

Geweld



Afftekantoor Koekelberg Steengroeve
december 2023 — maart 2024 / Erkenning P309488



etcetera

nr.174 • gratis
tijdschrift voor podiumkunsten

kaaitheater

kaaitheater.be
@kaaitheater

BRUZZ The Brussels Centre for Contemporary Culture

nomadische

saisoneizoen

jan — jun 24

Circle Mirror Transformation Annie Baker

17—20/01/2024
Kaaistudios

Tristero

The Wonders of Multilingualism #5

20/01/2024
De Kriekelaar

Kaaitheater
XX Passa Porta

Our Solo

24—25/01/2024
Kaaistudios

ECCE XX Claire Croizé
XX Etienne Guilloteau
XX Aisha Orazbayeva

YES

26—27/01/2024
BRONKS

BamBam Frost

Opening Night

02—03/03/2024
De Kriekelaar

De Hoe

Noche

23/02/2024
CC De Factorij
(PeriferiK)

Cullberg Ballet
XX Alma Söderberg

08—10/02
+ 15—17/02/2024

IT TAKES A CITY

The new beat
of Brussels'
performing arts
scene

RÉVERBÉRER

Jonas Chéreau
16—17/02/2024
Kaaistudios

Bless the Sound that Saved a Witch like me

Benjamin Khan
9—10/02/2024
De Kriekelaar

DEMONstratio

Milø Slayers
16—17/02/2024
Beursschouwburg

FRICION

Sophia Rodriguez
16—17/02/2024
La Raffinerie/
Charleroi danse

Benjamin Khan, buren, Carolina Mendonça, Castélie Yalombo Lilonge, German Staatstheater, Jonas Chéreau, Khadija El Kharraz Alami, Lila Magnin, Lisa Vereertbrugghen, Marthe Degaille, Milø Slayers, Némo Camus & Robson Ledesma, Sophia Rodriguez atelier 210 La Balsamine XX Beursschouwburg XX Charleroi danse/La Raffinerie XX Les Halles de Schaarbeek XX Kaaitheater XX Kunstenwerkplaats XX workspacebrussels ittakesacity.brussels

Het zijn vreemde tijden om een nummer over geweld uit te brengen. Een jaar geleden, bij de eerste voorbereidingen, waren we net ‘gewend’ geraakt aan de dagelijkse stroom nieuwsbeelden uit Oekraïne: Russische tanks die door modderige velden rolden, paramilitaire troepen die op straat weerloze burgers neerschoten, theaters die plots als schuilkamer dienstdeden ...

Aan de redactietafel hadden we het over hoe beangstigend het was om in het ‘veilige’ Europa met zo’n brute oorlog geconfronteerd te worden. We hadden het over onze paradoxale fascinatie voor true crime en hoe het theater altijd een plek is geweest om de menselijke destructiedrift te ontleden — van de Griekse tragedies over Shakespeare tot Romeo Castellucci’s obsessie met het fascisme. We hadden het over hoe de transgressie van performancekunst — waarbij vooral het eigen (dikwijls vrouwelijke) lijf eraan moest geloven — steeds meer plaats heeft gemaakt voor een analyse van systemisch geweld, zoals de nakende ecocatastrofe. En over het geweld van grenzen en censuur.

We praatten over de keerzijde van het vele geweld dat ons omringt: het trauma, het lijden, het verdriet. De trend van ‘traumatheater’, waarin veelal vrouwelijke podiumkunstenaars op het podium een safe space vinden om af te rekenen met persoonlijke trauma’s, gelinkt aan #metoo of de naweeën van het koloniale verleden. We hadden het over de populariteit van Bessel van der Kolks moderne bijbel *Traumasporen* en de explosie van *therapy speak* op Instagram en TikTok. En hoe we vandaag steeds meer verwachten dat elke publieke ruimte — ook die van de kunsten — een therapeutische ruimte is waarin zorg en heling centraal staan, al dan niet afgedwongen door triggerwarnings.

Samen met de redactieraad boksten we een nummer in elkaar dat op een of andere manier aan veel van die thema's probeerde tegemoet te komen. Maar toen kwam 7 oktober. En werd het stil aan onze tafel.

De beelden uit Oekraïne werden ingeruild voor een nieuwe stroom geweld, uit Palestina en Israël dit keer. Het begon met DIY-shots op sociale media van Hamasparachutisten die bloedbaden aanrichtten in Israëlische nederzettingen en tientallen gijzelaars namen. Al snel daarna kwam de 'vergeldingsactie' van het Israëlische leger: massale bombardementen op vluchtelingenkampen, scholen en ziekenhuizen in Gaza. Palestijnen die opslagruimtes van de Verenigde Naties plunderden op zoek naar eten. Dokters die noodgedwongen opereerden zonder hun patiënten te verdoven. Een journalist die voor de ogen van de camera's te horen kreeg dat een collega vermoord was en compleet gedesillusioneerd zijn kogelvrije vest afgooide.

Iedereen die de situatie in het Midden-Oosten een beetje volgt, wist dat deze escalatie eraan zat te komen. Zeker sinds premier Benjamin Netanyahu een extreemrechtse regering op de been bracht die de bezetting en kolonisatie van de Palestijnse gebieden nog agressiever wil opschalen. Elk burgerslachtoffer is onschuldig en ons hart gaat uit naar alle getroffen van dit conflict — ook naar al wie geraakt wordt door de wereldwijde oplaaiing van islamofobie en antisemitisch geweld als gevolg ervan. Tegelijk mogen we ook niet de kop in het zand steken: deze 'oorlog' wordt niet uitgevochten tussen gelijkwaardige partijen, het is David tegen Goliath. Al decennialang gedooft de internationale politiek het Israëlische apartheidsregime en wordt elke kritiek op Israël onschadelijk gemaakt door te schermen met 'antisemitisme' — terwijl Palestijnen in de openluchtgevangenis van Gaza, Oost-Jeruzalem en de bezette Westelijke Jordaanoever als tweedegrangsburgers leven onder de dagelijkse repressie van het Israëlische staatsapparaat en de kolonisten.

Tegenover zoveel haat, verdraaide geschiedenisretoriek en nekoloniaal machtsvertoon voelen we ons — wellicht net zoals velen van jullie — erg machteloos. Als kunstensector zijn we het gewend de (om)weg te nemen van de trage verdieping en de symbolische actie die mikt op het geest en het hart, niet op directe politieke verandering. Tegelijk staan we allerminst buiten deze realiteit. In Duitsland zien we hoe kritische artiesten gecancelled worden in de nasleep van wat schrijfster Deborah Feldman — opgegroeid in de chassidische Joodse gemeenschap in New York — ‘de fetisj van de Holocaust’ heeft genoemd. BDS (Boycott, Divestment, Sanctions), een niet-gewelddadige protestbeweging die streeft naar gelijke rechten voor Palestijnen door middel van economische sancties tegen Israël, staat er al jaren geboekstaafd als een ‘antisemitische’ organisatie. Andere landen volgen het Duitse voorbeeld, en zo wordt elke claim op verzet van de Palestijnen steeds verder uitgehoud.

Voor ons is het glashelder: als podiumkunstenblad kunnen we niet streven naar een vrije wereld voor de kunsten als we ons niet solidair verklaren met de strijd van het Palestijnse volk voor het recht op een eigen land en geschiedenis. De enige weg vooruit is een onmiddellijk staakt-het-vuren en, in afwachting van een vrij Palestina, volledige steun voor BDS als vreedzame protestvorm die door de Palestijnse bevolking zelf is gekozen. Als gesubsidieerd tijdschrift verzetten we ons expliciet tegen de intimidatiepogingen van minister van Cultuur Jan Jambon (N-VA) en zijn partijgenoot Marius Meremans om organisaties te viseren die BDS steunen. Maak de Palestijnen niet monddood.

De redactie
Natalie, Simon en Charlotte

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
niewsbrief, en ontvang onze
nieuwste teksten in je mailbox.

WWW.E-TCETERA.BE

[WWW](http://WWW.E-TCETERA.BE) • [E-TCETERA](http://WWW.E-TCETERA.BE) • [BE](http://WWW.E-TCETERA.BE) / [ABONNEREN](http://WWW.E-TCETERA.BE)

[WWW](http://WWW.E-TCETERA.BE) • [E-TCETERA](http://WWW.E-TCETERA.BE) • [BE](http://WWW.E-TCETERA.BE) / [ABONNEREN](http://WWW.E-TCETERA.BE)

[WWW](http://WWW.E-TCETERA.BE) • [E-TCETERA](http://WWW.E-TCETERA.BE) • [BE](http://WWW.E-TCETERA.BE) / [ABONNEREN](http://WWW.E-TCETERA.BE)

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.

ETCETERA
is een gratis platform voor podiumkritiek
dat verschijnt halverwege september,
december, maart en mei.

DE HOOFDREDACTIE
Simon Baetens en Charlotte De Somviele
simon@e-tcetera.be
charlotte@e-tcetera.be

DE REDACTIERAAD
Jonas Baeke, Joachim Ben Yakoub,
Kopano Maroga, Evelyne Coussens,
Shamisa Debroey, Willem de Wolf, Wouter
Hillaert, Ciska Hoet, Liv Laveyne, Frederik
Le Roy, Anna Franziska Jäger, Joachim
Robbrecht, Klaas Tindemans, Tessa
Vannieuwenhuyze & Lena Vercauteren

EINDREDACTIE
www.controltaaldelete.be

**ADMINISTRATIE en
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
€34 per jaar (EU €40). Supporters
krijgen voor €120 twee jaar lang alle
nummers thuisbezorgd. Ambassadeurs
krijgen voor €240 (EU €300) 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 klantenservice@abonementenland.be (opgelet: nieuw
mailadres!)

AMBASSADEURS
Universiteit Antwerpen, Destalheide, KASK
& Conservatorium / School of Arts Gent,
Universiteit Gent, GRIIP, De Veerman, Dood
Paard, hetpaleis, Het TheaterFestival,
Westrand, cultuurcentrum Dilbeek,
RITCS, Schouwburg Kortrijk, KU Leuven,
Corso, Veem house for performance,
Marthathentatief, Corso, Open Doek, Monty

PARTICIPANTEN
Bozar, CAMPO, De Grote Post, deSingel,
Kaattheater, VIERNULVIER, KVS, NTGent,
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
www.facebook.com/etceteramag/
www.instagram.com/etcetera_mag/

COPYRIGHT
De redactie heeft alle rechthebbenden
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
verveelvoudigd 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.

COVERBEELD
Buster, Romeo Castellucci © Anna Van Waag

**p. 6 PUTAIN, PUTAIN, NOUS
SOMMES QUAND-MÊME
TOUS DES PALESTINIENS
(DE GAZA)**

Door Jan Goossens

Nu de Gaza-oorlog in volle hevigheid van onze smartphone- en televisieschermen spat, kan de wereld niet langer weggijken van het Israëlisch-Palestijnse conflict. Jan Goossens pleit voor collectieve actie vanuit het culturele veld en stelt de vraag of we nog wel om BDS heen kunnen.

**p. 14 'ELKE NIET-EUROPEAAN
IS ZOGEZEGD EEN
POTENTIËLE MIGRANT'**

Door Charlotte De Somviele

Kunst kent geen grenzen, maar artiesten des te meer. Hoe komt het dat de visum-procedures zo complex, zwaar en onzeker zijn geworden? Een gesprek met Ehsan Hemat en Hildegard De Vuyst.

p. 24 SCHULDIGE KIJKERS

Door Annette Embrechts

Hoe onvoorspelbaar het theateroeuvre van "beroepsprovocateur" Julian Hetzel ook is, één ding lijkt gegarandeerd: de knoop in de maag waarmee je de zaal verlaat. Zijn boodschap: Stop met je schuldig te voelen over het schuldig voelen, doe iets!

p. 34 BLOEDTHEATER

Door Rudi Laermans

Aan de hand van enkele spraakmakende performances onderzoekt Rudi Laermans hoe theater in de voorstelling van geweld altijd weer bloederig wordt. Van klein geweld over mythisch tot systemisch en abstract geweld: waar liggen de limieten van het theater als representatiemachine?

**p. 42 VERDOEMDE, ROEKELOZE
VROUWEN**

Door Julie Cafmeyer

De laatste jaren maken heel wat vrouwelijke theatermakers zoals Ika Schwander en Carolina Bianchi gedurfde voorstellingen over hun seksuele trauma's. Welke strategieën van verzet gebruiken ze en hoe eisen ze hun verhaal op?

**p. 52 TRIGGERWARNINGS
SCHIETEN HUN DOEL
VOORBIJ**

Door Ciska Hoet

Triggerwarnings waarschuwen in de theaterzaal niet langer alleen voor stroboscopisch licht, maar steeds vaker ook voor gewelddadige, pornografische of schokkende beelden en verhalen. Horen dergelijke waarschuwingen wel thuis in de kunsten?

p. 58 EEN MODERNE ECOTRAGEDIE

Door Brian McKenna

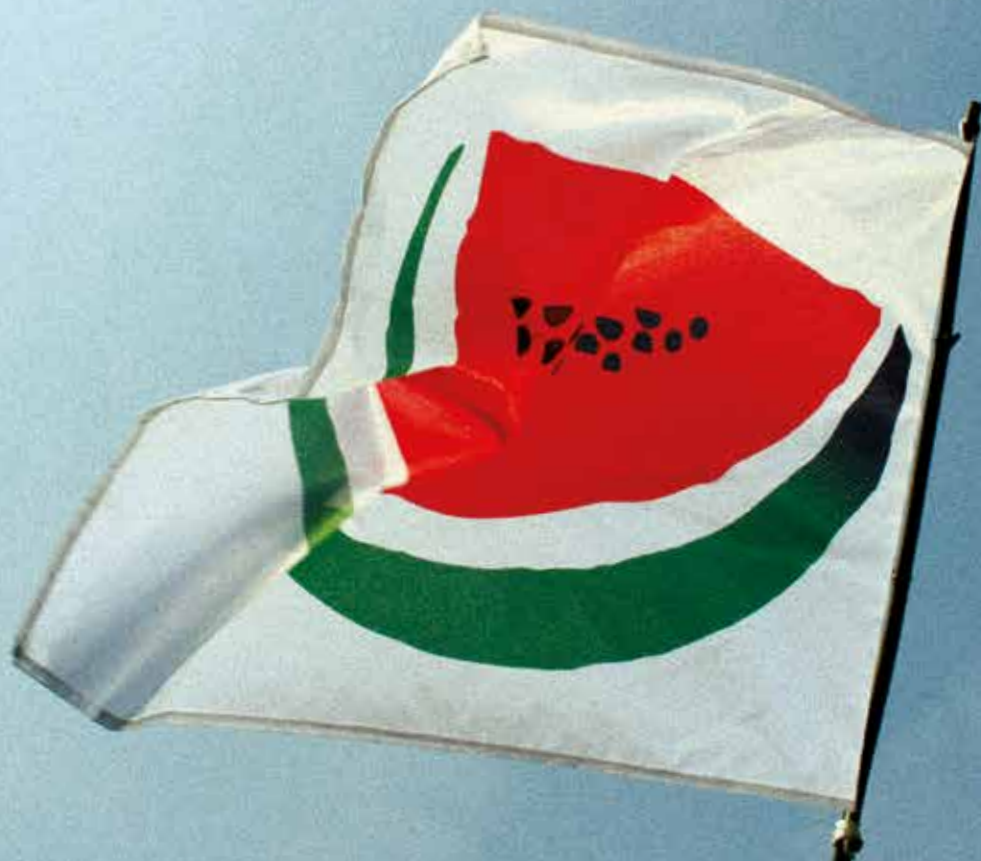
Het voorbije jaar regisseerden en speelden Joachim Robbrecht en Enkidu Khaled het theaterproject *Tank Tink*, met als centrale vraag: wat als de natuur de oorlog heeft verklaard aan de mensheid? Een terugblik.

p. 66 IN HEAVEN'S NAME

Door Yuval Rozman

Israëli theatre-maker and writer Yuval Rozman deserted from the Israeli army at age 20 and currently lives in Paris. *Au nom du ciel (In heaven's name)* is the final part of his tetralogy on the Israeli-Palestinian conflict, written from the perspective of the birds that witness the endless chain of war and aggression from the heavens. Do they still see a trace of hope?

Putain, putain, nous sommes quand- même tous des Palestiniens (de Gaza)



© Khaled Hourani

Nu de Gaza-oorlog in volle hevigheid van onze smartphone- en televisie-
schermen spat, kan de wereld niet langer wegkijken van het Israëli-
sch-Palestijnse conflict. In een aantal buurlanden wordt openlijke steun voor de
Palestijnen systematisch tegengewerkt, verboden en bestraft. In België zijn
we nog niet zover, maar onder anderen cultuurminister Jan Jambon en zijn
N-VA ondernemen al pogingen om pro-Palestijnse stellingnames te discre-
diteren. Jan Goossens pleit in dit opiniestuk voor collectieve actie vanuit het
culturele veld en stelt de vraag of we nog wel om BDS heen kunnen.

Zelden zag ik een theatervoorstelling die geweld even voelbaar maakte als *H2Hebron* (2019) van het Frans-Israëlische gezelschap Winter Family. Actrice Ruth Rosenthal en componist Xavier Klaine namen het publiek mee op een beeld- en geluidsbezoek aan H2, de oude wijk in hartje Hebron op de Westelijke Jordaanoever. Israël is verantwoordelijk voor de veiligheid van de inwoners van H2: 34.000 Palestijnen en 700 kolonisten. Gezeten rond een enorme maquette van H2 kregen we een woeste golf van brokken tekst, liederen en beelden uit Hebron over ons heen.

“Wat ik in Hebron meemaakte, tartte alle verbeelding. Apartheid *live in the making*, in de dichtstbevolkte stad van de Westelijke Jordaanoever.”

Voor het tekstmateriaal ging Rosenthal in residentie bij haar zus, een van die 700 kolonisten. Haar fanatieke monologen werden het geraamte van de voorstelling, doorspekt met gespreksflarden met zowel Israëlische soldaten als Palestijnse bewoners. Het resultaat wierp me terug in de tijd, naar toen ik enkele jaren tevoren langs de winkels in Shuhada Street midden in H2 liep. Net boven mijn hoofd hingen de netten waarmee Palestijnse handelaars hun klanten en zichzelf probeerden te beschermen tegen de projectielen die de kolonisten constant naar beneden gooiden vanaf de door hen geannexeerde bovenverdiepingen van de Palestijnse huizen.

Voor ik Hebron bezocht, was ik meermaals op bezoek geweest in Goma in Oost-Congo, een quasi-permanent slagveld op de grens met Rwanda. Maar wat ik in Hebron meemaakte, tartte alle verbeelding, en ook mijn Congolese ervaringen. Apartheid *live in the making*, in de dichtstbevolkte stad van de Westelijke Jordaanoever, ieder uur van iedere dag, door illegale kolonisten die zich straffeloos en onaantastbaar waanden, dankzij het alomtegenwoordige IDF—de Israeli Defence Forces. De voorstelling *H2Hebron* vermocht wat politieke toespraken, persartikels, en zelfs televisiebeelden zelden bewerkstelligen: zorgen dat het geweld van de illegale Israëlische bezetting, en de verdrijving van de Palestijnen uit hun huizen, winkels en wijken, in je vel sneed en je haren overeind deed staan. Hadden meer mensen *H2Hebron* kunnen zien, dan zouden er allicht minder zijn die vandaag de blik afwenden van de systematische vernietiging door Israël van Gaza en zijn bevolking. Of comfortabel blijven denken dat de Palestijnen, zelfs in de gebieden die zogenaamd de hunne zijn, ooit van echte vrijheid en soevereiniteit zouden kunnen genieten. *H2Hebron* zorgde ervoor dat we het sluipende gif van de apartheid op de Westelijke Jordaanoever bijna konden proeven.

BOYCOT DE BOYCOT

Sindsdien is de situatie in Hebron niet verbeterd, zacht gezegd. De oorlog in Gaza, die nu al meer dan een maand woedt, is een directe uitloper en logische culminatie van diezelfde Israëlische kolonisering van Palestina. Er was op 7 oktober de onmenselijke aanval van Hamas op onschuldige Israëlische burgers, die onvoorwaardelijke veroordeling verdient,



HaHebron, Winter Family © Martin Argyrogli

maar ‘niet uit het luchtledige’ kwam, zoals VN-baas António Guterres zei. Tegelijk noemde onze eigen Belgische premier, toen de teller in Gaza op 10.000 doden stond, het Israëliëse geweld dat volgde ‘niet meer in proportie’, en werkt de Belgische regering — onder impuls van minister van Ontwikkelingssamenwerking Caroline Gennez (Vooruit) en vice-eerste-minister Petra De Sutter (Groen) — aan sancties tegen Israël.

Het Israëliëse geweld heeft ook verstrekkende gevolgen tot ver buiten de hermetisch afgesloten Gazastrook. In diverse delen van Europa en in de VS wordt duidelijk dat de oorlog in Gaza minder zichtbare, maar even problematische vormen van systemisch geweld versterkt en verspreidt, die artiesten, culturele instellingen en de civiele samenleving raken. De vermaarde Israëliëse historicus Ilan Pappé formuleerde het als volgt: ‘... *it is a pretext for some European countries to violate and limit democratic freedoms in the name of a new “war on terror”.*’

De voorbeelden in Duitsland en Frankrijk zijn talrijk. De Frankfurter Buchmesse weigerde zonder valabele reden om de Literatuurpreis 2023 uit te reiken aan Adania Shibli voor haar roman *Minor Details* — zuivere cancelcultuur, deze keer ten nadele van een Palestijnse schrijfster. Het ‘geëngageerde’ Maxim Gorki Theater in Berlijn cancelde het stuk *The Situation*, waarin ook Palestijnse spelers zich over het conflict uitspraken, en plaatste zich in een statement ondubbelzinnig in het kamp van Israël. Lang voor de huidige oorlog in Gaza werd in de zomer van 2022 de formidabele Documenta 15 van het Indonesische collectief Ruangrupa systematisch onderuitgehaald met beschuldigingen van antisemitisme. De Amerikaanse historica Susan Neiman, die in Duitsland woont en lesgeeft, stelde in het oktobernummer van de *New York Review of Books*: ‘*In Berlin the word “apartheid” (in referentie naar de door Israël bezette gebieden, JG) can get you canceled faster than the N-word will get you canceled in New York.*’

In Frankrijk werd ik in 2016 op het matje geroepen bij de burgemeester van Marseille, omdat ik tijdens mijn eerste Festival de Marseille als artistiek directeur *Badke* wilde tonen, een voorstelling met een volledig Palestijnse cast van dansers. Vreedzaam protest tegen voorstellingen van het Israëliëse quasi-staatsgezelschap Batsheva is er al jaren uit den boze. Sinds 7 oktober gaat het nog verder: alle pro-Palestijnse betogingen werden verboden en een wetsontwerp dat iedere kritiek op Israël strafbaar maakt, ligt op tafel in de Senaat. In New York werd de alom gerespecteerde hoofdredacteur van het prestigieuze *Artforum*, David Velasco, ontslagen, omdat zijn blad na 7 oktober een opiniestuk had gepubliceerd waarin voor een 'Free Palestine' werd gepleit. Veilinghuis Christie's trok iets later twee schilderijen van de belangrijke Libanese kunstenaar Ayman Baalbaki terug uit een openbare verkoop, na diverse klachten.

