes, en in het af-leren, delen en uitwisselen buiten eender welk stramien dat waarden, standaarden of evaluatiecriteria oplegt. Andere projecten – met name diegene die zich de terminologie van een school toe-eigenen en het instituut queeren – zijn vooral gericht op mensen die gewoonlijk geen deel uitmaken van de artistieke scene. Ze ontwerpen hun infrastructuur en hun werkwijze vanuit een verlangen naar inclusiviteit.

“Een festival is wellicht een leerruimte par excellence, vanwege de densiteit van artistieke praktijken en discoursen die het samenbrengt, en de intense interactie binnen de tijdelijke gemeenschap.”

Bodies of knowledge en *McDonald's Radio University* bieden complementaire voorbeelden van hoe kunstenaars leerruimtes kunnen opstarten en beschikbaar maken voor andere stemmen. In het geval van *bodies of knowledge* gaat het om mensen die om een heleboel redenen gemarginaliseerd zijn: mensen met een migratie- of vluchtelingenachtergrond, maar ook mensen met een beperking, armen, werklozen, of heel jonge en heel oude mensen. Bij *McDonald's Radio University* van Akira Takayama staan migranten, asielzoekers of vluchtelingen centraal.

Beide projecten verhouden zich op verschillende manieren tot het complexe domein van de identiteitspolitiek. Vanhee en haar medewerkers concentreren zich op de relatie die ontstaat tussen de 'bodies of knowledge' en de lerenden, wat in sommige gevallen de vorm kan krijgen van een één-op-éénconversatie. De makers nodigen mensen van diverse pluimage uit om met elkaar in verbinding te treden. Daardoor wordt hun relatie verdiept en krijgt ze vormen waarin ze elkaar kunnen aanzetten tot een transformatieve beweging van zelfbevrijding. Takayama focust daarentegen op een politiek van anonimiteit: eender welke klant van de fastfoodketen kan de lezingen bijwonen die er worden gegeven, en zal opgaan in het publiek dat in de voorstelling op zich is geïnteresseerd. Takayama maakt zo ook duidelijk dat McDonald's-vestigingen een alternatieve, informele, onzichtbare infrastructuur van basisdiensten (toilet, elektriciteit, internet) bieden voor al wie zijn land is ontvlucht en, bij gebrek aan officiële verblijfsdocumenten, geen toegang heeft tot institutionele ondersteuning.

Deze voorbeelden zijn vooral interessant als reflectie op performatieve leerplatformen, omdat ze de gebruikelijke definitie van een artistieke praktijk overstijgen en uitbreiden naar domeinen die gewoonlijk niet gelden als ruimte voor artistieke interventie, soms niet eens als ruimte voor cultuur. Inclusiviteit wordt hier bereikt door het vormgeven van een flexibele infrastructuur die voortkomt uit het in de schijnwerpers zetten van reële maar ongehoorde levenservaringen, en door het gebruik van (semi)publieke ruimtes. De school wordt hier niet alleen gequeerd door ze qua locatie te verplaatsen maar, belangrijker, door de keuze voor atypische subjecten als experts.

DE KUNSTINSTELLING ALS SCHOOL

In de vroege jaren 2000 begon men artistieke programma's te queeren binnen globale kunstmanifestaties en instellingen. Een belangrijke referentie is Documenta 11, samengesteld door de Nigeriaanse kunstenaar, criticus en curator Okwui Enwezor in 2002. Daar werd voor de eerste keer een duidelijk postkoloniaal perspectief naar voren geschoven op een prominente Europese tentoonstelling: op verschillende continenten werden vijf transdisciplinaire platformen ontwikkeld, waarbij denkers en makers lezingen, seminars, en paneldiscussies konden bijwonen.

De belangrijke geografische uitbreiding van Kassel in Duitsland naar locaties in Azië en Afrika was een geniale manier om het Documenta-instituut te queeren. Maar het programma zette ook een nieuwe trend: de samenstelling van een publieksprogramma dat complementair is aan het artistieke programma. Naarmate dit model toonaangevend werd, ontstonden er allerlei variaties op – vooral projecten die afstand nemen van het idee dat experts op zo'n tentoonstelling samenkomen om hun kennis te delen met een publiek. In de plaats daarvan faciliteren zulke experts nu omgevingen waar meervoudige kennisvormen samenkomen, die niet alleen met elkaar verweven worden maar ook met het artistieke werk (dat op zich als een vorm van kennis kan worden beschouwd).

In de beeldende kunsten waren festivals vrij voorspelbaar de belangrijkste spelers die van deze mogelijkheid gebruik maakten. Een festival is wellicht een leerruimte par excellence, vanwege de densiteit van artistieke praktijken en discoursen die het samenbrengt, en de intense interactie binnen de tijdelijke gemeenschap die het festival vormt. De aanwezigheid van kunstenaars en van een gemotiveerd publiek vormt uitstekende voorwaarden voor het ontstaan van zo'n leerruimte. Ook in het theaterveld zijn festivals vaak het meest vooruitstrevend en experimenteel ingesteld: dankzij de staat van uitzondering waaronder ze vallen, en ook dankzij de specifieke vrijheden die ze hebben, zijn festivals vaak organisaties die risico's durven te nemen. Ze hebben dikwijls het lef om de loutere productie en presentatie van voorstellingen te overstijgen, ten voordele van modellen en platformen zoals publicaties, symposia, workshops en, jazerker, scholen.

Verschillende tijdelijke scholen die werden opgericht in het kader van festivals hebben ook allerlei suggesties voortgebracht rond wat zo'n school kan doen tijdens en in relatie tot zo'n festival – maar ook in relatie tot de stad en de transnationale artistieke scene, om maar een paar stakeholders van dergelijke projecten te vermelden.

TENDENSEN EN VALKUILEN

Het diverse landschap dat hier wordt geschetst kan moeilijk in één definitie gevat worden. Maar als we het in z'n geheel bekijken, zien we toch enkele duidelijke lijnen. Er komen ook enkele vragen rond het instituut van de school bovendrijven, net als een aantal vormen en modellen.

Eén belangrijke tendens is de uitbreiding van het artistieke project naar een alternatieve, participatieve organisatie. Ook al is dat geen nieuw gegeven in het artistieke veld (zie onder andere de Artist Organisations International-conferentie die in 2015 in Berlijn werd geconferencieerd



door Florian Malzacher, Jonas Staal en Joanna Warsza), toch lijken steeds meer kunstenaars de laatste jaren geïnteresseerd te raken in het creëren van ‘schoolachtige’ organisaties die, hoewel ze gestoeld zijn op hun artistieke praktijk, zich autonoom ontplooiën. Het zijn organisaties die het idee van het individuele auteurschap overstijgen en ‘agency’ delen met hun deelnemers, die vaak geen kunstenaars of professionele leerkrachten zijn. Ze willen het idee van wat een kunstenaar doet herdefiniëren, en zo de grenzen van het ‘artistieke project’ verleggen, net als de vormen van betrokkenheid en duur die nodig zijn voor zo’n alternatieve organisatie om zich te wortelen. Vaak worden deze langetermijnspanningen ondersteund door kunstinstituten, die geconfronteerd worden met radicale vragen over de nood aan continuïteit en over wat zichtbaar en onzichtbaar blijft in dergelijke processen. Artistieke organisaties als *The Silent University* en *bodies of knowledge*, die gericht zijn op diegenen wier kennis erkend noch gewaardeerd wordt in de samenleving, wijzen ook op de nood voor het kunstenveld om zich open te stellen voor andere stemmen, om zich in te schakelen in een maatschappelijke strijd, en om samen te werken met participatieve initiatieven.