COLLECTIEF ZWIJGEN

Hoe zit het in Vlaanderen? Het loopt nog niet zo'n vaart als in Duitsland en Frankrijk, maar we kunnen niet op beide oren slapen. Niet het minst wanneer minister-president Jan Jambon (N-VA) er niet beter op vindt dan een inspectie te sturen naar de vzw's De Wereld Morgen en Vrede, omdat ze 'een zijde kiezen in dit conflict'. Vooral hun steun voor BDS — Boycott, Divestment, Sanctions, de culturele boycot van Israël — wordt afgekeurd. 'BDS wordt door sommigen aan Hamas gelinkt', aldus de N-VA. Het viel op dat er amper werd gereageerd, ook niet vanuit de culturele sector, op de demarche van Jambon, noch op de compleet ongefundeerde en belachelijke verdachtmaking rond BDS. Maar is het ondenkbeeldig dat Jambon, tevens minister van Cultuur, in de nabije toekomst ook Israëlkritische of pro-Palestijnse culturele organisaties verdacht maakt? Gaat de sector dan ook collectief zwijgen?

“Is het ondenkbeeldig dat Jan Jambon in de nabije toekomst ook Israëlkritische of pro-Palestijnse culturele organisaties verdacht maakt? Gaat de sector dan ook collectief zwijgen?”

'We kunnen maar beter zwijgen en luisteren, en anderen tonen hoe te luisteren; het is allemaal niet zo duidelijk, niet zwart-wit, we mogen geen partij kiezen; we moeten blijven verbinden, zeker in deze al te passionele broedertwist die teruggaat tot de Bijbel, en waarin wij Europeanen verloren lopen': het is maar een greep uit alle excuses die de ronde doen, ook in de culturele sector. Zijn ze echter niet allemaal expressies van een apolitek zwakgebod, waarbij we de kop in het zand steken voor een onontkoombare realiteit die een duidelijke geschiedenis heeft, met gemarkeerde begin- en ijkpunten (de Balfourverklaring in 1917, de Nakba van 1948, de Zesdaagse Oorlog van 1967, de beide intifada's, alle vijf recente Gaza-oorlogen)? Hebben we niet de plicht die realiteit onder ogen te zien en te contextualiseren, voor we op geloofwaardige wijze kunnen luisteren en verbinden? Is dat ook niet waar we eigenlijk allemaal goed in zijn, of zouden moeten zijn, als cultuurwerkers? Moeten wij bij uitstek niet de juiste woorden durven te gebruiken voor onrecht dat uitgebreid werd gedocumenteerd en beschreven, bijvoorbeeld door Rashid



Khalidi in het formidabele en glasheldere *The Hundred Years War on Palestine*? Wat de Westelijke Jordaanover betreft, zijn die woorden: illegale bezetting, kolonisatie en apartheid. Wat Gaza betreft: etnische zuivering en meer dan solide indicaties dat er een genocide gaande is, wat officieel onderzoek onvermijdelijk maakt, zoals geargumenteed door Israëlische historici als Raz Segal en Ilan Pappé, of door VN-mensenrechtendirecteur Craig Mokhiber, die omwille van de slappe machteloosheid van de VN ontslag nam. Wat in elk geval onweerlegbaar is: met het doden van meer dan 4.500 baby's en kinderen —1 kind elke 10 minuten en dat meer dan een maand lang— komt een hele generatie kinderen getraumatiseerd uit deze oorlog.

In een culturele sector die een voorloper en verdediger is van maatschappelijke emancipatie en die, zeer terecht, wil bijdragen aan een inclusieve, solidaire en dekoloniale samenleving, lijkt het onhoudbaar afzijdig te blijven in het grote koloniale conflict van ons tijdvak. Bovendien is het een conflict dat cultureel, familiaal en digitaal rechtstreeks verbonden is met vele jonge mensen in al onze grote steden. Zwijgen, de ogen sluiten, niets doen, geen partij kiezen: leidt het niet meteen tot uiterst problematische interne contradicties? Hoe bijdragen tot de dekolonisering van je eigen instelling, programmering, wijk en stad, als je niet meeneemt dat Gaza en Palestina vandaag ook deel zijn van Brussel, Antwerpen en Gent? Is een actieve of activistische houding in dezen niet de beste verdediging tegen een mogelijke inperking van onze autonomie en vrijheid van meningsuiting? Als een hele sector zich engageert voor een vrij Palestina, in een land dat zelf op het punt staat sancties uit te vaardigen tegen Israël, gaat de Vlaamse minister van Cultuur dan inspecteurs naar alle culturele organisaties sturen? Of zwarte lijsten van pro-Palestijnse kunstenaars aanleggen, zoals nu al in Duitsland gebeurt? Zeker met de verkiezingen van 2024 in

aantocht, zou een collectief en emancipatorisch gebaar voor een vrij Palestina weleens de beste verdediging kunnen zijn.

INTERNATIONALE CULTURELE SOLIDARITEIT

Maar wat te doen, dat wat verder gaat dan een goedbedoelde benefiet? Grote internationale stichtingen die de Palestijnse civiele samenleving de voorbije decennia mee overeind hielden, waarschuwen nu al discreet maar uitdrukkelijk voor de desastreuze impact die deze Gaza-oorlog zou kunnen hebben. Dat Amerikaans en Europees geld voor Palestina opdroogt, als gevolg van verdachtmakingen en de algehele dehumanisering van de Palestijnen, valt niet uit te sluiten. Er is dus meer dan ooit internationale culturele solidariteit nodig, met kunstenaars, compagnies en structuren in Palestina. De Palestijnse Al-Qattan-stichting kan daarin een partner zijn, maar zeker niet de enige. Dat we Palestijnse kunstenaars, zowel uit de bezette gebieden als in Israël zelf, een voorname plek en daadwerkelijke ondersteuning in onze programmeringen geven, is de komende jaren cultureel en politiek cruciaal.

“Is het vandaag vanuit Vlaamse culturele structuren mogelijk om consequent intersectioneel en dekoloniaal te zijn, zonder een kant te kiezen in het conflict tussen Israël en Palestina?”

Ten slotte is er uiteraard BDS. De Boycott, Divestment, Sanctions-beweging had sinds 2005 zo'n grote impact dat Israël ervan in paniek raakte en alles in het werk stelde om ze te discrediteren. Met succes. In Duitsland wordt BDS de facto gecriminaliseerd, de hetze tegen Documenta 15 kreeg mede daardoor veel gewicht. In Frankrijk zijn we nog niet zover, maar wordt alles wat kritisch is tegenover Israël steeds meer gejuridiseerd. Nochtans is BDS precies hetzelfde vreedzame en efficiënte instrument als de breed gesteunde culturele boycot tegen het apartheidsregime in Zuid-Afrika in de jaren 1980. Vele belangrijke Belgische en internationale kunstenaars en activisten spreken hun onvoorwaardelijke steun openlijk uit en maken met hun argumenten brandhout van de N-VA-onzin dat BDS gelinkt zou zijn aan Hamas. Auteur en activiste Naomi Klein legt haarfijn uit hoe BDS breed werd geïnitieerd vanuit de Palestijnse civiele samenleving: het is hoe de Palestijnen zelf hebben beslist dat ze zich willen verzetten tegen Israël. Theatermaker Alain Platel weigert al vele decennia om zijn werk in Israël te tonen en is er meer dan ooit van overtuigd dat dat een noodzakelijke keuze is, terwijl het er hem tegelijk nooit van heeft weerhouden met individuele Israëliëse kunstenaars samen te werken. Tamer El Said, een prominente Egyptische filmmaker, zegt het als volgt: als we op vreedzame wijze echte impact willen hebben op een politieke regimewissel in Israël, zonder dewelke er nooit iets zal veranderen, dan is BDS hét instrument.

Is het vandaag vanuit Vlaamse culturele structuren mogelijk om consequent intersectioneel en dekoloniaal te zijn, zonder een kant te kiezen in het conflict tussen Israël en Palestina, en BDS te steunen? In het uiterst barre licht van de kolonisering van Palestina



Badke, KYS & les ballets C de la B © Danny Willems

en de etnische zuivering van Gaza lijkt het urgent om op die echte breuklijn te gaan staan, wars van een consensuele en gemakzuchtige status quo waar de Palestijnen, maar ook steeds meer jonge Vlamingen en Brusselaars, geen heil meer in zien. De klimaatcrisis heeft al onze vereende krachten nodig, een inclusieve samenleving die alle minderheden respecteert evenzeer. Maar laten we niet om de minder consensuele *hot potatoes* die met structurele ongelijkheid en racisme te maken hebben, heen lopen. Palestina en Gaza zijn zo'n *hot potato*. Net daarom is het een echte test. Voor onze eigen principes en aanspraken. Voor onze capaciteit en moed om vanuit onze huizen en programmeringen, soms te veel een bubbel, ook midden in de samenleving en in de wereld te gaan staan. En voor onze weerbaarheid en *resilience* ten aanzien van een zeer forse politieke ruk naar rechts, die er in 2024 in Vlaanderen ongetwijfeld komt.

Het Duitse Boulevardblad *Bild*, met miljoenen lezers, publiceerde in antwoord op 7 oktober zonet zijn manifest 'This Is Our Germany': het is een feministisch, queer, seculier, groen en duurzaam manifest, maar even goed islamofob, racistisch, asociaal en ongelijk, xenofoob en nationalistisch. Laten we hopen dat we daarvan bespaard blijven in Vlaanderen, al zal de mogelijk grootste partij van Vlaanderen zich na 9 juni 2024 zonder twijfel kunnen vinden in wat *Bild* voorstelt. Daarom zijn forse en transversale engagementen nodig, zeker vanuit de culturele sector. Voor een groene wereld met respect voor minderheden. Maar tegelijk ook voor een vrij en gedekoloniseerd Palestina waarin iedereen gelijk voor de wet is. *Otherwise we talk the talk, but we don't walk the walk.*

Jan Goossens verdeelt zijn tijd tussen Tunis, waar hij samen met artiesten Selma en Sofiane Ouissi L'Art Rue leidt en het festival Dream City organiseert, en Brussel waar hij met Fatima Zibouh de kandidatuur voorbereidt van Molenbeek en het Brussels Gewest om in 2030 Europese culturele hoofdstad te worden. Tevoren werkte hij onder meer voor KVS in Brussel en voor het Festival de Marseille, vanwaaruit hij samen met Hildegard De Vuyst vele culturele samenwerkingen met Palestina op poten zette. Hij schreef deze bijdrage in eigen naam.

‘Elke niet-Europeaan is zagezegd een potentiële migrant’



Kunst kent geen grenzen, maar artiesten des te meer. Fysieke territoria, nationaliteiten, wetten, regels: ze leggen de culturele mobiliteit van niet-Europese kunstenaars die naar de Schengenzone willen reizen steeds vaker aan banden. Hoe komt het dat de visumprocedures zo complex, zwaar en onzeker zijn geworden? En hoe ondermijnt dat de broodnodige internationale uitwisseling op onze podia? Charlotte De Somviele spreekt erover met de Iraans-Belgische choreograaf Ehsan Hemat en artistiek leider van laGeste Hildegard De Vuyst, die als dramaturge al twintig jaar nauw samenwerkt met theatermakers uit Congo en Palestina.

Oktober 2023. De Iraanse theatermaakster Naghmeh Manavi krijgt geen visum om in België het festival Moussem Stages bij te wonen. Haar voorstelling *Will I remember?* in Monty wordt last minute afgelast.

Mei 2023. Regisseur Keyvan Sarreshteh, die in Teheran woont en werkt, wordt uitgenodigd op de Wiener Festwochen. Hij mag komen, zijn dramaturg en technicus niet. Achter de schermen horen ze dat de autoriteiten de kans te groot achten dat deze jonge kunstenaars in Europa willen blijven.

Zomer 2023. De Keniaanse schrijver en theatermaker Ogutu Muraya wordt op de luchthaven van Nairobi geweigerd op een vlucht van Egyptair naar Parijs, omdat hij geen terugvlucht met dezelfde luchtvaartmaatschappij heeft en ze zijn terugkeer niet kunnen garanderen.

Voorjaar 2023. De Zuid-Afrikaanse sopraan Nobulumko Mngxekeza-Nziramasinga zingt mee in *The Golden Stool* van Gorges Ocloo bij muziektheater LOD. Met haar toeristenvisum kan ze drie maanden blijven, maar de repetities duren langer. De procedure voor een nieuw *long stay*-visum neemt weken in beslag. Pas drie weken voor de première krijgt ze groen licht.

Mei 2023. Voor *Het geweld van vingers*, een voorstelling over de geschiedenis van de immigratiepolitiek en het grensgeweld rond Fort Europa, werkt theatermaker Thomas Bellinck samen met de Afghaanse journalist Saïd Reza Adib. Als vluchteling, die na een verschrikkelijke exodus in Finland is beland, mag Reza niet reizen. Acteurs Musia Mwankumi en Jeroen Van der Ven worden zijn spreekbuis.

Februari 2019. Bij NTGent wordt de première van *Histoire(s) du théâtre II* van de Congolese choreograaf Faustin Linyekula afgelast. Ook *Sept Mouvements Congo* van zijn landgenoot Michael Disanka kan niet doorgaan. De reden? De sluiting van het Schengenhuis in Kinshasa, waar België visa uitreikt voor achttien Europese landen. Met die sanctie wilde toenmalig president Joseph Kabila tonen dat hij het niet eens was met de beslissing van de Belgische overheid om een deel van zijn ontwikkelingssteun toe te kennen aan het Congolese middenveld en kritische mensenrechtenorganisaties. België had die demarche op zijn beurt genomen omdat Kabila de verkiezingen keer op keer bleef uitstellen.

HET PASPOORTPRIVILEGE

Hildegard De Vuyst en Ehsan Hemat zuchten als ik de verhalen opsom. Ze klinken maar al te bekend in de oren. Als Iraans-Belgisch choreograaf, die sinds 2007 in Brussel woont, is Hemat naar eigen zeggen bijna elke maand bezig met een visumaanvraag voor familie, vrienden of collega-kunstenaars. Als dramaturg bij les ballets C de la B (inmiddels omgedoopt tot laGeste) en het Festival van Marseille werkt De Vuyst al meer dan twintig jaar nauw samen met kunstenaars uit Palestina, Congo en Zuid-Afrika.

Het toeval wil dat in de week voor ons gesprek De Vuysts handtas werd gestolen. In afwachting van een nieuwe identiteitskaart gebruikt ze noodgedwongen haar paspoort.

‘Niet wit of zwart, niet rijk of arm, dát is het echte privilege voor mij’, zegt De Vuyst terwijl ze met het paarse boekje op tafel klopt.

Zijn bovenstaande verhalen de regel of eerder de uitzondering?

Hildegard De Vuyst Dat is moeilijk om te zeggen omdat er naar mijn gevoel veel onder de radar blijft. Het probleem wordt alleen zichtbaar als een voorstelling geannuleerd wordt, of als een bekend figuur zoals Cynthia Bolingo geen visum krijgt voor een belangrijke wedstrijd in Verenigde Staten (*de Belgische recordhoudster op de 400 meter miste daardoor in september de finale van de Diamond League, red.*). Wat wel vaststaat is dat de situatie in twintig jaar tijd dramatisch veranderd is. Als we bij les ballets C de la B vroeger een visum aanvroegen voor een niet-Europese artiest, dan wisten we vrijwel zeker dat die kon komen. Nu is het veel meer een loterij geworden.

Ehsan, jouw voorstelling *A in the role of B when C didn't make it* (2023), een samenwerking met drie Iraanse theaterartiesten onder wie jouw oom, is deels in het water gevallen door visumproblemen.

Ehsan Hemat Klopt, we zijn twee weken repetitietijd verloren. Het stuk maakte deel uit van het Moussem Cities-festival, gewijd aan Teheran. Meer dan twintig Iraanse kunstenaars hadden een visum nodig, waardoor verschillende aanvragen te laat werden ingediend. Maar belangrijker is misschien wel de impact van de politieke context. Zodra er een diplomatiek probleem is tussen België en Iran, zoals nu in nasleep van de zaak rond Olivier Vandecasteele, sluit België de deuren.

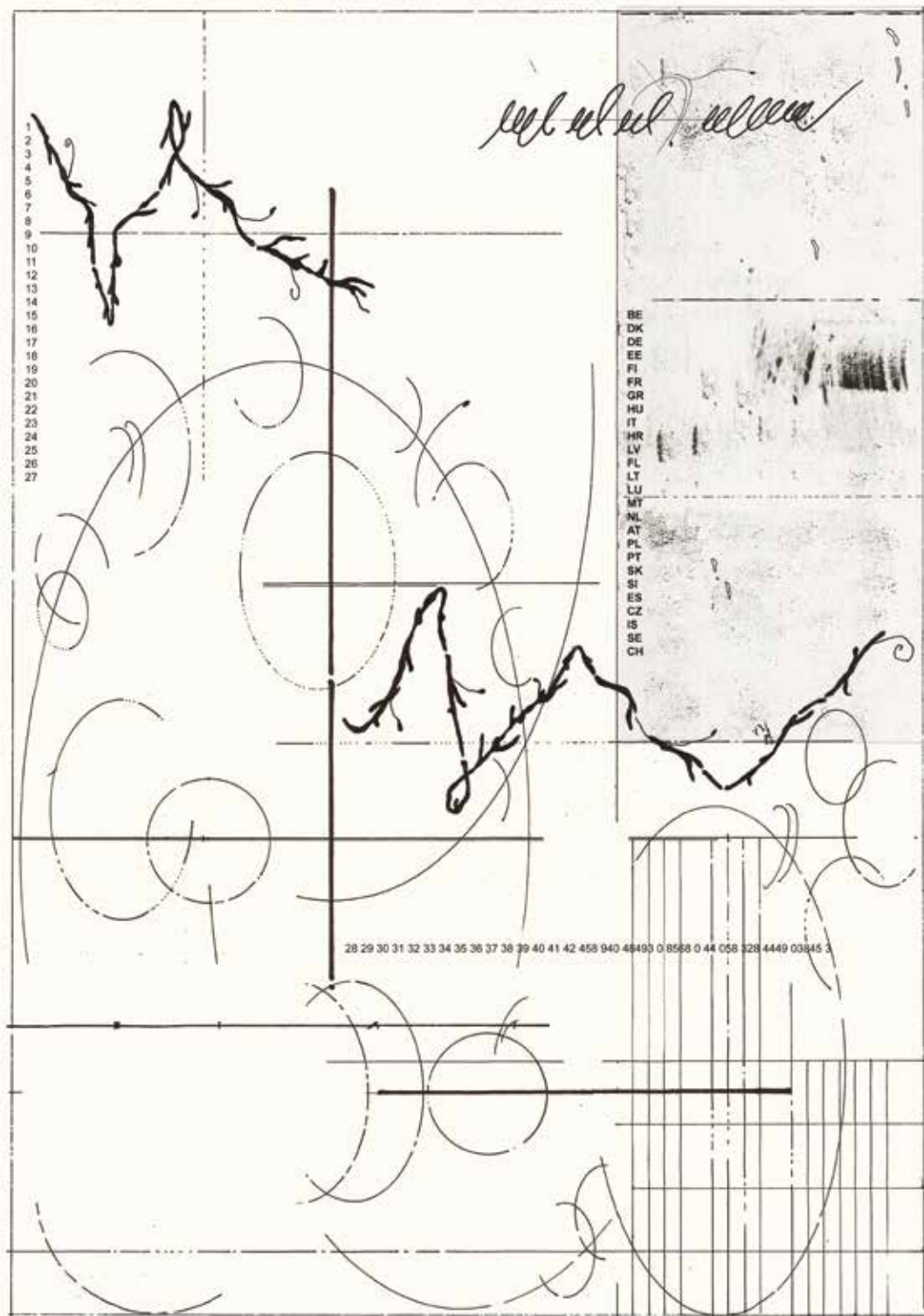
Gewone burgers zijn inderdaad het slachtoffer van wat zich op het

politieke schouwtoneel afspeelt. In september schortte Frankrijk ‘uit veiligheidsoverwegingen’ nog alle visumaanvragen op van kunstenaars en studenten uit Burkina Faso, Mali en Niger. De coupplegers in die landen waren erg kritisch voor ex-kolonisator Frankrijk.

De Vuyst Die politieke invloed is een groot probleem. Ook in omgekeerde richting. Vanuit België naar Congo reizen is tegenwoordig moeilijk. De Congolezen hebben zoiets van: als wij niet vrij naar de Schengenzone mogen reizen, waarom zouden we jullie dan wél moeten ontvangen? Geef ze eens ongelijk.

Steeds meer landen in de Schengenzone sluiten om financiële redenen hun buitenlandse ambassades en outsourcen hun visumaanvragen naar een externe organisatie, zoals VFS Global (Visa for Schengen) en VisaMetric. Uit onderzoek van kennisplatform On the Move blijkt dat dit de zaken voor kunstenaars en cultuurorganisaties enorm bemoeilijkt.

Hemat In Teheran is VFS echt corrupt. Een afspraak krijgen is bijna onmogelijk, dus de enige opties zijn betalen of via de zwarte markt gaan. En dat zijn niet de enige extra kosten. In theorie betaal je voor een visumaanvraag 125 euro, maar mijn ouders moeten elke keer vanuit Shiraz naar Teheran vliegen om zich persoonlijk aan te melden. VFS rekent ook extra fees voor allerhande papieren waarvan je niet wist dat je ze nodig had. Normaal neemt de procedure ongeveer vier weken in beslag, maar dat wordt zo al





A in the role of B, when C didn't make it, Ehsan Hemat © Michiel Devijver

snel overschreden. En wanneer een document ontbreekt, wordt je aanvraag geannuleerd en moet je opnieuw beginnen.

De Vuyst Sinds 9/11 is dat inderdaad de trend. Vroeger had je op een ambassade een persoonlijk aanspreekpunt, iemand die meestal wat goodwill had voor kunstenaars. Kwam een aanvraag te laat binnen, dan dacht men: oké, niet slim, maar we zullen zien wat we kunnen doen. Nu is de hele procedure gedigitaliseerd en uitbesteed. Iedereen is een nummer geworden. Het is een administratief doolhof dat voor niemand nog behapbaar is.

Sinds corona kijkt Europa nog strenger toe op wie zijn grenzen mag oversteken, wat de internationale uitwisseling een onherstelbare klap heeft toegebracht. Hoe hebben jullie dat ervaren op het terrein?

De Vuyst Ja, Europa is er gewoon klaar mee. Punt. Ik zal je één concreet voorbeeld geven. Straffer dan dit wordt het niet.

In juli 2021 hadden we Michael Disanka en zijn vrouw Christiana Tabaro met *Sept Mouvements Congo* uitgenodigd op het Festival de Marseille. In het Schengenhuis in Kinshasa kreeg het koppel te horen dat ze er goed aan deden om geen visum aan te vragen voor hun zes maanden oude baby. Samengevat: alleen als ze hun kind achterlieten, kregen zij de toestemming om te reizen. In hun quarantaine in Marseille hebben ze de voorstelling vervolgens helemaal herwerkt, want ook hun drie dansers en muzikanten mochten niet komen.

Gebeurt dat dan vanuit de perverse veronderstelling dat Disanka en co. anders niet zouden terugkeren naar Congo?

De Vuyst Inderdaad, men gaat ervan uit dat elke niet-Europeaan een potentiële migrant is. De Schengenambtenaren hebben maar één missie: de mensen buitenhouden. En alle mensen van wie ze niet zeker zijn dat ze zullen terugkeren, bijvoorbeeld omdat ze geen baby hebben,

geen huis op hun eigen naam hebben staan of voldoende geld op hun bankrekening hebben om in Europa te kunnen overleven, die krijgen gewoon geen visum.

Hemat Die bias treft vooral jonge kunstenaars. Mijn oom, een zeventiger, had geen probleem om naar Brussel te komen.

Ook voor wie buitenlandse kunstenaars uitnodigt, zijn de voorwaarden strenger en ontranspanter geworden.

De Vuyst Aha, nu hebben we het over de tenlasteneming of de fameuze *prise en charge*. (*Hemat en De Vuyst beginnen*

“Mijn ouders hebben tot 2016 nooit de toestemming gekregen om mij in België te bezoeken. Pas toen ze beslisten om apart te komen, is het gelukt.”

—*Ehsan Hemat*

Omdat ze weten dat hij op zijn leeftijd al een leven in Iran heeft en dat niet zomaar zal achterlaten. Dit is trouwens ook de reden waarom mijn ouders tot 2016 nooit de toestemming hebben gekregen om mij in België te bezoeken. Pas toen ze beslisten om apart te komen, is het gelukt.

Dat is hartverscheurend.

Hemat Ja, maar over die problemen kan ik hier met niemand praten, omdat niemand het begrijpt. Ondertussen heeft mijn vader beslist om zijn kinderen, die allemaal in het buitenland wonen, niet meer te bezoeken. Hij wil niet meer smeken om een visum, het is te vernederend.

De aanvraagprocedure verloopt sinds enkele jaren grotendeels online. De pandemie heeft die digitaliseringsgolf alleen maar versterkt, maar dat is niet onschuldig, zeggen jullie.

De Vuyst De digitalisering is een gemakkelijke hefboom voor overheden om controle te krijgen over burgers. Corona was gewoon een excuus, een experiment dat nu bestendig wordt. Bepaalde regimes komt dat zeer goed uit.

allebei te gniffelen) Vroeger kon een organisatie, zoals les ballets C de la B of KVS, borg staan voor een buitenlands kunstenaar. Nu kan dat voor een visum voor kort verblijf alleen nog als individuele burger. En pas op, dat is niet om mee te lachen. Ik moet niet alleen kunnen aantonen dat ik genoeg inkomsten heb, ik moet ook alle accommodatie en medische kosten betalen bij een eventuele repatriëring. De burgemeester van de gemeente waar ik woon moet die *prise en charge* bovendien legaliseren. Waar leidt dit ons naartoe?

Hemat In mijn geval moeten mijn schoonouders zelfs borg staan omdat ik als kunstenaar met losse arbeidscontracten werk. De hele procedure is gedigitaliseerd maar tegelijk aanvaarden VFS en de Belgische overheid meestal alleen originele documenten. Je wil niet weten hoe vaak een aanvraag geweigerd wordt omdat je een kopie hebt ingediend, of hoeveel keer je je paspoort moet opsturen voor één of andere stempel. Dan hoop je maar dat je in de tussentijd niet moet reizen. Het is te absurd voor woorden.

En dan hebben we het nog niet eens over de werkvergunningen gehad...

De Vuyst Ja, de visa zijn één ding. Wie langer dan een maand in België wil repeteren, heeft een arbeidsvergunning nodig. En die wordt niet op federaal, maar op Vlaams niveau afgeleverd. Je voelt de bui al hangen. (*lacht*) Ook daar zijn de voorwaarden complex. Voor een arbeidsvergunning moet er een contract zijn en met dat contract komt een Belgische bankrekening. De Congolezen uit *Requiem pour L.* (2018) moesten hier dus een rekening openen zodat ze hun Belgisch loon konden ontvangen en sociale bijdragen betalen. Maar vervolgens moesten ze die taksen terugvorderen omdat ze geen Belg zijn. Begin er maar eens aan, je wordt knettergek. En dan ben je nog niet eens op internationale tournee vertrokken.

On the Move, die meer dan 130 artiesten en organisaties hierover bevroeg (2023). Vaak komt de uitnodiging van een festival of de goedkeuring van subsidies pas last minute, zodat kunstenaars niet tijdig aan een visumaanvraag kunnen beginnen. Als freelancers hebben ze bovendien in de regel een onregelmatig inkomen en is het niet altijd makkelijk om te bewijzen dat ze artiest zijn...

De levende podiumkunsten worden hierdoor nog meer getroffen dan andere disciplines.

De Vuyst Absoluut. Fysieke nabijheid is de kern van ons werk. Cinema kan reizen zonder een regisseur, beeldende kunst ook.

“Ook aan de kant van de financiering wordt de internationale samenwerking totaal ondermijnd.”
— *Hildegard De Vuyst*

Hemat Ik had altijd gehoopt om de relatie met mijn geboorteland levend te houden, maar het is gewoon te moeilijk. Ik denk niet dat ik nog snel met Iraanse acteurs zal werken.

PRODUCTEN REIZEN, MENSEN NIET

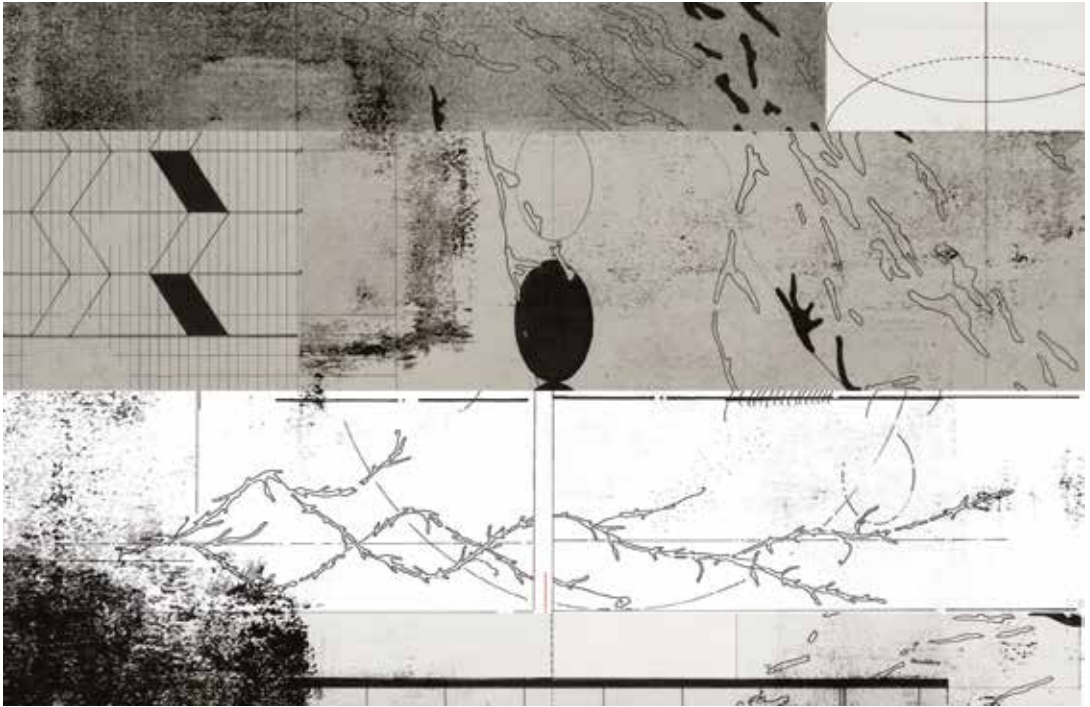
De ontransparante procedure, het gebrek aan expertise en afspraken bij de externe bureaus die de visa moeten goedkeuren, de kafkaïaanse bureaucratie, de absurde redenen voor een weigering (lees: ‘onvoldoende financiële middelen voor levensonderhoud’ of ‘onvoldoende bewijs van inzet voor terugkeer’)... Ze gelden ook voor gewone reizigers.

Toch worden kunstenaars en cultuurwerkers extra geïsoleerd, stelt de netwerkorganisatie

Maar wij móéten ons gewoon verplaatsen. Zo komen we in de absurde situatie terecht dat producten vandaag vrij kunnen reizen, maar lichamen niet. Europa wil gewoon de mensen niet, punt.

Hemat Het is een van de redenen waarom veel gerenommeerde niet-Europese kunstenaars zich in de Schengenzone vestigen. Met een tweede paspoort kunnen ze die vermoeiende visumprocedure omzeilen. Op de affiches van internationale festivals zie je daardoor steeds dezelfde namen opduiken, maar de nieuwe generatie blijft onderbelicht. Hoe gaan jonge kunstenaars bijvoorbeeld om met de Women, Life, Freedom-beweging in Iran? We weten het niet.

De Vuyst Veel van de Congolezen met wie we indertijd bij les ballets hebben samengewerkt, hebben in Europa een



nieuw leven uitgebouwd. Hetzelfde geldt voor de Palestijnen, wat ter plekke tot een totale braindrain leidt. Al wie kan, vertrekt. Ik zou willen dat die mensen de nieuwe generatie kunstenaars in hun eigen land voeden met de knowhow die ze hier hebben vergaard. Maar het is toch niet aan mij om te zeggen dat iemand terug naar Ramallah of Kinshasa moet?

Het probleem is ook dat niet iedereen gelijke toegang heeft tot zelfs maar het aanvragen van een visum.

De Vuyst Nee, het Belgisch consulaat in Israël ligt bijvoorbeeld in Oost-Jeruzalem. Palestijnen van de Westelijke Jordaanoever mogen daar niet naartoe. Zij moeten hun aanvraag dus meegeven met iemand die wél toegang heeft tot Jeruzalem, maar zo zijn er niet veel.

Hoe hard zet dit de internationale uitwisseling onder druk?

De Vuyst Enorm. *I'll be very blunt...* Wij maken onze producties tegenwoordig niet meer met Vlaams geld, maar met de Belgische taxshelter. Daarbij kun je de kosten van Belgische werknemers voor 70 procent inbrengen, de Europese voor 20 procent en de niet-Europese slechts voor 10 procent. Ook aan de kant van de financiering wordt de internationale samenwerking dus totaal ondermijnd.

Hemat Er zijn inderdaad amper nog subsidies voor interculturele uitwisseling. Een reisbeurs dekt enkel de kosten van de mensen die op het podium staan, maar niet van de dramaturg of technicus. In 2025 hebben we de kans om met *A in the role of B...* een tiental shows in Europa te spelen. Maar financieel is dat een zeer moeilijke oefening. Frustrerend, want zo'n tournee is een boost voor je carrière. En zelfs al krijg je een visum, dan is dat heel strikt voor de periode van je werk. De dag na je voorstelling moet je meteen terug,

dus netwerken zit er niet in. Ik vraag me af hoe het komt dat zoveel topsporters wel zo makkelijk kunnen reizen...

In Frankrijk gaat het er enigszins anders aan toe. Kunstenaars kunnen er een vierjarig ‘Passeport Talent — Artiste’ krijgen, een uitzonderingsregel die nergens anders in Europa bestaat.

Waarom blijven kunstenaars zo stil over deze onzichtbare boycot?

Hemat Omdat ze denken dat ze geen stem hebben en het verschil niet gaan maken. En omdat je, in het geval van Iran, zelfs met een buitenlands visum nog op elk moment kunt worden tegengehouden aan de grens omdat je een verdacht profiel hebt of kritisch bent

“Op de affiches van internationale festivals zie je steeds dezelfde namen opduiken, maar de nieuwe generatie blijft onderbelicht.”
— *Ehsan Hemat*

De Vuyst Ja, zo zijn veel Afrikaanse kunstenaars in Europa binnengekomen. Het voordeel is dat je in vijf jaar tijd de Franse nationaliteit kunt verwerven, als je voldoende arbeidscontracten aan elkaar kunt rijgen.

Hemat Ook in Finland, waar mijn broers wonen, zie ik dat de procedure veel menselijker kan. Ik heb de indruk dat de overheid daar wil dat je contact houdt met je familie. In België niet.

voor het regime. Of ik nog perspectief zie? Heel soms. Keyvan Sarreshteh heeft zijn geannuleerde productie op de Wiener Festwochen benut om het debat te openen. Na afloop was er blijkbaar iets meer bereidwilligheid om Iraanse artiesten een visum te geven. Een beetje lawaai maken haalt dus toch misschien iets uit...

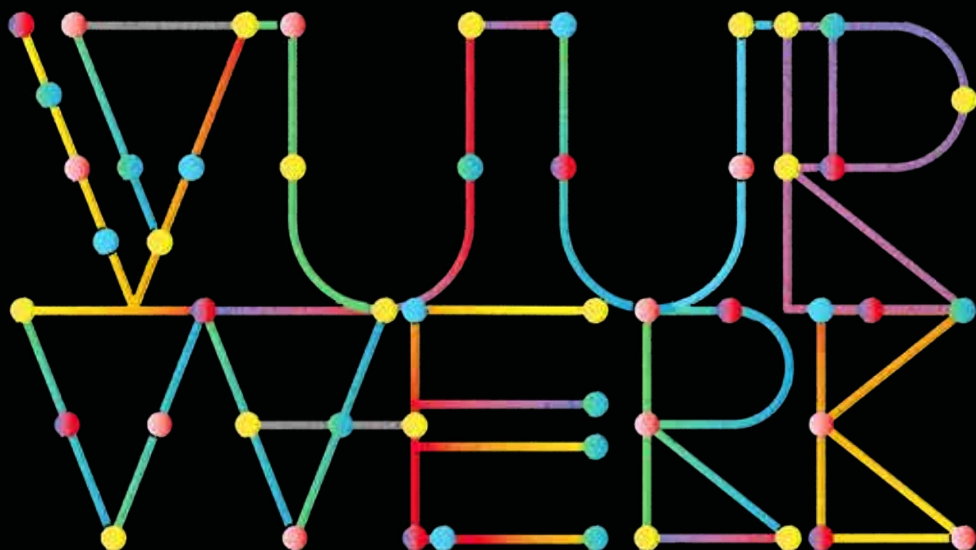
Illustraties: Shervin/e Sheikh Rezaei

Charlotte De Somviele schrijft freelance over podiumkunst voor *De Standaard* en is coördinator van *Etcetera*.

Bronnen

On the Move. (2023). *Schengen Visa Code and Cultural Mobility: Latest insights with a focus on artists and culture professionals from the African continent*.

On the Move. (2012). *Artists' mobility and visas: a step forward. Final report of On the Move's workshop on artists' mobility and Schengen visas*. <https://on-the-move.org>



DE
GROTE
POST



Een meerdaags feest van **verbinding** en **verbeelding**
van 14 t.e.m. 22 december

Hendrik Serruyslaan 18a — 8400 Oostende Ontdek het volledige programma op www.degrotepost.be



MALPERTUIS

SPEELT:

Met: Bob De Moor
Tekst: Jeroen Olyslaegers

Wildeman

In Theater Malpertuis op 21/02/'24 en 29/03/'24, op reis t.e.m. 30/03/2024
ALLE INFO OP WWW.MALPERTUIS.BE

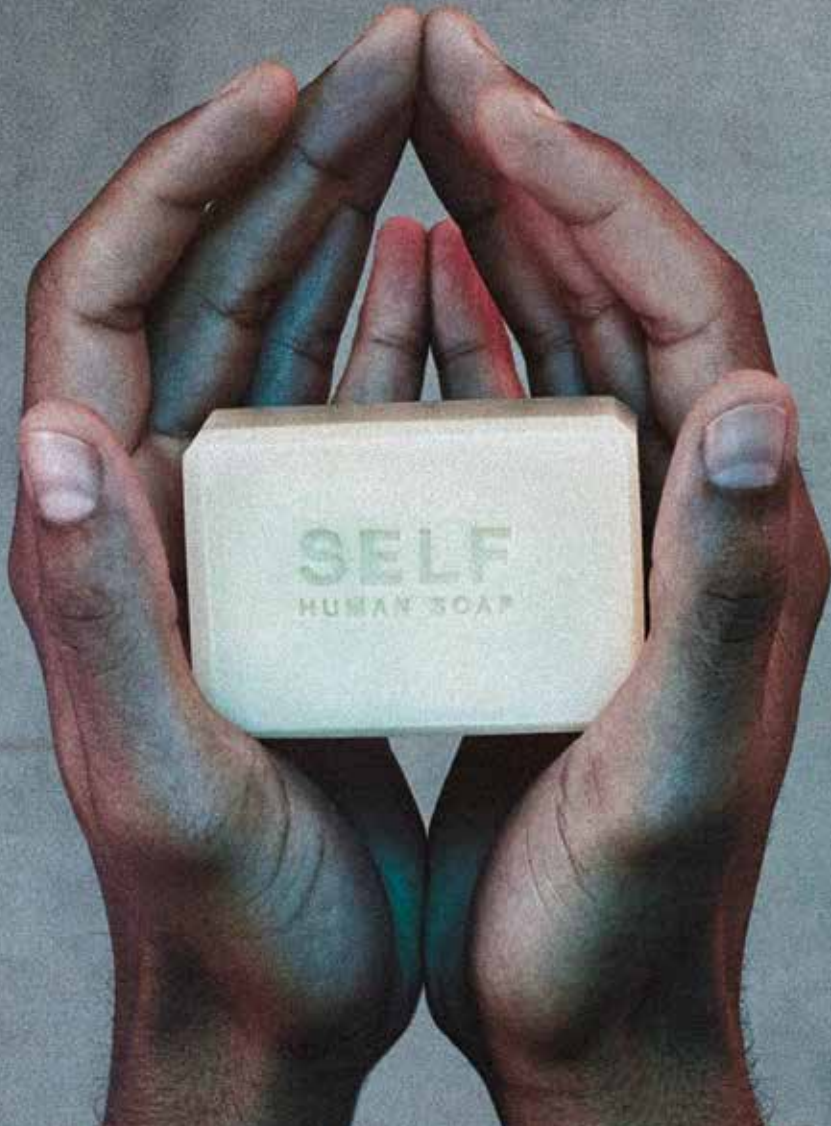


Vlaanderen
verbonding met de wereld

BELGIAN
TAX
SHELTER

FLANDERS
TAX
SHELTER

Schuldige kijkers



Hoe onvoorspelbaar het theateroeuvre van ‘beroepsprovocateur’ Julian Hetzel ook is, één ding lijkt gegarandeerd: de knoop in de maag waarmee je de zaal verlaat. Of het nu gaat om een uitnodiging om op performers te schieten, om het aanprijzen van kunstsculpturen gemaakt van Syrisch oorlogspuin of om het verzamelen van toeschouwerstranen voor een goed doel in Afrika, altijd triggert Hetzel een zenuw in ons moralistisch systeem. Annette Embrechts legt uit hoe hij de toeschouwers daarbij met sardonisch genoegen in een medeplichtige positie manoeuvreert. Impliciet stuurt Hetzel aan op actie: stop met je schuldig te voelen over het schuldig voelen, doe iets!

125 GRAM VET

Het begon met een glanzend stukje zeep. Een modern en aantrekkelijk vormgegeven blokje van 125 gram dat lag te glimmen in een hippe pop-upstore bij de ingang van een groot winkelcentrum in de Utrechtse wijk Kanaleneiland. In 2016 verkocht de zeepshop tijdens het Utrechtse Spring Festival ‘*human soap*’ voor een goed doel: de opbrengst ging naar waterputten in Malawi. Dat de zeep was gemaakt van overtollig mensenvet, ontdekte je wanneer je een kaartje kocht voor *Schuldfabrik* van theatermaker, performer, beeldend kunstenaar en muzikant Julian Hetzel.

“Niet alleen stelt Julian Hetzel voortdurend vragen bij de economische machtsstructuren van het kapitalistische systeem waarin we leven, hij maakt er zelf ook dankbaar gebruik van.”

Vorbij de toegangsdeur volgde een rondleiding langs performances die de zuivere én onzuivere ingrediënten van het nieuwe zeepmengsel onthulden. Video’s over het weghalen van buikvet tijdens een liposuctie werden gecombineerd met instructies over hoe de glibberige mensenresten om te zetten in iets nieuws, iets energieks, iets bruikbaar — bijvoorbeeld menselijke zeep van het merk SELF. Van mensen, voor mensen.

Op de keper beschouwd is het een briljant idee om herverdeling in te zetten voor het wegpoetsen van morele vlekjes: iets waarvan in het rijke Westen door obesitas te veel is (buikvet) transformeren tot iets waaraan in het arme Centraal-Afrika door droogte een gebrek is (water). Dat de metafoor ook associaties oproep met ‘het wassen van handen in onschuld’, met de opbrengst van ‘vuile’ verdiensten, zat in het concept van *Schuldfabrik* ingebakken.

De voorstelling riep bovendien ongemakkelijke associaties op met Hitlers gruwelijke plannen rond menselijke resten en de lugubere experimenten op gevangenen in concentratiekampen. Tegelijkertijd deed de performance denken aan de anarchistische zeepmaker uit de film *Fight Club* (1999). Daarin komt Tyler Durden, gespeeld door Brat Pitt, met een slim recept om zeep te maken: ‘*The best fat for making soap, because the salt balance is just right, comes from humans.*’ Net als in *Schuldfabrik* is in die pikzwarte film, geregisseerd door David Fincher naar een boek van Chuck Palahniuk, te zien hoe het vet wordt vergaard door plastic zakken te redden uit afvalbakken van liposuctiefabrieken en er glycerine uit te destilleren. ‘*We were selling rich women their own fat asses back to them*’, klinkt het grijnzend in de film.

In *Schuldfabrik* gaf Hetzel zijn toeschouwers eveneens zo’n koekje van eigen deeg. Je verliet de voorstelling weer via de zeepshop, waar het erg aantrekkelijk was je schuldgevoel voor even af te kopen. Drie jaar later vertegenwoordigde hij met deze pop-upshop Nederland op de Biënnale in Venetië. Een creatieve vorm van ‘upcyclen’ van schuldgevoel. De zeepblokjes van 125 gram getransformeerd mensenvet zijn nog steeds te koop via de online webshop SELF.