Tegelijk eigenen kunstinstituten van verschillende grootte zich het model van de vrije school toe, en combineren ze dat met het artistieke programma dat ze samenstellen. Zo suggereren ze dat hun instelling niet louter een plaats is waar kunstwerken zichtbaar worden gemaakt, maar ook een ruimte waar men kan leren, uitwisselen en zich ontwikkelen, en een interdisciplinair knooppunt waar experts uit verschillende domeinen samenkomen om nieuwe verbanden te leggen.

Een potentiële valkuil is dat de wildgroei aan modellen die alternatieve vormen van kennisproductie–en vaak ook een alternatieve politiek–voorstellen en, in sommige gevallen, op het podium zetten, een rookgordijn optrekken waarachter de ‘oude’ vormen

rustig kunnen voortbestaan. Tegelijkertijd hebben deze vrije, tijdelijke scholen een aantal voordelen tegenover hun officiële tegenhangers. Ze hebben de mogelijkheid om artistieke praktijk en reflectie effectief met elkaar te verweven, om meer mensen te bereiken dan alleen kunstenaars en studenten, en om hun doelen zo te bepalen dat ze tegemoetkomen aan de specifieke context waarin ze zijn ingebed.

“Dit gaat om meer dan het ontmantelen van de pedagogische autoriteit. Het gaat erom het instituut van de school duidelijk te maken dat elke leeromgeving een plaats moet zijn voor vrijheid, autonoom denken en agonistisch conflict.”

In het beste scenario organiseren kunstinstituten tijdelijke scholen ook als een manier om *zelf* te leren hoe ze kunnen werken. Wie willen ze toegang en ‘agency’ bieden? Met welke mensen, organisaties en doelen willen ze de krachten bundelen? Hoe kunnen ze de lokale artistieke scene ondersteunen en het lokale en transnationale niveau met elkaar vervlechten? Hoe kunnen de productie en presentatie van artistiek werk gemotiveerd worden door programma’s die nieuwe onderwerpen aansnijden en verbanden leggen met andere domeinen? Hoe de instelling van deze ervaringen leert en hoe ze veranderingen implementeert in haar werkwijze, is een cruciale parameter in de evaluatie van dergelijke vrije scholen.

Uiteindelijk moeten we al deze voorbeelden van het queeren van de school ook begrijpen als een statement gericht aan het officiële onderwijs, het kunstonderwijs in het bijzonder. Hoewel verschillende officiële kunstscholen in hun curriculum methodes en modellen implementeren die werden ontwikkeld door kunstenaars of onafhankelijke kunstorganisaties, moeten veel aspecten van het onderwijs herzien worden in het licht van de diepe transformaties die samenlevingen momenteel doormaken. Het zal essentieel zijn om rekenschap af te leggen over onze geschiedenis, en om dekoloniale en antipatriarchale processen uit te stippelen die een grondige impact moeten hebben op wat en hoe we leren, en op welke epistemologieën en kennis we willen waarderen en overdragen.

Dit gaat om meer dan het ontmantelen van de pedagogische autoriteit en de hiërarchieën die daar inherent aan zijn. Het gaat erom het instituut van de school duidelijk te maken dat elke leeromgeving een plaats moet zijn voor vrijheid, autonoom denken en agonistisch conflict, dat de omringende wereld in die plaats moet kunnen doordringen, en dat men er de verantwoordelijkheid moet opnemen om emancipatorische processen met concrete daden te ondersteunen.

1 Ahmed, S. (2018). Queer use. Feministkilljoys: <https://feministkilljoys.com/2018/11/08/queer-use>

Silvia Bottiroli is curator, onderzoeker en organisator in de podiumkunsten. Ze was onder andere artistiek leider van Santarcangelo Festival en DAS Theatre en schreef talrijke artikelen over de hedendaagse podiumkunsten, in het bijzonder over de sociale implicaties van artistieke creaties.

SCHOOL MAKEN: LEES MEER ONLINE!