TROJAANS PAARD

Het inzetten van merchandise bij zijn voorstellingen is een truc die Hetzel vaker uithaalt. De in het Zwarte Woud opgegroeide Duitser, die visuele communicatie en beeldende kunst studeerde aan de Bauhaus-Universität Weimar, weet hoe propaganda werkt en beelden bekijken. Niet alleen stelt hij voortdurend vragen bij de economische machtsstructuren van het kapitalistische systeem waarin we leven, hij maakt er zelf ook dankbaar gebruik van. Als een Trojaans paard haalt hij met een knipoog consumptieartikelen en commerciële producten als attractieve handel zijn voorstellingen binnen, onder het motto: *let's make money out of guilt*. Eerst maakt hij zijn werk toegankelijk voor een breed publiek door in een winkelcentrum een zeepwinkel te openen en gesprekjes aan te knopen met voorbijgangers die je in het theater niet vanzelfsprekend naar binnen krijgt. Vervolgens blijkt de shop ook een val te zijn voor de toeschouwers, om ze te verleiden, net zoals reclame of design dat doet, nadat hij ze tijdens de performance de achterkant van het 'product' heeft laten zien en ervaren.

Ook bij *All Inclusive* (2018), een performance over de esthetisering van (oorlogs)geweld, verliet je de voorstelling via een giftshop vol souvenirs, trofeeën en kunstwerken. Kort daarvoor had je een ongemakkelijke rondleiding gehad langs exploderende kunstwerken over de waanzin van oorlogsgeweld, niet toevallig gemaakt uit onder meer Syrisch oorlogspuin door 'een beeldend kunstenaar, genaamd Julian Hetzel'. Nog gênanter werd het toen vier echte oorlogsvluchtelingen, uit Irak, Iran en Syrië, als speciale toeschouwers de expositie werden binnengehaald. De kordate curator Bojana (een bejubelde rol van de Vlaamse actrice Kristien De Proost) richtte zich met haar rondleiding speciaal op hen.

In zijn *NRC*-recensie over de ‘buikpijnperformance’ *All Inclusive* noemde theatercriticus Marijn Hetzel een ‘beroepsprovocateur’: ‘De pijnlijke tegenstelling tussen de echte oorlogservaringen van de bezoekers en de kitscherige pogingen van ‘Hetzel’ om het geweld tastbaar te maken in zijn tentoongestelde werk wordt door *All Inclusive* maximaal uitgebuit. (...) Waar komt onze perverse fascinatie voor het leed van anderen vandaan? Waar ligt de grens tussen oprecht engagement en empathieporno?’

“Formats zoals spelshows, computerspelletjes, of rondleidingen in een fabriek of museum zijn concepten waar je als toeschouwer snel in meegaat omdat je de codes ervan denkt te kennen.”

Het is die theatrale handel in empathie, in hoop, in tranen, in kunst en in schuld die het werk van Hetzel zo krachtig en ongemakkelijk maakt. Je voelt je altijd wel ergens medeschuldig aan de neoliberale problemen die hij in zijn voorstellingen aan de kaak stelt, of het nu de oneerlijke verdeling van geld, inkomen en hulpbronnen is, institutioneel racisme of hardnekkige postkoloniale machtsverhoudingen.

BRONMATERIAAL

Hetzel ontpopte zich na zijn masterstudie aan DasArts (2010-2013) in Amsterdam snel als een van de interessantste interdisciplinaire kunstenaars met standplaats in Nederland (Utrecht). Voor hij naar Nederland kwam, werkte hij twee jaar als ontwerper en illustrator. Ook was hij als drummer medeoprichter van de elektroband Pentatones. De vier muzikanten brachten een handvol albums uit en traden op tot 2016. Zelf noemt Hetzel zijn hybride praktijk op de website van zijn groep inmiddels ‘*trans-disciplinary*’, ‘*post-disciplinary*’ en uiteindelijk zelfs ‘*undisciplinary*’: ‘*I believe in a post-disciplinary artistic practice that expands both, theatre and visual arts, towards unlimited artistic freedom.*’

Toch verloochent Hetzel zijn wortels als beeldend kunstenaar niet: altijd vertrekt hij vanuit een materiaal. Liefst een goedje dat te transformeren is, zoals zeep in *Schuldfabrik*, water in *SPAfrica* en klei in *Mount Average* (2020). Met fictie én frictie transformeert hij die materialen om zo concreet vorm te geven aan een concept. Zo vroeg hij zich in *Mount Average* (2020) af hoe we in het heden kunnen dealen met een controversieel verleden. Een geschiedenis die zich heeft vastgebeiteld in stenen, in monumenten.

Tijdens die installatieperformance nam hij zijn publiek mee op een fabrieksbezoek langs tot gruis gemalen bustes van historische figuren, heersers en tirannen. De gestaalde monumenten van dictators als Hitler, Lenin, Mao, Stalin en Leopold II werden geschaafd en tot stof vermalen om vloeibare klei te worden in de handen van performers en toeschouwers. Zij verwerkten het bronmateriaal weer tot een nieuw symbool van macht — iets wat letterlijk en figuurlijk nogal wat stof deed opwaaien. *Mount Average* had namelijk een evidente link met de actualiteit: in het verlengde van de Black Lives Matter-beweging werden op dat moment steeds meer beeltenissen van koloniale onderdrukkers beklad en

neergehaald. De discussie over het verwijderen ('het wissen van de geschiedenis') of het toevoegen van 'contextbordjes' was in volle gang.

Monumenten bevinden zich altijd op het snijpunt tussen kunst, macht en politiek. Eeuwenlang al worden standbeelden ingezet ter meerdere eer en glorie van naties, leiders en politieke ideologieën. Als fysieke weergave van een regime of tijdsgewricht zitten ze in het collectieve geheugen. Stilzwijgend, maar dominant aanwezig in het straatbeeld, herinneren ze ons aan hun macht, niet zelden vergaard met vuile handen. Daarom dat steeds meer standbeelden worden betwist, beklad en zelfs verwijderd. In *Mount Average* werd het verleden niet uitgewist, maar gedeconstrueerd en herschikt tot iets nieuws. Zoals je ook het koper uit Congolese mijnen, gebruikt voor bustes van Leopold II, zou kunnen hergebruiken. Of 'het fascisme' kunt vermalen door bustes van Hitler te verpulveren. Hetzel liet het publiek kleien met gruis van standbeelden onder het motto *make power of powder*. Zo legde hij in *Mount Average* letterlijk de vinger op de beladen herkomst van grondstoffen: *friction creates shape*, aldus een van zijn statements. Het Nederlands Theaterfestival 2021 verkoos *Mount Average* tot een van de belangwekkendste voorstellingen van dat seizoen.

BESTAANDE FORMATS

Hoewel Hetzel met zijn materiaal vorm geeft aan behoorlijk uitdagende theoretische bespiegelingen—bijvoorbeeld over de relatie tussen kunst en macht, tussen hebzucht en kapitalisme, tussen economie en uitbuiting—oogt het resultaat meestal verre van



SPAfrica, Julian Hetzel © Anouk Maupu

hoogdravend of ingewikkeld. Eerder ludiek, door het gebruik van populaire bestaande formats zoals spelshows, computerspelletjes, of rondleidingen in een fabriek of museum. Het zijn concepten waar je als toeschouwer snel in meegaat omdat je de codes ervan denkt te kennen.

“Solidariteit is simpelweg niet genoeg.
Het gevoel betrokken te zijn, betekent niet
dat je erbij betrokken bent.”
—*Julian Hetzel*

Zo vroeg Hetzel met het artistiek-sociale experiment *There Will Be Light* (2022–2023) aandacht voor het sociaal-maatschappelijke idee dat iedereen onvoorwaardelijk een basisinkomen verdient, niet als gunst maar als fundamenteel recht. Een jaar lang wilde Studio Julian Hetzel, in overleg met Collectief Kapitaal (een initiatief van ervaringsdeskundigen met basisinkomens), drie winnaars een jaar lang een basisinkomen van 1.250 euro per maand betalen, als kunstproject. Hiervoor hoefden zij niets anders te doen dan hun dagelijks leven te ‘performen’. Dat was de enige tegenprestatie voor een jaar lang ademruimte: *a durational performance called life*. Geld als reservoir van rust. ‘We wilden hoop en uitzicht bieden, zodat deze mensen uit hun overlevingsstand konden treden en door financiële stabiliteit hun blik eindelijk eens konden richten op een stip op de horizon, achter hun muur van wanhoop’, zei Hetzel in *Theaterkrant Magazine*.

Hetzel is natuurlijk ervaren en geraffineerd genoeg om niet zomaar ‘gratis geld’ uit te delen. Hij bedacht een ongemakkelijk, vrij toegankelijk wedstrijdconcept, ingebed in een marathonperformance door vier spelers. De drie winnaars werden via een openbare afvalrace geselecteerd uit een groep van ruim tweehonderd sollicitanten. In het voorjaar van 2022 streden in drie steden een week lang iedere dag tien ‘armlastige’ kandidaten—ze hadden zich vrijwillig aangemeld—publiekelijk voor de dagwinst. Op de achtste dag, tijdens een *grande finale*, namen zeven dagwinnaars het onderling tegen elkaar op, wederom voor het oog van toeschouwers. Alle kandidaten probeerden de hoofdprijs van 15.000 euro in de wacht te slepen. Die werd drie keer werd uitgereikt: in Den Haag, Utrecht en Groningen, in totaal 45.000 euro.

Maar Hetzel besloot nog een stap verder te gaan: hij ging niet zelf op de stoel van de jury zitten, maar gaf het selectieproces in handen van lokaal geworven dak- en thuislozen. ‘Als iemand ervaring heeft met het verschil tussen niets en iets, tussen de onrust van een dagelijkse zoektocht naar geld en het perspectief van een maandelijks inkomen, zijn zij het. Zij kunnen goed beoordelen hoe groot de mentale vrijheid voelt als je niet langer een gevangene bent van het hier en nu.’ Het selectiepanel bestond dus uit mannen die ruime ervaring hadden met een leven op straat. Samen met Hetzel bedachten ze relevante vragen. Ze kregen ook ruimte om naar eigen inzicht de kandidaten nog dieper te bevragen op hun motivatie om mee te doen, hun penibele persoonlijke situatie en hun (financiële) wensdromen: ‘Wie ben je? Wat is je duurste bezit? Wat is je eerste herinnering aan geld? Hoeveel heb je gespaard? Waarom denk je dat jij het geld verdient? Wat ga je doen met 15.000 euro?’

Een aantal critici stelden ethische vragen bij het concept van *There Will Be Light*: is het niet een ratrace voor stakkers, een zieke spelshow? Zelfs de winnaar in Utrecht plaatste er kanttekeningen bij: 'Ik houd wel van kunst die wringt, maar je speelt toch een spel met de hoop van wanhopige mensen.' Sommigen vonden het cru om mensen zonder inkomen en vaste woon- of verblijfplaats grote sommen geld te laten uitreiken en te laten luisteren naar financiële toekomstfantasieën, terwijl ze zelf geen rode cent te makken hebben en afhankelijk zijn van charitas en gebedel. Maar voor Hetzel was het een middel om de realiteit het theater binnen te trekken. Met echte mensen, zoals hij eerder op de website Mister Motley zei: 'In hoeverre kunnen we een brug slaan tussen de utopische ideeën van een kunstenaar en de realiteit buiten het theater of de galerie? Ik denk dat de muur tussen het theater en de straat moet verdwijnen.'

THE BIG BEHINDS

Met een spreekwoordelijke 'wichelroede' onderzoeken Hetzel en zijn team wat er onder de oppervlakte van de samenleving speelt. Een grappige verbeelding daarvan toont hij in een met zijn team gemaakte instructievideo over *the big behinds* van zijn werk: een toelichting op een kleine twintig statements die de basis vormen van zijn theaterpraktijk. De video begint met het aftasten van de vloer met een wichelroede. Hetzel probeert het kapitalistische systeem binnenstebuiten te keren en met speelse concepten en een droog gevoel voor humor *the big behinds* van het neoliberalisme te onthullen. Vooral de onzichtbaarheid van machtsstructuren, de aantrekkelijkheid van geweld, de oneerlijke verdeling van geld en middelen en de verlamme werking van empathie hebben daarbij zijn interesse.

In het met de VSCD Mime Prijs bekroonde *The Automated Sniper* (2017) nodigde hij het publiek uit om met een op afstand bestuurbaar paintballgeweer op de performers te schieten. Daarmee maakte hij een vergelijking tussen kunst, gamen en oorlog. Met het jagen op *targets* en het behalen van *levels* werden toeschouwers verleid om achter een console plaats te nemen en onder applaus de performers onder 'vuur' te nemen. Totdat zwart-witte satellietbeelden van echte oorlogssituaties zich in het spel mengden. Beelden die we herkenden uit Amerikaanse machtsretoriek over vermeende massavernietigingswapens om aanvallen op Irak te rechtvaardigen. De grens tussen speel- en slagveld vervaagde nog meer toen een heuse wereldkampioen zich via satellietverbinding vanuit Bagdad in het schietspel mengde. De voorstelling transformeerde zo in een metafoor voor oorlogsvoering op afstand. Welk grof geweld kun je met 'schone' handen toepassen zonder zelf het slagveld te betreden? Welk oorlogsrecht is daarop van toepassing? En welke ethiek? Het zijn vragen die ook zes jaar later nog brandend actueel zijn.

In de recente performance *SPAfrica* (2023) presenteerde Hetzel samen met de zwarte Zuid-Afrikaanse performer Ntando Cele een slim sociaal experiment rond gebottelde tranen — slimme referenties aan geopolitieke conflicten over water als schaarse hulpbron, en ieders grondrecht op schoon water. Cele vroeg een 'volun-tear' uit het publiek te huilen in een speciaal ontwikkeld tranenopvangmasker. Vervolgens kreeg deze collectief verzamelde empathie — tranen voor water, water voor tranen — een gevaarlijk wrang bijmaakje.

Cele, geboren in Durban en net als Hetzel afgestudeerd aan DasArts, kroop op het podium eerst bedrieglijk goed in de huid van Hetzel als witte, sociaal geëngageerde kunstenaar,

om zo te ontsnappen aan verwachtingen die onvermijdelijk zouden worden geprojecteerd op de zwarte huidskleur van een protestperformer uit Zuid-Afrika. Ook hier stapelden de vragen zich gaandeweg op. Als grommende hond liet Cele in een briesende finale zien hoe empathische reacties van een wit publiek haar geketend hielden, omdat die altijd uit zouden zijn op een verbeelding van trauma's. Identiteitspolitiek op een podium werkt niet bevrijdend, zo hield ze het publiek voor, maar bevestigend. Diversiteit als subsidie-criterium leidt al te vaak tot 'traumatheater': *'Mine your trauma'*, scandeerde Cele lekker dubbelzinnig en sarcastisch in *SPAfrica*. Dat leidt tot 'empathieporno' maar helpt weinig aan het veranderen van kapitalistische machtsstructuren, uitbuiting van hulpbronnen en neokoloniale verhoudingen. Hetzel benadrukt met *SPAfrica* het probleem van empathie: er gaat een verlamme werking van uit. 'Solidariteit is simpelweg niet genoeg. Het gevoel betrokken te zijn, betekent niet dat je erbij betrokken bent', zei hij in een interview op Mister Motley.

“Hetzels werk gaat over het bevragen van ons waardesysteem, maar bovenal over de rol die de toeschouwer daarin heeft.”

Opnieuw destilleert hij actie uit schuldgevoel: medio november organiseerde Studio Julian Hetzel een 'volun-tears'-weekend in Amsterdam. Drie dagen lang verzamelden zijn medewerkers tranen van vrijwilligers ('volun-tears') voor het project *SPAfrica Tear Farm* onder het motto: *Make me cry & Make it rain*. De opbrengst van de gebottelde emotionele vloeistof gaat naar de regeninstallatie in de township Langa in Kaapstad, Zuid-Afrika.

The Automated Sniper, Julian Hetzel © Jakob Hoff



SCHULDIGE KIJKERS

Maar welk spektakel zich ook in het werk van Hetzel afspeelt—schietspel, gameshow, afvalrace—het werkelijke drama speelt zich altijd af bij de verwarring onder de toeschouwers; zij worden gaandeweg als vanzelf ‘schuldige kijkers’. Hetzel gelooft niet in *passive spectatorship*: ‘Je raakt de wereld in zekere zin met je ogen aan. Je bent altijd actief betrokken, of je dit nou wilt of niet. *All Inclusive* ging hierover, maar ook *The Automated Sniper*. Dat behandelde de oorlogsvoering met drones, maar ook de afstand die ons scheidt van de conflicten die in de wereld plaatsvinden. In Europa hebben we het in de meeste gevallen zo goed dat we er gewoon vanaf onze bank van kunnen ‘genieten.’

The Automated Sniper vergeleek hij met het Milgram-experiment (een psychologisch experiment dat onderzocht hoe gevoelig mensen zijn aan autoriteit): ‘Je hebt een keuze om erin mee te gaan of niet, je kan in het theater net zo goed voor burgerlijke ongehoorzaamheid kiezen als daarbuiten. (...) In die zin gaat mijn werk vaak meer over de toeschouwer zelf dan over het ‘verhaal’ dat we vertellen.’ Die ‘passieve medeplichtigheid’ is de oorzaak dat je altijd met een knoop in je maag de zaal verlaat.

Dat belooft wat voor komend voorjaar, wanneer Hetzel voor het eerst een voorstelling voor jong publiek gaat maken. Begin februari gaat in Den Bosch (NL) zijn samenwerking met Theater Artemis in première: *Diarree is mijn lievelingskleur* (8+). De jeugdvoorstelling laat via een mix van theater met beeldhouwkunst, poppenspel, actionpainting en muziek zien hoe kunst een creatief wapen kan zijn. De kinderen zullen vast en zeker medeplichtig worden aan het creëren van iets nieuws, door eerst iets anders te vernietigen.

Hetzels werk gaat over het bevragen van ons waardesysteem, maar bovenal over de rol die de toeschouwer daarin heeft. ‘Kijken is iets actiefs. Je bekijkt nooit iets zonder medeplichtigheid of verantwoordelijkheid. Wat is bijvoorbeeld het verschil tussen een toeschouwer en een ooggetuige?’, vraagt de kunstenaar zich af in een statement op zijn website. ‘We zien zoveel slechte dingen gebeuren op deze planeet, we kijken ernaar maar doen niets. Apathie heeft te maken met empathie. Empathie is namelijk ook iets dat je verdooft. Het laat je denken dat je al iets doet, alleen al omdat je je ergens van bewust bent en erkent dat dingen mogelijk verkeerd zijn. Het probleem is echter dat wanneer je ergens over leest, praat of er theater over ziet, dit niet betekent dat je werkelijk iets verandert.’

Impliciet stuurt Hetzel daardoor met zijn werk aan op actie: stop met je schuldig te voelen over het schuldig voelen—doe iets! Dat maakt zijn werk politiek: *guilty by watching*. Schuldig door te kijken.

Annette Embrechts studeerde wiskunde en filosofie en is theater- en dansjournalist bij onder meer *de Volkskrant* en *Theaterkrant*.

18 → 25
JAN 24

TON[&]ELH[&]UIS.BE

BOURLA

FIFFIT!

SH[&]OLLY
SH[&]OSK
FIFFIT

BENJAMIN ABEL
MEIRHAEGHE

Toneelhuis werkt met subsidies van de stad Antwerpen en de Vlaamse overheid.
Grafisch ontwerp: Bureau BoschBerg

DeMorgen.

STAD ANTWERPEN

Vlaanderen
verhalend werk



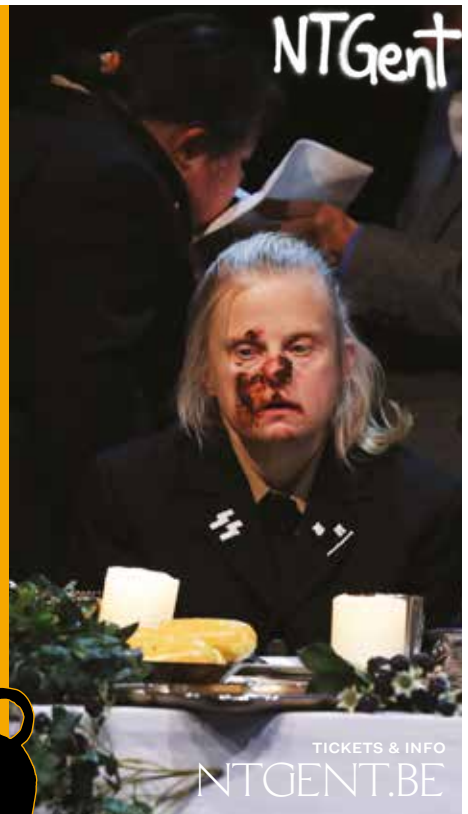
HUMO

TAX
BESLUIT

THE LAST
GENERATION,
OR THE 120
DAYS OF
SODOM

MILO RAU / THÉÂTRE DE LIÈGE
& THEATER STAP

08.12—09.12



TICKETS & INFO
NTGENT.BE

Bloedtheater

Van publieke folteringen tot de cartooneske excessen van *splatter*-films: welke weg hebben geweld en geweldsbeelden afgelegd sinds de komst van de moderniteit? Strafrechtelijke en morele kaders dwingen de mens almaar meer om zijn agressieve impulsen te onderdrukken. Maar het bloed kruipt waar het niet gaan kan. Aan de hand van enkele spraakmakende performances onderzoekt Rudi Laermans hoe theater in de voorstelling van geweld altijd weer bloederig wordt. Van klein geweld over mythisch tot systemisch en abstract geweld: waar liggen de limieten van het theater als representatiemachine?



1.

In de openingsbladzijden van *Surveiller et punir*, zijn bekende studie over de doorbraak van het gevangeniswezen, citeert Michel Foucault omstandig uit de beschrijving van de tortuur die ene Damiens op 2 maart 1757 op de Place de Grève in Parijs onderging. De lijst van toegebrachte verminkingen is bepaald lang en huiveringwekkend, met de dood door vierdeling als gruwelijk slotakkoord.

“Agressieve performancekunst is allegorisch en blijft daarom binnen het theatrale register. Daarbij wedt ze erop dat de echtheid van lichamelijke pijn het allegoriseren onzichtbaar maakt.”

Publieke folteringen waren een vorm van geweldstheater dat eeuwenlang veel volk lokte. Begin de negentiende eeuw verdwijnt ‘het grote schouwspel van de fysieke straf’ (Foucault). De strafvoltrekking gebeurt voortaan achter de gevangensmuren, het toebrengen van fysieke pijn is vervangen door corrigerende maatregelen, gericht op re-integratie.

Uiteraard wordt in oorlogstijd of in de strijd tegen terrorisme nog altijd gefolterd. Slechts bij uitzondering vernemen we daar iets over of krijgen we er beelden van te zien. Alom bekend zijn bijvoorbeeld de foto’s, gepubliceerd in april 2004 door CBS News, van de mishandeling door Amerikaanse soldaten van Iraakse gevangenen in de Abu Ghraib-gevangenis.

Geheime foltering verschilt van openbare tortuur, maar er is een continuïteit. Ook op beelden van onwettelijke marteling zijn de posities van slachtoffer en beul gewoonlijk geënceneerd met het oog op een publiek, hoe klein ook. Met uitzondering van de fotograaf zijn de toeschouwers wel geen directe getuigen meer. Ze bekijken geweldsbeelden die de fysieke agressie op een afstand plaatsnemen. Dat sluit aan bij een meer algemene evolutie.

Moderniteit, dat is ‘de tijd van het wereldbeeld’ (dixit Heidegger): de wereld wordt beeld, meer of minder waarheidsgetrouwe representaties bemiddelen de toegang tot de realiteit. Die distantiëring van de werkelijkheid doorheen haar letterlijke of figuurlijke verbeelding wordt cruciaal in de omgang met zaken die van langsom meer uit de publieke sfeer worden verbannen, waaronder fysiek geweld.

Norbert Elias beschrijft in zijn studie van het civilisatieproces—dat is inderdaad een ouderwetse uitdrukking—hoe zichtbaar geweld van langsom meer getaboeïiseerd en gejuridiseerd raakte, wat mee het verdwijnen van het officiële geweldstheater omstreeks 1800 verklaart. De toegenomen publieke verdringing van geweldsuitingen vroeg om een navenant grote private repressie van de geweldsimpulsen. Mensen moesten zichzelf leren bedwingen: je gaat niet zomaar op de vuist, je dreigt een ander niet meteen af wanneer je je zin niet krijgt.

Het proces van toenemende geweldsbeteugeling loopt nog altijd door. Sinds kort is het uitdelen van een pedagogische tik in de klas of thuis not done en veranderde dierenleed in

een publiek issue. Het kan allemaal niet zonder, freudiaans gesproken, 'een terugkeer van het verdrongene' binnen zeg maar de beeldrealiteit. De onderdrukte geweldsimpulsen en hun bevrediging verkregen inderdaad een centrale plaats in de verdubbelende wereld van beelden en andere vormen van representatie. Die sublimatie kent grofweg twee dominante vormen.

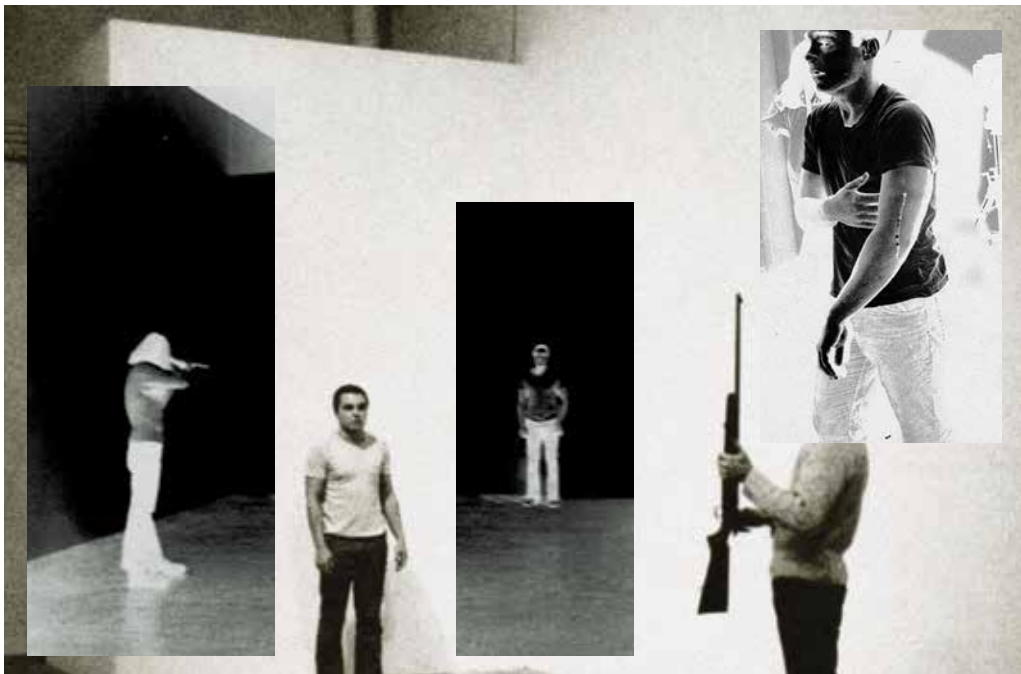
Er is het nieuws, in brede zin, dat informeert over oorlogen of misdaden en zo altijd mee de door verdringing gevoede fascinatie voor fysieke brutaliteit inlost: kijken naar geweldsbeelden als burgerschap. En er is het domein van de fictie, gaande van de beschaafde actiefilm tot bloederige horror en *splatter movies* (die vaak koketteren met het groteske): kijken naar geweldsbeelden als entertainment.

En het theater?

2.

Op 19 november 1971 schoot in de F-Space Gallery in Santa Ana (California) een vriend vanaf 4,5 meter een kogel in de linkerschouder van performanceartiest Chris Burden. *Shoot* werd een klassieker binnen de bodyart: kunst als fysieke mutilatie.

Burden verbond *Shoot* met de afstand tussen de vloed aan beelden van beschietingen en de reële ervaring van het binnendringen van een kogel. Hij wilde voelen wat voor hem tot dan toe een louter visuele beleving was. Eigenlijk leest de performance als *history in reverse*: van heftige geweldsbeelden terug naar 'klein geweldstheater' — 'klein' in tweevoudige zin: lichte, gewilde pijn voor een beperkt publiek.



collage met beelden uit *Shoot* van Chris Burden

De performancekunst kende een bredere artistieke inzet (die ook het vroege werk van Jan Fabre doordeesemt): ze speelde de echtheid van het fysieke lichaam uit tegen de onechtheid van lichaamsbeelden. *Shoot* verletterlijkte het recept van Antonin Artaud: *'le théâtre et son double'* onderuithalen door een 'theater van de wreedheid'. Niet spelen, maar zijn; niet doen alsof, maar reëel geweld; geen doordeweeks theater, maar — ja, wat eigenlijk? Misschien toch vooral een ander soort theater.

“Fysiek geweld reduceert het lichaam tot generisch vlees: dat is de kern van de erin besloten ontmenselijking. En waar vlees is, is bloed.”

De clou van performances als *Shoot* schuilt precies in hun kleinheid: een bescheiden geweldshandeling evocert de Idee van Geweld. Agressieve performancekunst is kortom allegorisch en blijft daarom binnen het theatrale register. Daarbij wedt ze erop dat de echtheid van lichamelijke pijn het allegoriseren onzichtbaar maakt. Feitelijk is die act al te zichtbaar voor wie niet in de ban komt van de mogelijkheid dat het mis kan gaan (de vriend van Burden had bijvoorbeeld diens hart kunnen treffen). Het is de achilleshiel van performancekunst à la *Shoot*: het echtheidseffect berust voor alles op de spanning tussen het geënceneerde 'kleine geweld' en de daardoor opgeroepen mogelijke gevolgen van 'groot geweld'. Het is simpelweg imaginair.

En wat met de echtheid van de lichamelijke pijn die de theatrale illusie zou doorprikken? Een kogel verwondt effectief een lichaam, maar publiek is die gezochte authenticiteit wezenlijk verbonden met één enkel visueel teken: stromend bloed. Die vloeistof *symboliseert* ondergane pijn, die op zich een inwendige, niet direct voorstelbare ervaring blijft.

De retorische overtuigingskracht van bloed als geweldsteken hangt samen met de westers-christelijke traditie: daarbinnen wemelt het van 'bloedbeelden'. Een van de bekendste is wellicht de voorstelling van Sint-Sebastiaan: een met pijlen doorzeefd lichaam, met bloed dat uit alle wonden druipt. *Shoot* lijkt een moderne (geen boog maar een geweer) en tegelijk verdunde re-enactment (één kogel, geen resem pijlen) van een modaal schilderij van de Heilige Sebastiaan.

3.

Fysiek geweld reduceert het lichaam tot generisch vlees: dat is de kern van de erin besloten ontmenselijking. En waar vlees is, is bloed. Hard fysiek geweld is bloederig, het laat bloed vloeien door allerhande blessures, brute tortuur, inslaande kogels. Hard fysiek geweld opent het lichaam, waardoor wat binnenin zit naar buiten vloeit; het produceert uiteenlopende inkervingen, die evenzovele sporen van geweldsaktten zijn en een rode stroom op gang brengen. Hard fysiek geweld toont het lichaam primair als bloedvatensysteem.

Je suis sang, zo luidt de titel van een voorstelling van Jan Fabre uit 2011. Leven is bloed;

leven redden, is bloed geven; leven afnemen, is bloed wegnemen; gewelddadigheid is ‘bloeddadigheid’. Uiteraard zijn dit stereotype representaties. Leven kan je, in lijn met een sterke oosterse traditie, evengoed essentialiseren op basis van in- en uitademen: de dood als laatste ademstoot (zie het oude gezegde ‘zijn kaars uitblazen’). Maar de bloedmythe blijft tot vandaag krachtig doorwerken binnen het theater: stromend bloed als spectraal teken van het Reële.

Neem de recente, in alle opzichten donkere encenering door Guy Cassiers van Mozarts *Don Giovanni* die in oktober 2023 in de opera van Lille was te zien. Ze toont Don Juan als de flagrante contradictie die hij is in de literaire verbeelding van de ultieme libertijn: een flierefluitende geweldenaar die vrouwen verleidt en verlaagt, met of zonder dwang en geweld, vanuit een louter vleselijk verlangen naar mannelijk genot. Deze lezing neemt visueel de overhand vanaf de scène waarin Don Giovanni het boerenmeisje Zerlina en haar bruidegom Masetto ontmoet. Cassiers situeert ze niet op het platteland, maar in een slachterij, inclusief fel bebloede witte schorten, grove messen die op fake-dieren inhakken, en karkassen.

“Een van de bekendste westers-christelijke ‘bloedbeelden’ is wellicht de voorstelling van Sint-Sebastiaan: een met pijlen doorzeefd lichaam, met bloed dat uit alle wonden druipt.”

De finale is een massief ‘bloedbeeld’. Volgens het libretto hebben Don Juan en zijn knecht Leoporello een nachtelijke afspraak op een kerkhof, vlak bij het graf van Il Commendatore (die Don Juan in de openingsscène vermoordde). In de regie van Cassiers wordt dat een bloederige ruimte met twee grote rode hopen van afgehakte armen, benen en andere lichaamsdelen: de resten van een slachtpartij. Terwijl de tijdelijk weer tot leven gekomen Il Commendatore hem aanmaant zijn leven te beteren, blijft Don Juan zich aan dat menselijk vlees te goed doen (de weigering wordt zijn dood).

Bloed is leven, Don Juan een bloedzuiger; lichamelijke is vlees, Don Juan een op vrouwenvlees beluste jager, ja een menseneter. Cassiers schuift de twee ideeën in elkaar en bevestigt zo de artistieke traditie die de uitbeelding van geweld verbindt met de reductie van het lichaam tot anoniem vlees dat bloedt bij verwonding. Het slot van Cassiers’ *Don Giovanni* overtuigt juist door de semiotische overdrijving van dit cliché. De scène kleurt almaar roder, wat de fictionaliteit van het geheel onderstreept: alles wordt theater. Tegelijk blijft alles bloedige ernst door de resonantie met de reële vrouwenonderdrukking buiten het theater.

Misschien verkrijgt de onechtheid van theatrale geweldsbeelden pas zeggingskracht door een chargerende regie die de scènebeelden in overdrive laat communiceren met het geëvoerde geweld in de buitenwereld. Noem het antirealisme als realistische strategie. Er is wel een maar: hoe omzeil je het mallotige van de *splatter*-film? Hoe vermijd je de pseudogoorheid van vrijblijvende spektakelkunst als die van bijvoorbeeld Florentina Holzinger?



4.

In mei 2003 toonde Romeo Castellucci in het kader van het Kunstenfestivaldesarts *BR. #04*, een van de negen afleveringen in de cyclus *Tragedia Endognidia*. De voorstelling bestaat uit een reeks op zichzelf staande scènes binnen de besloten ruimte van een marmeren kubus. Zoals bij Castellucci wel vaker het geval is, speelt taligheid nauwelijks een rol en primeert het samenspel tussen handelingen en scenografie. Iedere scène is een tableau vivant: Castellucci maakt theater met vaak surreëel aandoende beelden.

In de meest indringende scène giet een agent eerst uit een banale petfles een rode vloeistof op de marmeren vloer. De grote vlek wordt netjes afgebakend met plastic letterbordjes, de wetsdienaar maakt aantekeningen. Zo ontstaat een plaats van delict waarbinnen, tegen de pijl van de tijd in, aansluitend het misdrijf wordt geënceneerd.

Twee andere agenten komen op; de al aanwezige agent ontkleedt zich, gaat in de symbolische bloedplas zitten en wordt genadeloos geslagen. Met elke matrakslag en de poging die af te weren, raakt hij verder onder het bloed. De scène duurt erg lang en wordt in je ervaring als toeschouwer almaar gewelddadiger door de eindeloze herhaling van krek dezelfde handeling: matrak op, matrak neer. Het geënceneerde geweld is maniakaal en toont het perverse genot van het inbeuken op een volkomen weerloos lichaam. De begeleidende klankband versterkt de indruk van ziekelijke brutaliteit. Elke matrakslag klinkt hyperscherp, als een kogel haast, en tegelijk lijkt het alsof de luide stokslagen de pijn van het zwijgende slachtoffer hoorbaar maken. Aan het slot wordt de afgetuigde man eerst op een stoel gezet en daarna in een vuilniszak gestopt.



BR. #04. IV *Episod of the Tragedia Endogomidia*, Romeo Castellucci © Luca Del Pia

Opnieuw theatraliteit in overdrive, en weerom een bloedbeeld. Geen echt bloed, geen echte stokslagen — en toch verhoogt met iedere klap het echtheidseffect. Door de wisselwerking tussen herhaalde handeling en klankband slaat de artificiële gruwel over op de kijker en ontstaat een directe ervaring van fysiek medeleven. Het is vooral de herhaling die het hem doet: de geënceneerde gruwel wordt mateloos en lijkt eeuwig te kunnen doorgaan. Tegelijk speelt nog iets anders.

Castellucci's beeldtheater is doorgaans niet-verhalend, zelfs tijd- en plaatsloos. Juist dit gebrek aan context zorgt in de politiescène voor de paradoxale verknoping van openlijke onechtheid met een allengs bloedstollende ervaring van echtheid. Het gemimeerde geweld is niet narratief gemotiveerd en daarom virtueel: het kan altoos en overal plaatsvinden, het zinspeelt op de mogelijkheid van geweldsmisbruik in verleden, heden en toekomst. Kortom, de politiescène verbeeldt het 'eeuwige geweld' dat altijd al aanwezig is en waar we altijd al beelden van meedragen. Misschien overtuigt de theatralisering van geweld pas door de fictionaliteit van tekens-van-geweld, bloed voorop, zodanig te verheiligen dat de encenering de vele geweldsbeelden in het hoofd van de toeschouwer letterlijk voor ogen brengt?

De politiescène in *BR. #04* legt tevens een directe band tussen de historische alomtegenwoordigheid van excessief geweld en het geweldsmonopolie van de staat. De onderliggende teneur luidt dat elke wetsorde haar handhavers de mogelijkheid biedt tot wetsovertredend geweld. Dat is een ongemakkelijke boodschap, maar ook een met een harde kern van waarheid.

In de voorstelling van dit soort van systemisch geweld stoot het theaterdispositief op een absolute grens. Geënceneerd geweld is noodzakelijk van de orde van het alsof. Dit

fictionaliseren kan het geziene wel degelijk veranderen in een reeks geweldsbeelden die juist dankzij hun zichtbaar geconstrueerde karakter treffen, aankomen... — in een woord: overweldigend (we staan te weinig stil bij de agressieve inhoud van complimenten als ‘een geweldige voorstelling’ — alsof gewelddadigheid intrinsiek is aan de werkzaamheid van een kunstwerk).

“Systemisch geweld is anoniem: het is verbonden met onpersoonlijke mechanismen als economische accumulatie dwang. Die laten zich niet direct verhalen of insceneren.”

En toch: je kan op een theaterscène nooit een reële abstractie als de macht van de staat tonen, alleen de concrete realisering van dat gigantische geweldspotentieel doorheen het genadeloos matrakeren van een weerloos lichaam door twee politieagenten. Zelfs dat lukt niet eens bij het systemisch geweld van de financiële markten. De enige manier om dat te representeren zijn getallen, cijfers die verbanden leggen tussen de financiële speculatie met bijvoorbeeld graan, stijgende voedselprijzen, en toenemende hongersnood. Je kan die samenhang verhalen, wat veel literatuur doet, en je kan zo’n vertelling op een scène uitbeelden. Maar dan wordt het meestal zeer link.

Systemisch geweld is anoniem: het is verbonden met onpersoonlijke mechanismen als economische accumulatie dwang. Die laten zich niet direct verhalen of insceneren. Tenzij je gaat voor documentair theater als dat van bijvoorbeeld Forensic Architecture, moet je de omweg nemen van een reeks personages. Met die personalisering doorheen figuren als de machtige en de machteloze dreigt echter de valkuil van een teveel aan ethisch humanisme: het oproepen van morele empathie voor de individuele gedupeerden, onder negatie van de duperende oorzaken. De slachtoffers hebben een gezicht, de slachtofferende mechanismen zijn tronieloos. Noem het humanisme-als-ideologie. Dat tekende, jawel, ook de geweldsscène in *BR. #04*.

De structurele zwakte van het theater als representatiemachine ligt niet in zijn fictionaliteit, maar heeft alles te maken met zijn dubbele menselijkheid: de gebondenheid aan acteurs, en de reductie van wat dan ook tot subjectieve handelingen van personages.

Rudi Laermans is socioloog, auteur en vertaler. Hij doceerde sociale theorie aan de KU Leuven en was gastdocent theorie aan meerdere kunsthogescholen. Recent publiceerde hij de essaybundel *Ik, wij, zij* (2020) en het boekessay *Gedeelde angsten* (2021). Als vertaler werkte hij mee aan *Eigenzinnigheid, werk en geschiedenis. Over menselijke vermogens* (2023) door Oskar Negt en Alexander Kluge.

Verdoemde, roekeloze vrouwen

De laatste jaren maken heel wat vrouwelijke theatermakers gedurfde voorstellingen over hun seksuele trauma's. Welke strategieën van verzet gebruiken ze en hoe eisen ze hun verhaal op? Julie Cafmeyer dompelt je onder in de werelden van Carolina Bianchi, Sam Elagoz en Ika Schwander.



Een onderzoeksjournalist belt me op, of ik haar misschien iets meer kan vertellen over X. X is een theatermaker die beschuldigd wordt van verkrachting. De geruchten gaan de ronde dat hij veel meer slachtoffers heeft gemaakt dan die ene verkrachting waarvoor hij nu is aangeklaagd. Actrices die hun carrière lieten varen omdat ze te maken kregen met een man die avances maakte, hen stalkte, hen aanraakte. Vrouwen die doorzetten, ondanks de ongewenste intimiteiten. Vrouwen die zijn adem nog ruiken, zijn handen nog voelen, zijn fluisterende stem nog horen. Vrouwen die aangeraden worden om te zwijgen. Of ik haar echt niets meer kan vertellen? Ik begin te stotteren, zeg dat mijn naam sowieso niet genoemd mag worden. Ik zeg dingen die ik normaal gezien niet zeg: ‘onder ons gezegd’, ‘off the record’ en ‘ik hou me hier liever buiten’. Ik zeg dat ik alleen maar dingen weet van ‘horen zeggen’.

De onderzoeksjournalist zegt: ‘Als niemand wil praten, hoe brengen we de zaak dan aan het licht?’

Hoe praat je als het gevoel hebt dat je tong in tweeën is gesplitst? Je voelt abcessen opzwellen in je keel omdat je bang bent. Je mag de vuile was niet buitenhangen. Wees stil. Drop geen bom. Laat de doos niet ontploffen. Je moet verbinden, niet vernielen. Polariseer niet, glimlach. Doe voort. Ik werd geleerd om te zwijgen. Wie haar mond open-trekt, belandt in de afgrond. Wie spreekt wordt een slachtoffer, een drama queen, een onruststoker. ‘Het’ zal aan je blijven plakken.

“In het theater doorbreken vrouwelijke makers de schaamte om hun waarheid te vertellen. Ze ontwikkelden een artistieke taal om seksueel geweld aan te klagen.”

Welke taal spreekt een vrouw als ze niet langer bang is? Welke taal spreekt een vrouw die wil helen van haar trauma? Welke taal spreekt een vrouw die niet langer vrouw wil zijn? Welke taal spreekt een vrouw die het niet langer als haar plicht ziet om te verzoenen, maar bereid is om wraak te nemen? Wat komt er uit de mond van een vrouw die opstaat, die spreekt? Wat als je je waagt aan wat schrijver Sara Ahmed omschrijft als *Killjoy*: de sfeer durven te verpesten door je waarheid uit te spreken?

DE STERKE BITCH

In *Cadela Força*—*Capítulo 1: A noiva e o boa noite cinderela* klaagt de Braziliaanse theatermaker Carolina Bianchi op duizelingwekkende wijze femicides aan. In het eerste deel van haar performance geeft ze een lezing over verschillende vrouwelijke performance-kunstenaars. De lange lijst die ze opnoemt—Ana Mendieta, Marina Abramovic, Valie Export, ...—is confronterend en ontroerend. Er zijn vele namen waar ik nog nooit van heb gehoord, namen van vrouwen die geweld ondergingen omdat ze risico’s namen in hun kunst. Bianchi heeft het over de moord op Pippa Bacca, die een performance maakte waarin ze verkleed als bruid wilde liften van Milaan naar Tel Aviv. Als pleidooi voor haar



Cadela Força — Capítulo 1: A noiva e o boa noite cinderela, Caroline Bianchi
© Christophe Raynaud de Lage

vertrouwen in de mens en voor vrede. In Istanbul werd ze verkracht en vermoord. Bianchi kaart aan dat het speelveld voor de vrouw altijd kleiner is, dat als je als vrouw een risico neemt in je kunst, in je leven, dit je dood kan worden. Als een man zou liften, is hij een avonturier, een held, een kunstenaar die beloond wordt omdat hij het gevaar opzoekt. Een vrouw die risico's neemt is eerder vulgair, heeft haar ondergang zelf gezocht.

Bianchi brengt in haar lecture een eerbetoon aan deze vrouwelijke performancekunstenaars die allemaal te maken kregen met misogynie. Ze waren te seksueel, te gewelddadig, te gevaarlijk. Ik bedacht me dat we de theaterzalen nog eeuwen zouden kunnen vullen met het voorlezen van lijsten met de namen van vrouwelijke performances die miskend bleven. We zouden nog eeuwen re-enactments kunnen opvoeren van hun onderschatte performances, om hun werk te verspreiden, te eren. Bianchi confronteert ons met de vraag: hoe komt het dat vrouwelijke kunstenaars nog steeds zo onderbelicht zijn? En dat als ze uit de schaduw treden, nog zo vaak te maken krijgen met haat? Zijn vrouwelijke kunstenaars die zichzelf actief op de scène zetten, die de wereld willen rondreizen, die hun naaktheid tonen, die hun seksualiteit inzetten, afschrikwekkend? Worden ze gesaboteerd? Worden vrouwen aangemoedigd om een passieve rol aan te nemen voor hun eigen veiligheid?