Heb je genoten van deze teksten? Dan hebben wij goed nieuws voor jou. Op onze website *e-tcetera.be* vind je nog veel meer artikels over leertrajecten, scholing en aanverwante onderwerpen. Hieronder een overzicht van wat nog deel uitmaakt van ons nummer.

WE HAVE A DREAM

Door Mulanga Nkolo

Informeel ontwikkelingsparcoursen maken ruimte voor artistieke stemmen en formats die platgetreden paden verlaten.

Hoe kijken zij naar de toekomst? Wat zijn hun noden, en waar liggen de kansen? Een verhaal over de kracht van samenwerken.

THEATER ALS OEFENRUIMTE

Door Marijn Lems

De afgelopen jaren zochten verschillende theatermakers naar manieren om de inhoud van het werk vanuit het publiek te laten ontstaan. Kunnen we door als publiek deel te nemen in het theater leren denken voorbij de systemen waarin we zijn opgegroeid?

DIDACTISCHE WENKEN

Door Wannes Gyselincx

Theater is geen onderwijs, en toch is 'lering' vaak een

onderdeel van de esthetische ervaring: Hoe speel je met kennis en informatie bij het maken van een voorstelling? Wanneer prikkelt of ontroert kennis ons, en wanneer is een voorstelling té belerend?

UITZONDERINGEN OP DE REGEL

Door Lara Staal

Met jongeren die vastliepen in het onderwijs maakte Lara Staal de voorstelling *Dissident*. Welke lessen kunnen we leren van hen die zelf niet bij de les willen blijven?

LEERERVARINGEN

Door Sara De Roo, Tom Struyf, Mokhallad Rasem en Jonathan Burrows

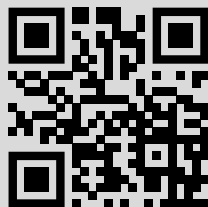
Etcetera vroeg vier kunstenaars een belangrijk leermoment in hun loopbaan te belichten: Hoe voedden die hun praktijk? En werden ze onderweg überhaupt iets wijzer?

WARNING: TRIGGER WARNINGS

Door Ciska Hoet

Steeds vaker krijg je 'trigger warnings' voordat je de zaal ingaat. Ciska Hoet heeft daar vragen bij. Niet alleen kun je onmogelijk voorspellen hoe een trauma getriggerd zal worden, kunst behelst noodzakelijkerwijs een vorm van gevaar. We gaan voorbij aan haar essentie als we dit proberen teniet te doen

Scan de QR-code en lees de nieuwste artikels uit het winternummer op onze site!



WWW.E-TCETERA.BE

FACEBOOK.COM/ECETERAMAG

INSTAGRAM.COM/ETCETERA_MAG

Recensies, vertalingen, opinies heet van de naald?
Eén adres! Sinds september verschijnen op onze site o.a.:

RECENSIES

Próximamente festival
KVS
[Jasper Delva]

Trouble
Gus Van Sant / Boca
[Simon Baetens]

God 99 – Bar by bar, night by night, story by story, onward!
Enkidu Khaled / Platform 0090
[Esther Tuijens]

Spare Time Work
buren
[Simon Knaeps]

All About Theatre About Film
Ivo van Hove & Jan Versweyveld /
Eye Filmmuseum
[Dana Linssen]

The Good Life
Sébastien Hendrickx
[Evelyne Coussens]

Een oprechte ode aan de ironie
De Warme Winkel
[Charlotte De Somviele]

The Butcher
Gorges Ocloo / LOD
[Wouter Hillaert]

DAVID of hoe we ons bedacht hebben
De KOE / De Nwe Tijd /
Hof van Eede
[Kristof van Baarle]

Lamenta
Siamese Cie / Koen Augustijnen
& Rosalba
Torres Guerrero
[Simon Knaeps]

Liebestod: The smell of blood does not leave my eyes, Juan Belmonte
Angélica Liddell / NTGent
[Jasper Delva]