Na haar overdonderende lecture roert Bianchi in een glas, met fluogele lichtjes. Tien jaar geleden werd ze het slachtoffer van de in Brazilië populaire verkrachtingsdrug 'Good Night Cinderella'. Terwijl ze bewusteloos was, werd ze verkracht. Wat overblijft is een zwart gat in haar hoofd, een vergeten moment, de hel. Bianchi kondigt aan dat ze de rapedrug live op het podium zal nemen, en na een tijdje bewusteloos zal vallen. Een half uur later kijken we naar een vrouw die inderdaad in elkaar duizelt. Nooit was een liggende, slapende, passieve vrouw zo aandoenlijk, ontroerend en wraakroepend. De *cadela força*— de sterke

bitch—die zojuist onverschrokken de geesten van de vrouwelijke performancekunstenaars opriep, kon ons nog zo veel leren en vertellen, maar is verzonken in een diepe slaap.

“Is testosteron dan de enige manier om als vrouw sterk te staan in deze wereld? Is testosteron de enige remedie tegen vrouwelijke stereotypen?”

Tijdens haar slaap wordt de voorstelling door acht performers overgenomen. Bianchi is overgeleverd aan acht andere lichamen. Ze confronteert de toeschouwer met de vraag: ‘Wat gebeurt er met een vrouw na het seksueel geweld?’ De performers trippen en dansen, alsof ze een duister feest opzetten terwijl hun regisseur naast hen ligt te slapen. In een choquerende scène brengen ze een camera in haar vagina aan. Het geweld dat op haar werd gepleegd, laat Bianchi nu op zichzelf plegen. ‘Mijn perspectief is verwarring’, zegt ze aan het begin van de voorstelling. Bianchi neemt de daadkracht over zichzelf door de verwarring te herbeleven. Ze dwingt zichzelf haar performers te vertrouwen; zij zullen alles uitvoeren zoals zij het heeft bedacht. Al slapend neemt ze de controle over, op wat haar is aangedaan. Ze is bewusteloos in haar verzet, maar toont via acht andere lichamen haar verhaal. De zelfverdooving roept echter vragen op. Waarom kiest ze nog eens voor zo’n bad trip? Waarom wil ze de vernedering, keer op keer, opnieuw beleven? Wat doet dit met haar lichaam en haar brein? Is het masochistisch en zelfdestructief om vrijwillig een verkrachtingsdrug te nemen? Of is het net helend te herhalen wat de ander je aandeed, deze keer niet als slachtoffer, maar als regisseur?

Juist het herhalen van de nachtmerrie, is wat deze performance zo dwingend en bevrijdend maakt. Na een lecture-performance waarin Carolina Bianchi het opneemt voor vrouwelijke kunstenaars die risico’s nemen, neemt zij zélf het risico. Ze inspireert om gevaarlijk te zijn, brutaal. Door de nachtmerrie op te eisen en toe te eigenen creëert ze een eigen universum. Een danteske hel, zoals ze zelf zegt. Of juist een plek tussen hemel en hel. Ze daalt af naar de onderwereld, waar ze haar lot ondergaat, maar stijgt ook op als regisseur. We kijken niet naar een vrouw die passief haar lot ondergaat, maar naar iemand die de passiviteit in handen neemt en er een nieuwe realiteit mee creëert. Haar diepe slaap zet ons aan tot een opstand, een collectief ontwaken. Juist het omarmen van het destructieve doet een nieuwe plek ontstaan. Die brutaliteit nodigt ons uit om hardhandig zelf voorwaarden te scheppen in kunst en leven. Bianchi wordt een slapende god die zelf bepaalt wat er in haar universum gebeurt.

FEMME EN TESTO-JUNKIE

Ook de Fins-Egyptische performancekunstenaar Sam Elagoz onderzoekt in de theatrale filmdocumentaire *Seek Bromance* hoe hij zich van zijn seksueel trauma kan bevrijden. Elagoz, die voorheen en aan het begin van het maakproces als vrouw door het leven ging, ontmoet de transmasculiene Cade Moga online. Elagoz voelt zich aangetrokken tot Moga en zal de lockdown bij hem in de Verenigde Staten doorbrengen. Elagoz’ videocamera wordt een derde personage dat de ontmoeting met Moga vastlegt in gesprekken, brieven, performances en bekentenissen.

Hun gesprekken gaan over mannelijkheid, over hoe Moga als vrouw ooit een glamoureuze topmodel was, en walgde van zichzelf omdat hij zich aan de mannelijke blik onderwierp. Hoe hij jarenlang alleen maar deed wat van hem verwacht werd, omdat hij een vrouw was. Moga houdt een zakje siliconen vast, knijpt erin en vertelt teleurgesteld hoe zijn vader hem aanraadde om op zeventienjarige leeftijd siliconen te nemen zodat zijn lichamelijke proporties 'in balans' waren. Siliconen hebben geen zenuwuiteinden. Een vrouw met siliconen beleeft geen genot als haar borsten gestreeld worden. Moga liet zichzelf iets inspuiten, voor het plezier van de ander. Volgens hem ben je als vrouw niet meer dan een pop, een speelgoedje. Een schattig, fragiel dingetje. Ook als transman blijft hij zich ergeren aan de vrouwelijkheid in hemzelf, en dus bij de ander. Moga ziet de vrouw als gedoemd en vervloekt. Een vrouw kan niet roekeloos zijn, een man wel. En toch zal hij altijd verdoemd blijven omdat hij geen fallus heeft. Dit leidt tot spannende confrontaties met Elagoz, die op dat moment nog vrouw is, en zich als femme opstelt. Ze houdt ervan zich extreem vrouwelijk te kleden, wat Moga stoort. Elagoz vraagt terecht: *'How can I feel sexy when I'm a reminder of your lesser version?'*

Moga vraagt Elagoz of die zich aangetrokken voelt tot zijn pijn? Elagoz zegt dat hij naast pijn ook mogelijkheden ziet. Elagoz voelt zich niet alleen aangetrokken tot de persoon Moga, maar ook tot zijn transitie. Elagoz vraagt testosteron, Moga spuit kleurloze gel in het lichaam van Elagoz. De vrouw in Elagoz wordt verdreven tijdens een ritueel in de woestijn.

Seek Bromance doet denken aan het boek *Testo-Junkie*, waarin de Spaanse schrijver en transman Paul B. Preciado over zijn transitie schrijft. Het boek is bij momenten wrang.



Seek Bromance © Samira Elagoz

Er kleeft iets zieligs en passiefs aan de vrouw, iets onderdanigs, dat bestreden moet worden door testosteron. Witte heteroseksuele vrouwen moeten zich verhouden tot concepten en archetypes als Doornroosje, Assepoester, de bitch, Lady Di, Marilyn Monroe, implantaten, de schaamte van het ouder worden, verkrachting, abortus, diëten, koken, manicure, de eeuwige glimlach. Preciado rekent uit dat vrouwelijkheid drie keer sneller haar waarde verliest op de heteroseksuele markt dan mannelijkheid. Als vrouw ben je verwelkt en afgedaan op je vijftienvestigste, terwijl een man op zijn vijftenzestigste nog altijd aantrekkelijk kan zijn. Vrouwen die testosteron nemen doen aan krachttraining, zijn vitaal en hebben zin in seks. Vrouwen die testosteron nemen, zijn eindelijk mannelijk. *'Why bother changing your mental state when you can change your sexopolitical status? Why change your mood when you can change your status? Behold the sexopolitical superiority of steroids.'*

“Welke taal spreekt een vrouw als ze niet langer bang is? Welke taal spreekt een vrouw die wil helen van haar trauma? Welke taal spreekt een vrouw die niet langer vrouw wil zijn?”

Is testosteron dan de enige manier om als vrouw sterk te staan in deze wereld? Is testosteron de enige manier voor Elagoz om af te rekenen met vrouwelijke stereotypen?

Bij Moga is de drijfveer duidelijk: hij is getraumatiseerd door jarenlang als fotomodel een stoeipoes te moeten spelen. Wat is de drijfveer bij Elagoz? Hij toont een foto van een glam-rocker, het voorbeeld van wie hij wil zijn. *'I'll conquer all'*, zegt hij, en hij krijgt nog een spuit kleurloze testogel toegediend. Is zijn transitie te verklaren vanuit zijn liefde voor Moga? Wil hij op Moga lijken? Nee, Elagoz wil net zoals Moga afrekenen met de male gaze. Hij wil zich niet onderwerpen aan de man, hij wil zijn lichaam ontspannen, hij wil helen, hij wil intimiteit ervaren.

Elagoz reflecteert over zijn werk, hoe hij als vrouw een *cock teaser* was en hoe hij in zijn performance *Cock, Cock... Who's There?* nog dieper ging in een duister genot. Online zocht hij vreemde mannen op, om grip te krijgen op zijn verkrachting. Elagoz daagde mannen uit door zich sexy te kleden, en zich passief op te stellen. Door de passiviteit op te eisen, onderzocht hij of hij hier zelf ook plezier uit kon halen. Elagoz beseft dat hij alleen maar meer uitgeput geraakte door het verkrachtingstrauma te herhalen. Wat als hij zich niet meer door de mannelijke blik laat definiëren, maar naar zichzelf kijkt? Wat als hij zich afvraagt wat hij nodig heeft? Moga is een inspiratie voor hem, ooit was Moga een schattig meisje dat mannen verleidde, nu ontdekt hij zijn mannelijkheid en schrijft zijn eigen verhaal. *The pretty girl* wordt man.

Tijdens een zoomgesprek met Moga vertelt Elagoz dat hij sinds het nemen van testosteron constant geil is. Hij vraagt zich af of hij wel leeft als hij geen seks heeft. Hij voelt zich tot iedereen aangetrokken. De geilheid doet pijn, is zelfs zo deprimerend dat hij de dosis van de testosteron verlaagt. Kun je als vrouw alleen maar botergeil zijn als je testosteron neemt? Worden de aannames die bij vrouwelijkheid horen — passiviteit, onderdanigheid, geremdheid, frigiditeit, gevangen — niet vooral bevestigd als testosteron wordt gezien

als het enige middel om roekeloos, geil en bevrijd door het leven te gaan? Krijgen we een doembeeld van de vrouwelijkheid voorgeschoteld? Of is het brutaal en radicaal om het vrouwelijke keurslijf van passiviteit en onderdanigheid te bestrijden met hormonen? Een fuck you naar de genderstereotypen? Testosteron als de ultieme bevrijding? Of is het de kunst die uiteindelijk bevrijdt?

De film gaat over veel meer dan de transitie. Net zoals Bianchi's voorstelling gaat hij over de regie nemen over je leven als vrouw. Elagoz gaat niet alleen in transitie, hij reist, hij wordt verliefd, hij werkt, hij neemt risico's, hij probeert zijn trauma te helen, hij stelt zich kwetsbaar op tegenover zichzelf en zijn geliefde, hij creëert performances, hij geeft zich over, hij neemt ruimte in. Het werk doet bij momenten denken aan het cultboek *I Love Dick* van de Amerikaanse schrijver Chris Kraus. Een autobiografisch boek waarin een obsessieve verliefdheid in kaart wordt gebracht. Kraus wilde van haar verliefdheid een casus maken. Ze schreef haar geliefde: 'Ik voel me tot jou aangetrokken omdat ik zie hoe je me kan helpen mijn leven te ontrafelen.'

Elagoz en Moga ontrafelen elkaar. Ze stellen elkaars intellect, verbeelding, seksualiteit, verlangen en liefde op de proef in een videoverslag. Wie zich niet onder de norm zet van wat een vrouw of man is, wat liefde is, wat kunst is, transformeert volgens eigen wetten. *Seek Romance* weerspiegelt het leven, als een radicaal experiment met als tools: hormonen, diepgaande gesprekken, kunst, seks en heling. Juist omdat Elagoz kunst maakt van zijn liefde, kunnen ze ver gaan. Elagoz bekent dat hij al lang van Moga zou zijn weggelopen als hij geen werk van hun liefde had gemaakt. Als de liefde te dichtbij komt, te moeilijk wordt, slaat hij doorgaans op de vlucht. Deze keer blijft hij. Ze hebben gesprekken over toxische dynamieken, de pijn van de afwijzing, hun onzekerheden, ego, auteurschap, en jaloezie. Het blijven, de liefde aangaan, en het experiment werken aanstekelijk en gaven mij hoop. Je kunt iemand vinden met wie je je dilemma's, twijfels, onzekerheden kunt delen. Je kunt met iemand je identiteit ontdekken. Ergens op de wereld loopt iemand rond met wie je kunt helen en transformeren. In een hartverscheurende scène is het uiteindelijk Moga die tijdens een ruzie Elagoz laat stikken in het midden van de woestijn. Elagoz gaat op hotel en werkt in zijn kamer voort aan zijn film. Dat is de kracht, maar ook de ongelijkwaardigheid tussen Elagoz en Moga. Elagoz creëert, Moga ondergaat. En dat is juist wat Moga ten diepste haat. Hun liefde is gedoemd. Misschien zijn vrouwen niet verdoemd, maar is hun romance dat wel door de derde speler: de videocamera.

EEN AFGEKAPT HOOFD ALS TROFEE

In de afstudeervoorstelling *è vero, è vero, è vero* van de Nederlandse Ika Schwander komt Schwander met een afgekapt hoofd tussen haar benen op scène. Haar voorstelling is geïnspireerd op de 17^{de}-eeuwse schilderes Artemisia Gentileschi, die op haar zeventiende verkracht werd door haar leermeester Agostino Tassi. Gentileschi werd niet geloofd, en schreeuwde in de rechtszaal: '*E vero, è vero, è vero.*' (Het is waar, het is waar, het is waar.) Enkele jaren daarna maakte ze het schilderij *Judith onthoofdt Holofernes*, geïnspireerd op een Bijbelverhaal. Judith, een vrome weduwe, slaagt er samen met haar dienstmaagd in de belegerde stad Betulia te redden door Holofernes dronken te voeren en hem te onthoofden. Door deze meedogenloze operatie bevrijdt ze haar stad.



Ika Schwander danst in de openingsscène met het afgekapte verkrachtershoofd tussen haar benen. Ze lijkt één te worden met het mannelijke lichaam. Het afgesneden hoofd doet denken aan de moord, maar de dans tegelijk aan een vrijpartij. Moord en liefkozing kwamen nooit eerder zo dicht bij elkaar. Schwander uit in deze betoverde performance niet alleen woede, maar ook een verlangen naar heling. *'Hit me baby one more time'*, zingt haar tegenspeler Oumar Dicko wankelend op een springbal. Britney Spears, die zo vaak slachtoffer werd van misogynie. Zogenaamd verdorven vrouwen worden hier gevierd, terwijl een afgekapt hoofd als een trofee over de scène zweeft. De macht wordt teruggenomen.

De kracht van deze voorstelling zit in de hapering. Wat probeert ze me nu te vertellen? Wat heeft deze vrouw moeten doorstaan? Wat doet haar naar deze inspiratiebronnen grijpen? Waarom roept ze de kwelgeesten van Sinéad O'Connor en Sylvia Plath op? Gaandeweg kom ik te weten dat Schwander een diep verdriet probeert te verwerken. In een dialoog tussen een therapeut en een patiënt, die Schwander en Dicko naspelen, getuigt de patiënt over een depressie. Hij zegt dat hij alleen nog wil slapen. Alles lijkt zo veel werk. De man weet niet of hij ooit nog gelukkig kan zijn. De therapeut zegt: *'It's okay to take things slow and it's okay to love sleeping, but it's important to find a place in the world, outside your bed.'* De therapeut raadt de patiënt aan om op te staan. *'Sometimes taking risks can lead to great rewards.'*

E vero, è vero, è vero is het levende bewijs van de beloning die komt als je opstaat, als je iets in de wereld zet. Schwander creëert een ruimte waar ze kunstgeschiedenis, pop, autobiografische bekentenissen, poëzie en haar eigen verbeeldingskracht een plaats geeft. In een videoprojectie wordt Schwanders lichaam verdubbeld, uitgerekt, opnieuw samengesteld. Een nieuwe creatuur met twee borsten, vier benen en zes armen wordt geboren. Een monsterlijke entiteit die alles wat haar kan helen, grijpt. Schwander doorbreekt het zwijgen, zonder rechtstreeks te praten. Dat is wat de voorstelling zo aangrijpend maakt: de onmacht om over het verdriet te praten, en de omwegen die de schoonheid creëren. Zoals je altijd een beetje naast de ster moet kijken, om de ster helemaal te kunnen zien. *E vero, è vero.*

ODE AAN DE BAD TRIP

Annie Ernaux schrijft in *Het voorval*, haar roman waarin ze haar abortus beschrijft: 'Het feit dat je iets hebt meegemaakt, wat het ook is, geeft je blijvend het recht om het op te schrijven. Er bestaat geen inferieure waarheid. En wanneer ik geen gedetailleerd verslag zou doen van deze ervaring, draag ik ertoe bij dat de werkelijkheid van vrouwen versluierd wordt en schaar ik mij aan de kant van de mannelijke overheersing van de wereld.'

Dr. Liesbeth Schoonheim zegt in een podcast van VRT MAX over Hannah Arendt dat zij een filosoof was die begon met de waarnemingen. Elk fenomeen moet gedeeld worden met iemand anders om überhaupt werkelijk te zijn. Als ik niet met iemand anders kan spreken over een ervaring, is het niet zeker dat de ervaring bestaat. We moeten in contact treden met elkaar, en met de wereld om een bepaalde werkelijkheid te hebben, anders wordt de wereld en ieder van ons diffuus en ongrijpbaar. Als een ervaring niet gedeeld kan worden of mensen zich geïsoleerd voelen met verhalen die niet naar buiten worden gebracht, kunnen we nooit een gedeelde werkelijkheid ontdekken en kan er dus niets veranderen.



In het theater doorbreken vrouwelijke makers de schaamte om hun waarheid te vertellen. In een tijd waarin vrouwen nog steeds worden aangespoord om hun mond te houden, stonden enkelen van hen op die een artistieke taal ontwikkelden om seksueel geweld aan te klagen. Door verschillende strategieën in te zetten — lecture-performance, documentaire, fysieke performance, associatieve beeldverhalen en de interpretatie van de kunstgeschiedenis vanuit een vrouwelijke blik — roepen ze een nieuwe wereld op. Een vrouw die haar mond opentrekt en zichzelf op de voorgrond zet, vervaagt niet. Ze wint aan ruimte.

In de film *The Beguiled* van Sofia Coppola noemt de gewonde soldaat, gespeeld door Colin Firth, de vrouwen die hem opvangen ‘gestoorde en wraakzuchtige krenge’ op het moment dat ze hem niet langer gehoorzamen, maar zich tegen hem keren. Hij verdenkt de vrouwen ervan dat ze hem willen castreren. Deze tactiek is herkenbaar: door een vrouw een kring te noemen gelooft ze dat ze haar trouwe, zachte, gediensdige zelf moet worden om te mogen bestaan. De vrouwen in de film laten zich niet intimideren door de gewonde soldaat. Uiteindelijk vermoorden ze hem. Het lijkt alsof vrouwelijk protest mogelijk wordt als de verwijten, scheldwoorden en geweld worden toegeëigend. Dat is wat deze voorstellingen van Schwander, Elagoz en Bianchi zo inspirerend maakt. Er is geen vrees meer voor de meedogenloze vrouw, de sterke bitch, de onverantwoordelijke moordenaar, de non-conformistische slet, de bad trip, de danteske hel, de testo-gel, de revolterende assepoester, de onbeschaafde kat, de onbetrouwbare kunstenaar, de woeste wraakgodin, de deprimeerende geilheid. De verdoemde, gedoemde vrouw staat op, protesteert, regeert en heelt.

Julie Cafmeyer studeerde taal- en letterkunde en theaterwetenschap aan de Universiteit Antwerpen. Daarna studeerde ze regie aan de Toneelacademie Maastricht. In haar theatervoorstellingen gaat ze op zoek naar de plaats van de vrouw.

Triggerwarnings schieten hun doel voorbij



Triggerwarnings waarschuwen in de hedendaagse theaterzaal niet meer alleen voor stroboscopisch licht, maar steeds vaker ook voor gewelddadige, pornografische of schokkende beelden en verhalen. Ciska Hoet vraagt zich af of dergelijke waarschuwingen wel thuishoren in de kunsten.

Als kind kreeg ik van mijn ouders een jeugdabonnement bij de Antwerpse filmzaal Cartoon's. Telkens wanneer het programmaboekje met het kinderaanbod bij ons in de bus viel, mocht ik kiezen naar welke film ik wilde gaan kijken. Slechts één keer besliste mijn vader in mijn plaats: hij nam me mee naar het Duitse oorlogsdrama *Das Heimweh des Walerjan Wrobel* uit 1991, over een zestienjarige Poolse jongen die in de jaren 40 van de vorige eeuw dwangarbeid moet verrichten en uiteindelijk in een concentratiekamp terecht komt. Volgens de leeftijdsaanduiding was ik nog te jong voor het verhaal, maar mijn vader vond dat ik deze film moest zien. En hij had gelijk, ook al kwam de film bij me binnen als een ijzingwekkende en verontrustende prent. Bepaalde scènes staan tot op de dag van vandaag op mijn netvlies gebrand, maar dat was natuurlijk precies de bedoeling. In anderhalf uur tijd kreeg ik levensbelangrijke bagage mee over empathie, over wat mensen elkaar kunnen aandoen, over hoe beschadigend oorlog is.

“De claim dat deze praktijk de kunsten inclusief maakt, lijkt me een paar bruggen te ver. Op zijn best zijn triggerwarnings een ietwat holle vorm van beleefdheid.”

Deze anekdote gaat dan wel over cinema, toch moet ik er vaak aan terugdenken wanneer ik geconfronteerd word met de triggerwarnings die me bij aanvang van een voorstelling waarschuwen voor mogelijk kwetsende beelden of thematieken. En dan doel ik niet op de eerder technische waarschuwingen die een leeftijdsindicatie meegeven of aangeven dat stroboscopisch licht wordt gebruikt. Triggerwarnings wijzen de toeschouwer erop dat een productie eventueel trauma kan oproepen via verhalen of uitspraken over ons koloniaal verleden, expliciet geweld enzovoort.

Ik vraag me af of we vandaag zouden vinden dat ze ook bij een film als *Walerjan Wrobel* thuishoren, en meer bepaald wat we er dan precies mee willen communiceren. Dat is in de podiumkunsten immers niet echt duidelijk. Want wat opvalt, is dat triggerwarnings weliswaar stilzwijgend her en der opduiken, maar dat dit niet gepaard gaat met enig publiek debat over het nut en de functie ervan. Blijkbaar gaan veel makers en cultuurwerkers ervan uit dat dit nu eenmaal het juiste is om te doen. Nochtans vallen er wel wat bedenkingen bij te maken.

SAFE SPACES

Net als veel andere culturele fenomenen komt de trend om triggerwarnings te gebruiken overgewaaid uit de Verenigde Staten. Maar in tegenstelling tot bij ons voeren voor- en tegenstanders daar wel al vele jaren een scherp debat. Triggerwarnings zagen er het levenslicht binnen een therapeutische context, meer bepaald in de nasleep van de Vietnamoorlog en de kennis die in de jaren 60 en 70 werd opgedaan over posttraumatische stress bij veteranen. Amerikaanse feministische, lgbtq+- en antiracisembewegingen legden al snel de link met de trauma's die hun achterban te verwerken kreeg. In navolging van de aanpak binnen de therapeutische wereld voorzagen ze zogenaamde safe spaces waarvan

Sommige scènes kunnen de gevoeligheden van de toeschouwers kwetsen. De voorstelling bevat expliciete beelden van auto-mutulatie.

⚠ Show contains explicit scenes of violence, self-mutilation and nudity. performers smoke cigarettes on stage, and a stroboscope is used.

Please be advised: This performance contains scènes of nudity and violence (against women).

Trigger warning

De voorstelling gaat over het leven onder een dictatuur. Er worden heftige geluiden en stroboscopische lichteffecten gebruikt.

TRIGGER WARNING: VERY EXPLICIT CONTENT

wil iedereen een boeiende en veilige omgeving bieden. In deze creatie komen thema's als verkrachting en femicide aan bod. Alles wat je te zien krijgt, gebeurt met volledige instemming van , die haar crew voor 100% vertrouwt. Voel je je evenwel niet comfortabel hierbij, dan mag je te allen tijde de ruimte verlaten.

Opgelet: er wordt ook gebruik gemaakt van een stroboscoop tijdens deze voorstelling.

hun leden wisten dat er enkel zorgzame gelijkgestemden zouden zijn. Het internet zorgde voor een proliferatie van dergelijke gewoontes, en al in de jaren 90 was het gebruik van triggerwarnings wijdverbreid op voornamelijk feministische onlinefora.

De discussie erover barstte in de VS echter pas los in de jaren 2010, toen ook in het hoger onderwijs steeds vaker geopperd werd dat triggerwarnings nodig zijn om het aanbod binnen de alfawetenschappen te begeleiden. Zo gingen stemmen op die de verkrachtings-scènes uit Ovidius' *Metamorfosen* te expliciet vonden. Evengoed waren er mensen die een waarschuwing wilden wanneer lesmateriaal bepaalde groepen uit de samenleving marginaliseert of verhalen dupliceert waarin mensen onderdrukt en uitgesloten worden. Voorstanders beargumenteerden dat dit past binnen een inclusieve samenleving, die aandacht heeft voor mensen met trauma's. Aan de andere kant van de discussie stonden de mensen die het paternalistisch vinden om studenten af te schermen voor informatie en hen als kwetsbare vogeltjes te behandelen.

Wat op het Amerikaanse publieke forum minder aan bod komt, is dat triggerwarnings floreren binnen de contractenmaatschappij van de VS. Veel meer dan bij ons is het er deel van de cultuur om je er voortdurend van te vergewissen welke risico's je loopt. Bedrijven en overheden waarschuwen burgers er constant voor de gevaren die ze lopen. Niet per se om hen te beschermen, wel om zichzelf in te dekken tegen schadeclaims. Brak je je been nadat je uitgleed over een natte vloer in het station? Eigen schuld: er stonden bordjes om je te waarschuwen.

KUNST MET NAZORG?

Als het regent in de VS, druppelt het in Europa. De groeiende populariteit van triggerwarnings in onze theaterzalen verradt een controledrang die deels schatplichtig is aan de Amerikaanse cultuur. Alsof de toeschouwer er op voorhand zeker van wil zijn niets kwetsends te zullen ervaren, en alsof huizen en kunstenaars daarvoor verantwoordelijkheid

This performance contains sensitive content including violence, murder, and suicide. For emotional support, please reach out to the Suicide Helpline at 1813.

Info

content warning seksueel geweld & taalgebruik, misogynie, misogynoir & racisme. Deze voorstelling is niet geschikt voor minderjarigen.

Thematisch trigger: deze voorstelling bevat scènes met geweld en dood.

Technische trigger: deze voorstelling bevat scènes met luide knallen. Er zullen oordoppen worden uitgedeeld.

Trigger warning: deze voorstelling maakt gebruik van stroboscopisch licht en een rookmachine.

Thematische trigger: beelden in deze voorstelling kunnen als schokkend ervaren worden.

Technische trigger: deze voorstelling bevat luide muziek, diepe bassen, theaterrook, geur, en stroboscooplicht.

moeten nemen en/of zich willen indekken. Voor de duidelijkheid: triggerwarnings worden bij ons ongetwijfeld met de beste bedoelingen ingezet. Ze komen voort uit de wens van een veld om zich open te stellen voor iedereen en te werken aan een zorgzame manier van omgaan met elkaar. Alleen is het maar de vraag in welke mate ze daaraan tegemoetkomen. Als je doordenkt op de premissen die eraan ten grondslag liggen, dreig je namelijk hopeloos vast te lopen. Want wie bepaalt wat als kwetsend kan worden ervaren? En hoe weet je als maker of en wanneer je een trauma dreigt te triggeren? Door te insinueren dat iemand die bijvoorbeeld een verkrachting meemaakte gekwetst zal raken door een verkrachtings-scène, dreig je het leed te banaliseren. Trauma werkt vele malen complexer. Triggers kunnen bestaan uit gestes, geuren, geluiden, een toevallige zin of een aanraking, maar niet per se een-op-een uit de confrontatie met een scène die een gelijksoortig trauma nabootst.

“Wat is de volgende stap? Moet er ook nazorg komen? Begeleiden we het publiek naar langdurige professionele hulp? Feit is dat de kunsten nu eenmaal geen therapeutische ruimte zijn.”

Willen we met triggerwarnings communiceren dat we zorg willen dragen voor de trauma's van toeschouwers? In dat geval kun je niet anders dan vaststellen dat we als sector altijd tekort zullen schieten ten aanzien van de kwetsuren en noden die mensen met zich meedragen. Ik weet dat sommige huizen naar aanleiding van bepaalde expliciete producties al overwogen safe spaces in te richten waar mensen kunnen bekomen met een professionele zorgverstrekker in de buurt. Maar wat is dan de volgende stap? Moet er ook nazorg komen? Begeleiden we het publiek naar langdurige professionele hulp? En aan welke maatschappelijke noden moeten we dan nog tegemoetkomen?

Feit is dat de kunsten nu eenmaal geen therapeutische ruimte zijn. Een kunstenuitvoering, huis of kunstenaar is niet bij machte een fenomeen als trauma het hoofd te bieden,

laat staan mensen die eronder lijden van begeleiding te voorzien of actief te beschermen tegen wat in de zorgsector 'hertraumatisering' heet. Net zoals heling niet de verantwoordelijkheid van kunstenaars is. Sowieso kunnen mensen met diepe kwetsuren zich vrijwel onmogelijk afschermen van de wereld. Zodra je buitenkomt, de krant openslaat, de radio aanzet of je aan eender welke prikkel blootstelt, loop je de kans onrechtstreeks herinnerd te worden aan een pijnlijk verleden.

MENSEN OP DE VLUCHT

Er is nog iets aan de hand met triggerwarnings. Een van de argumenten die je in het Amerikaanse debat weleens hoort, is dat het bijna nooit de mensen met trauma zouden zijn die om de waarschuwingen vragen; het zijn anderen die in hun plaats het woord nemen. Het zou intellectueel oneerlijk zijn om dit zomaar naar onze contreien door te trekken. Maar de triggerwarnings die ik de afgelopen jaren tegenkwam, doen wel iets vermoeden over de leefwereld van de mensen die ze hebben geplaatst. Bijna altijd gaat het om geweld of seksueel geweld, soms over racisme. Nooit wordt gewaarschuwd voor traumatiserende verhalen van mensen op de vlucht, voor het trauma van armoede of dak- en thuisloosheid, of voor het trauma dat ontstaat wanneer een ouder een kind verliest. Welk trauma adresseren we en welk trauma niet? Aangezien voorstanders van triggerwarnings steeds weer aangeven dat je je via die weg inclusief opstelt naar het publiek, lijkt dit me een relevante kwestie.

Ik vrees kortom dat triggerwarnings momenteel vooral een lege doos zijn. De claim dat deze praktijk de kunsten inclusief maakt, lijkt me een paar bruggen te ver. Op zijn best zijn triggerwarnings een ietwat holle vorm van beleefdheid, een hoofdknikje naar mensen die iets pijnlijks hebben meegemaakt, en dat zonder dat we verder doordenken over de noodzaak en de functie van zo'n gebaar.

Dat brengt ons terug bij *Das Heimweh des Walerjan Wrabel*. Van die film leerde ik niet alleen iets over wat oorlog aanricht, onrechtstreeks wees de prent me ook op het belang van het doorgeven van kennis via verhalen. Er huist een enorme kracht in het vertellen van verhalen — en dat bedoel ik in de breedst mogelijke zin. Het verbindt ons met elkaar, geeft levenslessen mee, doet ons vanzelfsprekendheden in vraag stellen. Verhalen, en dus ook kunst, maken ons mee tot mens. Maar dat betekent ook dat we er soms midscheeps door getroffen worden, dat het kan schuren of dat we erdoor afgestoten worden. Wie zich blootstelt aan kunst neemt altijd een risico. Dat we daarvoor zouden moeten waarschuwen, lijkt me zinloos. Want dat kunst je helemaal onderuit kan halen, is net haar grootste troef.

Ciska Hoet is theaterwetenschapper en directeur van RoSa, kenniscentrum voor gender en feminisme. Daarnaast is ze freelancecultuurjournalist bij onder meer *De Morgen*. Ze is lid van de grote redactie van *Etcetera*.



ARTEFACT

08.02 → 25.02.'24

AT THE STILL POINT OF THE TURNING WORLD

Met werk van Saodat Ismailova, Pei-Hsuan Wang, Germaine Kruip, Hyun-Sook Song, Mickey Yang, Sky Hopinka, Felipe Baeza, Sophie WhettnaII, Beatrice Gibson, EteI Adnan, Lee Ufan, Alfredo Jaar, Liliane Lijn, Anne Duk Hee Jordan, Arpaïs Du Bois en Anouk De Clercq.

stuk

HUIS VOOR DANS, BEELD & GELUID – LEUVEN – STUK.BE



IMAGE: © ANOUK DE CLERCQ – WE'LL FIND YOU WHEN THE SUN GOES BLACK (VIDEO STILL), 2021

kerstvakantie in hetpaleis



vanaf 6 jaar

Stille nacht

hetpaleis/ Clara Cleymans, Wim Helsen & Peter Van den Eede
een ontregelende familie-
voorstelling met een hoek af

Een leuk avondje uit

hetpaleis, Theater Artemis & Het Zuidelijk Toneel/ Jetse Batelaan

een gefluisterde musical
over alles wat ingewikkeld is
in het leven



vanaf 8 jaar



vanaf 5 jaar

Muzieklabyrint

hetpaleis & Zonzo Compagnie
dompel je onder in een
gloednieuwe avontuurlijke
geluidentocht

info & tickets
hetpaleis.be

WESTRAND50



Tijdens het feestjaar valt er heel wat te beleven in het Westrandgebouw! Ontdek de expo en de vele belevingsactiviteiten of het feestprogramma op www.westrand.be/50

De week van de Belgische Muziek en Film

29/01
Here
FILM

17/01
Isolde Lasoen
MUZIEK

30/01
Steamboat Bill jr. met
live muziek BLINDMAN
FILM + MUZIEK

23/01
Het Smelt
FILM

01/02
Frank Vander Linden
MUZIEK

26/01
The Belgian Soundtrack
FILMLEZING

06/02
Holly
FILM

Vier mee de muziek en de film van hier!

Een moderne ecotragedie



Het voorbije jaar regisseerden en speelden Joachim Robbrecht en Enkidu Khaled het theaterproject *Tank Tink*. Ze wilden niet zozeer een toneelstuk opvoeren, maar vooral verschillende perspectieven samenbrengen van kunstenaars die elk via hun eigen medium bezig zijn met de relatie tussen oorlog en ecologie. Dit ensemble zette een soort gedachte-experiment op, met als centrale vraag: wat als de natuur de oorlog heeft verklaard aan de mensheid? Deelnemend kunstenaar Brian McKenna blikt terug.

Macbeth (1606) van William Shakespeare gaat over de opkomst en ondergang van een arrogante koning. In zijn hoge positie, zo luidt een profetie, heeft hij niets te vrezen zolang het woud niet naar zijn kasteel komt. Macbeth neemt die bovennatuurlijke prognose bloedserieus. Het waren ook de bovennatuurlijke krachten die hadden voorspeld dat hij aan de macht zou komen, en die hem mee op de troon hielpen. Hoewel het dodental in *Macbeth* indrukwekkend hoog oploopt, gaat de echte tragedie om overmoed. Uiteraard rukt het woud uiteindelijk op naar het kasteel: Macbeths belagers vellen bomen en gebruiken ze als camouflage. Het stuk kan dienen als een parabel voor onze tijd. Ook daarin ontvouwt zich een ‘ecotragedie’. De krachten van de natuur lijken op te trekken naar ons kasteel, terwijl we de tekens en voorspellingen compleet fout interpreteren.

“Het krachtige verhaal van Ogutu Muraya brengt het verleden naar het heden — een plek waar de onderdrukten uiteindelijk onderdrukkers worden en de cirkel van geweld voortzetten.”

Tank Tink is ontstaan vanuit de behoefte om conflict, geweld en oorlog op een andere, bredere manier in het publieke debat te brengen. Zowel in het nieuws als in het theater ligt de focus vaak op geweld als een menselijke tragedie, waardoor sommige aspecten onderbelicht blijven. Zo ontsnappen in het directe drama van de oorlog in Oekraïne andere dimensies aan de aandacht. Denk maar aan de langetermijnpact van oorlog op economie en ecologie, en de langdurige effecten op de menselijke gezondheid.

De titel *Tank Tink* is een woordspeling op de *think tank* of denktank: het type onderzoeksinstituut en belangenvereniging dat tijdens en na de Koude Oorlog in de Angelsaksische wereld aan populariteit en invloed won. Denktanks zijn doorgaans particuliere belangengroepen die onderzoek doen en strategieën aanbevelen aan regeringen, militaire organisaties en bedrijven. Denktanks proberen ook via de media en via lobbywerk hun doelen te bereiken. Voorbeelden van actieve denktanks zijn the Foundation for Defense of Democracies (FDD), haar officiële dochterorganisatie the European Foundation for Democracy (EFD) en the European Policy Centre (EPC). Allemaal hebben ze lange lobbyarmen die tot in Brussel reiken.

Als onderzoeksinstellingen organiseren denktanks geregeld seminaries en nodigen ze experts uit allerlei vakgebieden uit: van industrie en defensie tot de exacte en humane wetenschappen. Denktanks nemen zelfs bekende figuren uit de avant-garde en andere hedendaagse kunstenaars onder de arm. Hun onderzoeksresultaten dienen vaak om een specifieke agenda door te drukken, in lijn met de missieverklaringen van specifieke instellingen. Militaire organisaties en hun partners pompen bijvoorbeeld geld in eerder oorlogsgezinde denktanks, vooral in de Verenigde Staten, waar ze wegen op de publieke opinie en het overheidsbeleid. Zo kreeg het Center for Strategic and International Studies (CSIS) een financiële injectie van het Pentagon en zijn partnerinstellingen. Zulke denktanks worden regelmatig geciteerd in de media, maar worden zelden als bron vermeld.

Robbrecht en Khaled voerden hun *Tank Tink* in het najaar van 2022 op in het Kaaitheater en de Monty, en begin 2023 in Theater Rotterdam. Aan de voorstelling werkten onder meer



Tank Tink, Joachim Robbrecht en Enkidu Khaled © Brian McKenna

Ogutu Muraya, Caroline Ngorobi, Chris Keulemans, Sara Dziri, Anika Schwarzlose en Brian McKenna mee. Dit ensemble van kunstenaars met verschillende disciplines en achtergronden boog zich over oorlog en ecologie—thema's die ze verkenden in hun eigen medium. Robbrecht en Khaled wilden een soort denktankseminarie nabootsen. De deelnemende kunstenaars presenteerden autonoom werk dat op het podium in een dialoog werd ingepast. Het geheel ademde de sfeer van een discussieforum—een multiperspectivisch onderzoek naar de wisselwerking tussen oorlog en ecologie in het verleden, het heden en de toekomst.

Via hun bijdragen aan dit forum raakten de deelnemers belangrijke vragen aan over geweld—hoe kun je het weergeven op het toneel, of op een echt 'oorlogstoneel', en hoe komt het dat het zo moeilijk valt voor te stellen? Wat voor geweld schuilt er in de schaduw van de oorlog, lang nadat de openlijke vijandelijkheden voorbij zijn? Terwijl we dagelijks overspoeld worden met nieuwsbeelden van gevechten en platgebombardeerde huizen, bestaan er nog andere vormen van vernietiging die misschien te indirect zijn, of te traag om de actualiteit te halen.

HYPERREALITEIT

De openingsmonoloog van Robbrecht vuurt een positieve boodschap op het publiek af: 'Ik zie mensen die de wereld willen verbeteren door baanbrekend wetenschappelijk werk te doen, door indrukwekkende kunst te maken, door kritische artikels te schrijven, of inspirerende boeken, of door duurzame bedrijven op te starten...' Eigenlijk is die inleiding recht uit een TED-talk geplukt, namelijk uit de *Why I Chose a Gun*-presentatie van voormalig militair commandant Peter van Uhm uit 2011. De monoloog verrast het publiek, dat zich een oorlogsretoriek eigenlijk helemaal anders had voorgesteld. Robbrechts ironische vertolking benadrukt het wijdverbreide 'psychologische geweld' waarbij humanistische waarden worden verdraaid om militaristische oplossingen te promoten.

Sara Dziri creëert met haar muziek en soundscapes een auditieve scenografie; een weefsel dat de verschillende fasen van het stuk bij elkaar houdt. Haar scenografie ontvouwt zich met elementaire en gesynthetiseerde geluiden, en evoceert een dialogische ecologie door ‘artificiële’ en ‘natuurlijke’ geluiden te combineren. Strandgeluiden vormen een terugkerend motief: de golven die aan land rollen, de roep van vogels in de verte en mechanische en elektronische geluiden die geleidelijk aanzwellen. Tegen de veranderende achtergrond van deze sonische hyperrealiteit krijgt het gespreksformat van *Tank Tink* vorm.

“Giftig stof van westerse munitie kan de longen lamleggen en ‘DNA versnipperen’... De zandstormen die verarmd uraniumstof meebrengen, komen almaar vaker voor en laten een spoor van vernieling achter.”

In een mix van vrije en voorbereide passages introduceren en ondervragen Robbrecht en Khaled de deelnemers, waarbij ze hun werk in het forum verankeren en hen terugroepen naar de arena van de denktank. Of is het misschien een rustige vakantie aan het strand? Of zijn we verdwaald in de woestijn? Richting een vallei aan het wandelen? Of ons aan het verstoppen in een bos?

Ogutu Muraya draagt een tekst voor waaraan Caroline Ngorobi meeschreef. Hij is gebaseerd op de memoires van veldmaarschalk-generaal Muthoni wa Gakenia. Het krachtige verhaal brengt het verleden naar het heden — een plek waar de onderdrukten uiteindelijk onderdrukkers worden en de cirkel van geweld voortzetten. Het verhaal wordt ondersteund door oude nieuwsbeelden van de Mau Mau-opstand in het Kenia van de jaren 50 en 60, afgewisseld met nieuwsfragmenten van hedendaags conflict. Scènes van verzet en van vlucht, en van willekeurige bombardementen op het Boniwoud herhalen zich, zij het met nieuwe spelers in de hoofdrol. De huidige Keniaanse regering gelooft dat de terroristische organisatie Al-Shabaab zich er schuilhoudt en vernietigt daarom het woud.

Muraya’s woorden nemen ons mee naar Muthoni’s donkerste momenten, toen hij in de jaren 60 in grotten moest schuilen voor bombardementen van de Royal Air Force. Hij voelde het brutale geweld van de bommen op het Boniwoud en al het leven erin. Muthoni’s woorden nemen ons mee de grotten in. Het voelt alsof we daar zijn, in shock, rouw, woede en solidariteit. Maar misschien zijn dit niet echt de donkerste momenten. Misschien is het routine geworden, de zoveelste aanval in een eindeloze reeks. Toch zit de bescherming die we zoeken vanbinnen, op de grens tussen leven en dood. In leven en dood vindt ons hoofdpersonage — een vrouwelijke herzetsheldin die vecht tegen de Britten — enkel het ‘niets’ in zichzelf. Ze moet de tocht ondernemen naar de vallei van de zielen die vastzitten.

GEWELD FORENSISCH ONTLEED

Terwijl Muraya de nadruk legt op de cirkel van geweld en de directe gevolgen voor zowel mensen als niet-mensen, focussen Anika Schwarzlose en Brian McKenna op

processen die nazinderen nadat de oorlogen bedolven zijn onder het zand van de tijd. Zij brengen een soort speculatieve archeologie ten tonele. Hun bijdrage bestaat uit live-cinemafragmenten rond gevonden voorwerpen: militaire hardware zoals gebruikte kogels en stukken van pantservoertuigen, vervuilde aarde, gewoon zand, prikkeldraad. Met close-upmacrolenzen en een videomicroscoop bootsen Schwarzlose en McKenna een forensisch onderzoek naar geweld na; ze bestuderen een soort fall-outesthetiek, ze roepen de tijd van een ander type geweld op — dat van processen die doorwerken lang nadat wij verdwenen zijn.

Schwarzlose en McKenna spelen met schaal: kogelhuizen van groot kaliber kletteren in slow motion op de grond en doen aan kerkklokken denken. Er zijn ondergrondse geluidsopnames van de holle industriële ‘boem’ van militair materieel en rommelende seismische golven, en van militaire oefenterreinen. Tijdschalen raken verder vervormd door fragmenten van 3D-computerbeelden die door een labyrint van speculatieve assemblages vliegen: roestende militaire hardware in staat van ontbinding, voertuigen, stenen, raketten, geweren en staal versmelten tot postapocalyptische monsters. Terwijl deze visioenen onder het zand verdwijnen, zorgen de seismische trillingen van lage bassen voor een viscerale verbinding tussen lichaam en beeld.

Schwarzloses en McKenna’s audiovisuele analyses verkennen zones van geweld die ver weg zijn in tijd en plaats, en staan daardoor in schril contrast met Khaleds voorstelling van geweld. Zijn performance speelt zich, qua menselijk gebaar, heel erg in het hier en nu af. Dat hij een watermeloen en een mes gebruikt (en een vrijwilliger vraagt om het fruit voor zijn gezicht te houden), maakt de bijdrage diep voelbaar, angstaanjagend, bloederig en verontrustend — maar tegelijkertijd cartoonesk en komisch. Er ontstaat een spanning: we beseffen dat het om theater gaat maar voelen toch een diepe afkeer opborrelen. Hoewel we ons ervan bewust zijn dat het enige echte slachtoffer een watermeloen is, weten we intuïtief nooit zeker waar het geweld zal stoppen.