Bambiraptor
Kopergietery
[Evelyne Coussens]

Folks&Fools
Lobke Leirens &
Maxim Storms
[Natalie Gielen]

Anatomie Antigone
De Roovers & herman
[Dagmar Teurelincx]

Mawda, dat betekent tederheid
Marie-Aurore D'Awans & Pauline
Beugnies / KVS
[Wouter Hillaert]

A number of contradictions, ignorances and oddities
Kim Snauwaert & Anyuta
Wiazemsky Snauwaert
[Jasper Delva]

The Time of Our Singing
Kris Defoort / De Munt
[Sébastien Hendrickx]

Grief & Beauty
Milo Rau / NTGent
[Esther Tuijens]

Dans voor Actrice
(*Jolente De Keersmaeker*)
Jérôme Bel & TG STAN
[Kristof van Baarle]

Het gezin Van Paemel
Valentijn Dhaenens / SkaGeN
[Wouter Hillaert]

Robot II
Simon Allemeersch /
Lucinda Ra
[Evelyne Coussens]

Who's Tupac?
Jr.cE.sA.r / NNT & KVS
[Michaël van Remoortere]

Indoor Weather
Bosse Provoost & Ezra
Veldhuis / Toneelhuis
[Esther Tuijens]

Cascade
Meg Stuart / Damaged Goods
[Sébastien Hendrickx]

Een pleidooi voor zelfmoord
Jozefien Mombaerts /

Kopergietery
[Charlotte De Somviele]

Serenade
Louis Janssens / Desnor
[Joost Segers]

LIVE VERSLAG

Collectieve intelligentie aan het werk!
Fotoverslag van de eerste editie
Etcetera x NTGent
[redactie Etcetera]

TOEKOMSTVISIOEN

Hey Nostradamus!
Wat met de podiumkunsten in de jaren '20?
Vijf take aways.
[Eceteranen x NTGentenaars]

OPEN BRIEF

Ook kunstkritiek heeft recht op duurzaamheid

IN MEMORIAM

Sam Bogaerts (1948–2021)
Boosaardige Speelvogel
[Lisaboa Houbrechts]

ARTIESTENINGANG

Benjamin Verdonck

Florentina Holzinger

Naomi Velissariou

KAAI
THEATER

DANS
THEATER
PERFORMANCE
GESPREKKEN

HET VOORJAARSPROGRAMMA IS KLAAR.

JAN-JUN 2022

ACTION ZOO HUMAIN
AHILAN RATNAMOHAN
ANA PI
ANNA FRANZISKA JÄGER & NATHAN OOMS
CLAIRE CROIZÉ
CUQUI JEREZ
DANIEL LINEHAN
DE KOE, DE NWE TIJD & HOF VAN EEDE
ITA/IVO VAN HOVE
KATE MCINTOSH
KHADIJA EL KARRAZ ALAMI
MARKUS ÖHRN
MEG STUART/DAMAGED GOODS
MOHAMED EL KHATIB
MOPHRADAT
MOUSSEM CITIES
RADOUAN MRIZIGA
ROBIN VANBESIEEN
ROSAS/ANNE TERESA DE KEERSMAEKER
SARAH VANHEE
TG STAN & DE ROOVERS
THE WONDERS OF MULTILINGUALISM
A SERIES OF MORE-THAN-HUMAN ENCOUNTERS
TIBALDUS
VERA TUSSING
& vele anderen

GA OP VERKENNING OP
kaaitheater.be
& {PAY WHAT YOU CAN}

OPERA

NORMIA

Bellini's opera der opera's:
aangrijpend drama, passionele
liefde en bitter verraad in
een spectaculaire scenografie.
Een warm bad van gloedvolle,
pakkende melodieën...
met het iconische "Casta Diva"
als absoluut hoogtepunt.



VINCENZO BELLINI
SESTO QUATRINI,
CHRISTOPHE COPPENS
12–31.12.2021