Tank Tink, Joachim Robbrecht en Enkidu Khaled © Brian McKenna

De monologen waarmee Robbrecht tussenkomt—sommige ervan nemen de vorm van een tirade aan—borduren voort op de ironische houding van zijn opening, en schetsen een ontluikend ecodrama. Hij brengt verslag uit over Gaia, die terugvecht in ‘de oorlog van de mensheid tegen de natuur’: er zijn walvissen die vissersboten aanvallen en kwallen die mediterrane stranden bezetten waardoor budgetreizigers niet meer in het water durven. Hij zet humor in, ook al voelt het alsof daar geen ruimte voor is. Die vreemde mismatch herinnert ons voortdurend aan de cognitieve dissonantie die we ervaren wanneer we, in het volle besef van alle ellende en leed in de wereld, in de zon een ijsje eten. Een superieure positie, in morele of andere zin, lijkt onmogelijk. Ongeacht de positie die we proberen in te nemen in een conflict, lopen we het fatale risico onze eigen zwakheden en onzekerheden te ontkennen. Oorlog, of het veelgebruikte synoniem ‘verdediging’, is tenslotte echt een kwestie van ‘veiligheid’. En hoe dan ook lijkt oorlog ons uiteindelijk altijd in te halen.

“We koesteren het ongefundeerde geloof dat wetenschap en technologie vanzelf wel de ecologische puinhoop zullen opruimen die we met wetenschap en technologie hebben gecreëerd.”

Naarmate *Tank Tink* verder gaat, begint het ecodrama meer op een ecotragedie te lijken. Vooral het werk van Chris Keulemans maakt dit duidelijk. Hij vertelt hoe hij opgroeide in een groen Bagdad vol mogelijkheden en optimisme. Wanneer hij naar de stad terugkeert, lang nadat ze voor het Westen een ‘mission accomplished’ is, wordt hij er geconfronteerd met sociale en politieke onrust, en met de fysieke weerslag van twee grote militaire ‘interventies’:

“De gevolgen zijn nog elke dag zichtbaar:

1 op de 4 Irakezen lijdt aan astma;

1 op de 40 baby’s geboren in Basra komen ter wereld met misvormde hoofden en afschuwelijke afwijkingen. En dat is nog maar het begin. In 2003 alleen al hebben ze evenveel verarmd uranium op Irak gedropt als 250.000 keer Nagasaki.”

De verwoestiging neemt steeds toe—niets nieuws voor de regio, maar het proces wordt versneld door verschillende dammen in de Tigris en Eufraat, en door Saddams drooglegging van de moeraslanden van Basra in de vroege jaren 90. Misschien wel het ergst van al zijn de zandstormen. Giftig stof van westerse munitie kan de longen lamleggen en ‘DNA versnipperen’... De zandstormen die verarmd uraniumstof meebrengen, komen almaar vaker voor en laten een spoor van vernieling achter.

DE DOOD VAN SCHAAMTE

Dat zich hier een ecotragedie ontvouwt, zou geen verrassing mogen zijn voor wie probeert een eerlijke analyse te maken van hoe oorlog en ecologie op elkaar inwerken. En als dit echt een tragedie is die zich op het toneel afspeelt, dan is een catharsis misschien niet ver weg. Maar kunnen we zo zelfvoldaan zijn dat we onszelf buiten beschouwing laten?



Gaan we toelaten dat de grote acteurs en slachtoffers in deze drama's onze lelijke emoties schoonspoelen? Wat met onze schaamte? Misschien is het een kwestie van perspectief, en is het dat waarmee *Tank Tink* ons wil confronteren en wakker schudden: het perspectief van onze percepties. Misschien is er echt geen superieure positie mogelijk.

Khaled legt uit hoe theater maken in Irak een manier was om aan de oorlog te ontsnappen. Toen hij in België aankwam, voelde hij zich verplicht om theater te maken over de oorlog. Hij vertelt dat zijn psycholoog hem aanraadde andere onderwerpen te verkennen. Toen hij voor klimaatverandering koos, leidde dat hem meteen terug naar de oorlog. Tot op zekere hoogte zijn oorlog en ecologie hetzelfde. Khaled zegt langs zijn neus weg dat hij zin had in een nieuwe rol, dat hij niet eeuwig het Iraakse oorlogsslachtoffer wilde spelen. Maar nu, op dit podium, omarmt hij de typecasting. In zekere zin is dit de kern van de tragedie: dat je aan de oorlog gewoon niet ontsnapt. Zelfs in totale ontkenning word je nog gedefinieerd in functie van de oorlogstragedie. O ironie.

Tank Tink eindigt met een 'zandstorm', een totale desoriëntatie: Dziri's soundscape die het verlies en het eenzame ronddwalen van de spelers onderstreept; onze ultieme collectieve toekomst; Muraya's verhalen over de ontbladering van het Boniwoud die tot in het extreme is doorgevoerd; een volgende fase in Schwarzloses en McKenna's millennialange fall-out. Ironisch en zelfbewust ploegt de denktank voort in de apocalyps die ze zelf heeft gecreëerd.

Door het apocalyptische overkoken en omwoelen van de grond komen in *Tank Tink* culturele artefacten aan de oppervlakte: situationele en paradoxale objecten. Het zijn fragmenten van verhalen, persoonlijke fotoarchieven, metallurgische monsters vergroot door een microscoop, verre echo's van herinneringen, nieuwsuitzendingen en kogels, om er maar een paar te noemen. Wat menselijk en niet-menselijk is — wat we zijn en hoe we onszelf zien — is voortdurend in beweging in die objecten. Oorlog neemt ons onze menselijkheid af, en terwijl we naar menselijke connecties grijpen, lijken we op de ene of andere manier het niet-menselijke en ecologische weefsel van ons leven te vergeten.

Tank Tink eindigt met half geformaliseerde, pittige discussies met het publiek — een soort tegengif tegen de verpulverende desoriëntatie van het project. Er spreekt een vertrouwen in het mens-zijn uit, in het samenbrengen en delen van onze perspectieven. De verschillende performances lokken een open en gepassioneerde discussie uit over oorlog, zijn gevolgen en onze medeplichtigheid — stilzwijgend of niet. Er borrelen gevoelens op die iedereen schijnbaar ervaart.

Blijkbaar hebben we bijvoorbeeld geleerd dat we ‘onszelf moeten veranderen’ om de wereld te veranderen, maar aan dat advies kleeft precies altijd een soort individualistisch-consumentistische ondertoon. In onze huidige staat van humanitaire en ecologische crisis lijkt het winstbejag van leiders niet zwaar genoeg te wegen om onze koers betekenisvol te veranderen. Wanneer wijzen we dan met de vinger, en in welke richting? Verder lijken we te denken dat de mens van nature gewelddadig is. Maar klopt dat wel? Of worden we zo eigenlijk alleen maar uitgenodigd om mee de verantwoordelijkheid te dragen voor de misdaden van een select groepje? Waarvoor kunnen en moeten we onze verantwoordelijkheid nemen? Misschien zijn wij het slachtoffer, maar houden we met de angst, het verraad, de haat en de woede om onze slachtofferrol de cirkel van geweld niet juist in stand? Hebben we dat nu nog niet begrepen?


Net als de profetieën van de heksen en bovennatuurlijke verschijningen van Macbeth, hebben onze überrationele wetenschap en technologie ‘de mensheid’ buitengewoon machtig gemaakt. Maar we lijken net zo goed de onheilspellende signalen en voorgevoelens te negeren en liever onze onoverwinnelijkheid te koesteren. Daarbij komt nog eens het ongefundeerde geloof dat wetenschap en technologie vanzelf wel de ecologische puinhoop zullen opruimen die we met wetenschap en technologie hebben gecreëerd. In het echte leven zijn denktanks zelden zo ongevoelig voor eigenbelang dat ze tot zinvolle zelfreflectie komen. Maar op het podium biedt *Tank Tink* ruimte voor ironie, oprechtheid en minder ‘geoperationaliseerd’ onderzoek. Zonder het expliciet te proberen, lijkt dit theaterproject te suggereren dat onze ecologische problemen misschien eerder moreel en minder technisch van aard zijn.

Hoewel Macbeth veel op zijn kerfstok heeft, hoewel hij voorstelt om de boodschapper van zijn ondergang te martelen en te doden, laat zijn schaamtegevoel hem nooit helemaal in de steek. Dankzij die schaamte blijft er iets van zijn menselijkheid bewaard, zelfs na de dood. Opnieuw kan deze tragedie dienen als een parabel voor onze huidige humanitaire en ecologische situatie. Misschien zal onze schaamte ons redden — misschien is dat alles wat we hebben.

Brian D. McKenna groeide op in de voormalige EU-landen Schotland en Engeland, en verhuisde in 1985 naar Canada. Sinds 2002 woont en werkt hij in Amsterdam als audiovisueel kunstenaar. Daarnaast is McKenna parttime docent en onderzoeker mediatechnologie aan het Sandberg Instituut. In 2022 begon hij aan zijn doctoraat aan de Universiteit van Amsterdam.

In heaven's name

Yuval Rozman



Israeli theatre-maker and writer Yuval Rozman deserted from the Israeli army at age 20 and currently lives in Paris. In October, he was scheduled to appear at De Singel with *The Jewish Hour*, the second part of his tetralogy on the Israeli-Palestinian conflict. Due to the surge in violence in the region, the cast received death threats and the play was cancelled. Rozman nevertheless engaged in a conversation with the audience in Antwerp and talked about *Au nom du ciel* (*In heaven's name*), the final part of his cycle that he is currently writing from the perspective of the birds that witness the endless chain of war and aggression from the West Bank's sky. Do they still see a trace of hope somewhere? Read an exclusive extract in this issue.

In the beginning

Once upon a time there was a bulbul.

In late September 2020, I travelled to the West Bank for a two-month writing residency devoted to *Au nom du ciel (In heaven's name)*. I was going to visit the settlements with my dog, Elio, and meet both settlers and Palestinians. Why take my dog? I had to think ahead! I knew that interaction with the settlers could be complicated, especially for me, an Israeli artist who had been living in France for eight years thanks to his Hungarian passport, white, Ashkenazi and privileged. What did I understand about this war zone, these bloody hills? Nothing. Nothing at all. I'd spent a year researching this trip, but I'd never set foot there. Even during my military service, I'd never been sent to the West Bank. You have to realize that to us, so-called 'left-wing' Israelis, settlers are devils. We called them 'the hill devils'! We grew up with a deep hatred of these ghosts, these bad Israelis. They were the main obstacle to a peace agreement with the Palestinians.

So I decided to anticipate the arguments and prejudices and take my dog with me. It was a way of protecting myself, of feeling less alone and, above all, it was an excellent ice-breaker with humans, policemen, soldiers, settlers and Palestinians. I knew they would fall in love with Elio right away. He would be our first topic of conversation, children would play with him, adults would admire him, and perhaps the debate would be less confrontational, less of a minefield. So every week, Elio and I would move to a different village, a different camp. We would be welcomed by different families. We would work with them, harvest olives, enter their daily lives, without judgement. We would observe life on the spot, we would integrate.

22:00. I land at Ben Gurion Airport in Tel Aviv. I spend two weeks confined with my dog, a stone's throw from the Beit-Nehemia settlement just outside Jerusalem, in a yurt I have rented in the middle of the Ben-Shemen forest. The first thought that comes to mind is that in this forest, not far from here in July 2014, three Israeli settlers burned Mohammad Abu Khdeir alive, a 16-year-old Palestinian boy.

It was an act of revenge following the murder of three Israeli teenagers, also settlers, violently massacred three weeks earlier, a murder which triggered the Gaza War, Operation Protective Edge. That night, I dream three times that my house is burning; I step towards it, unafraid of the flames. On the contrary, they attract me.

The next morning, a visitor turns up.

He's chirping at the table where I'm supposed to be writing. He and Elio look each other up and down with surprising power. There seems to be something existential about the way he sings, as if nothing else matters. I realize that it's us who are the visitors. We've entered his territory, his forest, his home. *It's only the first morning and the question of territory is already being raised!?*

A territorial war

The bulbul is a species of songbird that lives in Africa and South-East Asia.

Like many other birds, the bulbul is in fact territorial. They live alone or in pairs, but not necessarily male/female. Only the bulbul that occupies the territory can reproduce. During the nesting season, the bulbul displays aggressive territorial behaviour and will expel from its territory any bulbuls that try to invade or sleep there. From the moment a bulbul acquires a domain, it owns it throughout the year. From this spot, it will warn of its presence by its song, monitor the movements of its neighbours and look for food.

The bulbul leaves the olive tree and heads for the fig tree. They love snails, so he stops off for a little indulgence and eats it—and so does my dog. He continues on to the bougainvillea before returning to the olive tree. This route is repeated constantly throughout the morning with improbable precision. *It is like a felt-tip pen tracing a green line on a map. The bulbul is drawing the border of its territory with an imaginary brush.* I can feel his heartbreak, the mad joy of existing, the thirst to live as intensely as ever.



I observe my bulbul and imagine everything he's been through here, in the West Bank—the bullets, the sound of missiles, the Mitkan-Adam military base next door, the slingshots, the burning tyres, the building of that endless separation wall. Was he there when they burned that young Palestinian alive? In the forest, his forest, his home.

I want you to disappear

The settlers and the Palestinians are trying to make their neighbours disappear, they can't stand each other anymore and are fighting a battle in an occupied space of overlapping borders. They isolate themselves from each other, choose a place and build checkpoints, watchtowers instead of trees, and instead of the small twigs used for a nest, they decorate them with barbed wire.

The birds of the West Bank are no different. They isolate themselves from each other, choose a spot and sing there. They sing constantly in the middle of Tkoa, a settlement to the south-east of Jerusalem. They can no longer blame the presence of their fellow birds and frantically indulge in all sorts of extravagant threats and attacks if one of them crosses a line, invisible to our eyes, but which seems to draw a border with remarkable precision.

Their aggressiveness is astonishing, but even more so are the determination and combativeness of their reactions to others, and above all the use of song and posture—colours, dances, flights, the most extravagant movements. Everything is spectacular, everything is a means of spectacularization.

'I want you to disappear', the bulbul tells me. This 'you' is the essence of colonization, which it wants to disappear. How does this bird want this?

This parallel interests me. To put myself at a distance, aside from this intimate and personal situation, to sing about it, to transform it into a tale that will bring us closer to beauty. Beauty for beauty's sake.

Contradictions

When I am in the Nokdim settlement in Gush Etzion, I meet a man, a magnificent settler, Shlomo, handsome as a god, blonde, with long hair, muscular and sculpted like a Greek statue, a huge kippah on his head, and his five beautiful children in their religious costumes. What you need to know is that Nokdim is a colony of extremists. ‘No Arabs allowed.’ Arabs are forbidden to cross the gate. In fact, Palestinians work daily in most West Bank settlements—cheap Palestinian labour; but here in Nokdim, they are strictly banned from entering. Ideology, security, territory. None of this prevents the beauty of this landscape from existing, however. This settlement, Nokdim, is breathtaking: the biblical valleys leading us to the desert, the eagles soaring over us and the Dead Sea glistening in the sun. These are the contradictions that interest me—unbearable violence in the face of breathtaking beauty.

Shlomo has strong, radical, aggressive opinions about his neighbours. He can’t stand them: ‘Look around you, there’s not enough room for us all, there’s no need to mix.’ When we talk about colonization, I tell him that critical thinking is of course important for the debate of ideas, but if we look at History, we see that the failure of radical ideas to translate into real progress is equalled only by their capacity to engender gulags and mass massacres: shouldn’t this huge gap between utopia and reality foster doubt and humility? When I ask Shlomo these questions—about the occupation, about economic relations with Palestinians, about his political opinions—his behaviour changes completely, he ignores my questions, preferring instead to show me his best friends, the birds.

It’s a question of territory, like animals! Shlomo, unlikely as it may seem, runs a farm that takes in injured birds. He even has several bulbuls. A metamorphosis. *I feel transcended by true joy permeated by death.* How is it possible to feel ‘true joy permeated by death’? Once again, these are the contradictions that drive me. This is what attracts me. His way of thinking touches me. A desire for evil, these settlers that I’ve hated all my life, this guy who represents evil attracts me—access to empathy, to the thought of misfortune, of evil, an object of study, an object of passion. His work, inhabited by suffering, is in his



view a gesture of love. Like an author, you can't write if you don't feel sincere affection for your characters. The joy of being close to him, the dialogue that developed between us, friendship at first sight ...

'I'm not a settlement', Shlomo tells me. 'If there's some kind of peace agreement, even if they decide that this region should be part of a Palestinian state, my farm shouldn't be destroyed! I look after wounded birds, wounded by the conflict, by bullets, by nature! Who's going to look after them if I'm uprooted from my home? *They're* certainly not going to look after them. Have you seen how *they* treat their rivers, their animals? The birds live in cages. In every house in every Palestinian village you'll see a bird, a bulbul in a cage in the living room or in the girl's bedroom...' How is it that a man who holds such an aggressive, violent, occupying discourse suddenly seems incredibly gentle, charming and delicate? What interests me is his solitude, and I understand that for him, like for the bulbul, winter has not been easy. A case of migration?

The Dove

Another encounter that led me to work on this dramaturgical hypothesis took place on my first day in Hebron, twenty-four hours before the American presidential election that pitted Trump against Biden. The Old City is home to the immense Tomb of the Patriarchs. Inside it lie, reportedly, the skeletons of our biblical Mothers and Fathers, Abraham, Isaac, Jacob and their wives Sarah, Rebekah and Leah, as well as those of Adam and Eve. It is one of the holiest places in Judaism and a holy site of pilgrimage for Jews and Muslims.

10:00. I get off my bus and see a giant white plastic tent at the foot of the Tomb of the Patriarchs and around a hundred rabbis, huddled together, praying in secret. An impressive image—all of them dressed in black & white, like a group of penguins in Antarctica. And on the other side, journalists, technicians and camera crews. I come across a columnist. What's going on? Is there a bar mitzvah on this morning or something? He tells me no, this morning Israel's leading rabbis are saying a mass prayer in support of Trump, so that he wins! The evangelicals paid a lot

of money to organize this prayer.

For my research project, this is both an abysmal thought and an aphrodisiac volcano. Darkness and the sacred mingle.

At that moment, true beauty attracts my gaze to the chirping sky, to the symbol of Hebron and perhaps the most mythical symbol of the State of Israel, the white dove! A flock of around 300 white doves are resting on the roof of this historic, biblical, political monument. It is like a David Copperfield act.

The white dove on the roof of the Tomb of the Patriarchs betrays a ridiculous political prayer. It's the dove's way of questioning the sacred, with an olive branch in its mouth, passionately questioning the presence and absence of God. I hold this image within me, it fills my nights, my fantasies about the new play. The most sacred is also raw, violent and absolute.

How is it possible for all this to be mixed together? Religion, money, politics, territory.

And those observers up there: What do they see at that moment? What are they telling us that we don't understand? I decide to observe them, to listen to them, to write about them.

In *Au nom du ciel* (*In heaven's name*), bloody conflict is at the beginning of everything. The word is light and imagination is the spiritual itself.

After studying at the Tel Aviv National Conservatory, Yuval Rozman founded his own company in Israel in 2010. After moving to France, he began working on *Quadrilogie de ma terre*, a writing cycle set against the backdrop of the Israeli-Palestinian conflict. *Tunnel Boring Machine* (2016) tackles the political aspect of the conflict, *The Jewish Hour* (2020) questions the link with being Jewish, *Ahouvi* (2023) is about love and, finally, the fourth volume, *Au nom du ciel* (2025), takes the point of view of a flock of birds in the West Bank sky, those that don't touch the ground. This sacred land. Fertile. Cursed.

WWW.E-TCETERA.BE

FACEBOOK.COM/ETCETERAMAG

INSTAGRAM.COM/ETCETERA_MAG

Recensies, vertalingen, opinies heet van de naald?
Eén adres! Sinds september verschenen op onze site onder meer:

RECENSIES

Tantra for Beginners
Rosie Sommers
[Sixtine Bérard]

Up Your Ass
Lieslot Siddiki &
Nona Demey Gallagher
[Paula Rodríguez Sardiñas]

Ultra
fABULEUS / Reut Shemesh
[Lena Vercauteren]

Playground festival
M & STUK
[Natalie Gielen]

*De laatste generatie,
of de 120 dagen van Sodom*
Théâtre de Liège /
Theater Stap / Milo Rau
[Johan Thielemans]

Desire
Louis Janssens
[Esther Tuypens]

*All Watched Over by
Machines of Loving Grace*
Ezra Veldhuis & Bosse
Provoost
[Sixtine Bérard]

Circumstances
Glorious Bodies
[Margot De Grave Loyson]

Mamamanie
Julie Delrue
[Evelyne Coussens]

Riddle My Skin
Mustaf Ahmeti
[Silke Vanhoof]

Horizon
Manuela Infante /
KVS & Kaaitheater
[Natalie Gielen]

Blue Moon Spring
Anneleen Keppens
[Elie Agniel]

Seefhoek Series
Thomas Verstraeten &
Toneelhuis
[Liesbeth De Clercq]

We Gaan Deur!
Nyira Hens, Bruno Vanden
Broecke & Trappelend Talent
[Simon Knaeps]

Voyeur
Verona Verbakel
[Lars Brinkman]

Schaambot
SKaGeN & De Studio
[Lena Vercauteren]

Small acts of violence
Aay Liparoto
[Tessa Vannieuwenhuyze
& Wiebe Copman]

*Ensemble piece / Exhume
buried cries / Beauty love /
Reanimate the dead*
Khadija El Kharraz Alami
[Daphne de Roo]

Alle Schone Dingen
Tom Dewispelaere,
Toneelhuis & Olympique
Dramatique
[Astrid Soetewey]

Figurine
Lieslot De Wilde
[Evelyne Coussens]

ESSAYS

Nauw luisteren
Over Nocturnes for a Society
[Sébastien Hendrickx]

EERSTE LIEFDE
Rineke Dijkstra
[Lisa Vereertbrugghen]

IN MEMORIAM

Jozef van den Berg
[Johan Thielemans]

IN ENGLISH

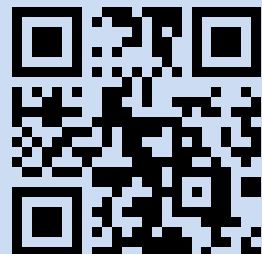
First Love
Laurie Anderson & Italo
Calvino
[Luanda Casella]

DOSSIERS

Summer School
Kunstkritiek
@ Theater aan Zee

Summer School
Kunstkritiek
@ Het TheaterFestival

LEES VERDER OP ONZE SITE



no
soft
smart
fragile
tender
human
tissue
should
ever
be
ripped
apart
because
we
differ