

Verwant



Afgiftelokator Koekelberg Steengroene
september—december 2024 / Eikenring P309488

etcetera

nr.177 • gratis
tijdschrift voor podiumkunsten

kaaitheater

kaaitheater.be
@kaaitheater

september 2024

non adische
saisone
izoen



CULTUURCENTRUM
STROMBEEK-GRINGEBEN



cultuurcentrum
strombeek
grinbergen

140
le-cent
quarante

HALLES

De Kriekelaar

11
Theatre
National
Nieuwe Brabant

WESTRAND

KVS
CHAPLERN
DYNSE



BRUSSELS
INTERNATIONAL
FESTIVAL OF THEATRE



brussel

Vlaanderen
verleend aan het



BRUSSELS
INTERNATIONAL
FESTIVAL OF THEATRE

BRUZZ
De Standaard

In het nummer 'I think about it all the time' reflecteert de Britse popartiest Charli xcx over de vraag of ze nu wel of geen kinderen wil. *'Cause maybe one day I might / If I don't run out of time / Would it make me miss all my freedom? / I think about it all the time'*, klinkt het. Het zijn vragen die voor velen van ons herkenbaar zijn. In de periode tussen pakweg je achtentwintigste en je vijfendertigste krijgen vrienden en kennissen volop kinderen. Ineens ben je als het ware omgeven door baby's en vraag je je onvermijdelijk af: wil ik kinderen? Wil ik een gezin opbouwen? Wat laat ik na? Wie zal later voor mij zorgen wanneer ik ouder word?

Uiteraard reikt het begrip 'familie' verder dan alleen kinderen op de wereld zetten. Ook duidt het niet per se alleen op een biologische of administratieve band die we met anderen hebben: verwantschap kan vele vormen aannemen, van vriendschap tot *chosen family*, levensgemeenschappen en artistieke samenwerkingen met mensen die evenzeer als familie kunnen worden gezien. Liv Laveyne sprak voor *Etcetera* met circusfamilie Ronaldo over het doorgeven van tradities, en Siska Baeck stelt in haar bijdrage vast dat intimiteit zich niet tot biologische familie beperkt.

Het wel of niet hebben van een gezin bepaalt ook hoe je werkt. Meer en meer lijkt er ruimte te ontstaan om de impact van familiale zorg op creatieprocessen en andere werkomgevingen bespreekbaar te maken, en ze beter op elkaar te laten aansluiten. Uiteraard is dat een goede zaak, maar een evidentie is het nog allesbehalve. Hoe willen we in de toekomst met elkaar werken, op een zorgzame manier die aan ieders noden tegemoetkomt? Kan de kunstensector écht inclusiever worden voor onder meer ouders van jonge en minder jonge kinderen, of is het paradigma van het artistieke genie dat alles opzijzet voor de carrière te hardnekkig? Ciska Hoet vroeg het aan enkele kunstenaars en enkele cultuurwerkers die hun werk met een gezin combineren. Choreografe en danseres Anneleen Keppens vertelt hoe moeder worden haar artistieke praktijk ingrijpend veranderde,

en Hans Bryssinck, Emke Idema en Barbara Van Lindt nemen ons mee in hun gesprekken over ‘meer dan ouderschap’.

Identiteit, wellicht hét thema van de eenentwintigste eeuw, wordt de laatste jaren opvallend vaker benaderd vanuit de mensen die het individu omringen en maken tot wie het is, eerder dan vanuit het singuliere ‘ik’ alleen. Verhalen over voorouders en culturele tradities, maar ook over gebroken familiebanden, vullen de podia. Zeker in niet-westerse culturen draagt de relatie tussen het individu en diens familie vaak een betekenis die veel verder reikt dan biologische bloedbanden en schematische stambomen. In het essay *Who are you from?* buigt Caroline Lee-Jeong zich over hoe theatermakers met diverse achtergronden hun genealogie thematiseren en in vraag stellen. Ook Oxana Sankova vraagt zich af hoezeer ons idee over familie cultureel bepaald is, en Furkan Ak beschrijft hoe generaties die ons voorgingen door ons leven blijven ‘spoken’.

Aangezien familie een hot topic is, is het des te opvallender dat sociale afkomst en het privilege dat ermee gepaard gaat in de kunsten veelal onbesproken blijven. Je hoeft geen nepobaby te zijn of uit een van de vele theaterdynastieën die België rijk is te stammen om in te zien dat sommigen onder ons veel makkelijker toegang krijgen tot het kunstenveld, een wereld die nog steeds grotendeels geregeerd wordt door persoonlijke contacten. In de theatersector wordt —terecht—druk gedebatteerd over *fair pay* en betere cao’s, maar durven we het wel genoeg over sociale klasse te hebben? Wie kan het zich eigenlijk veroorloven om in deze onderbetaalde, oververmoeide branche aan de slag te blijven? In *Klassenpijn* getuigt Dominique Willaert over zijn met momenten moeizame parcours van een West-Vlaams arbeidersgezin naar de podiumkunsten.

Deze en vele andere vragen stellen de auteurs van dit nummer in hun bijdragen. Wat vaststaat, is dat familie een niet te onderschatten factor is in het bepalen van wie we zijn en wat we doen. Stof genoeg voor reflectie dus.

Veel leesplezier,

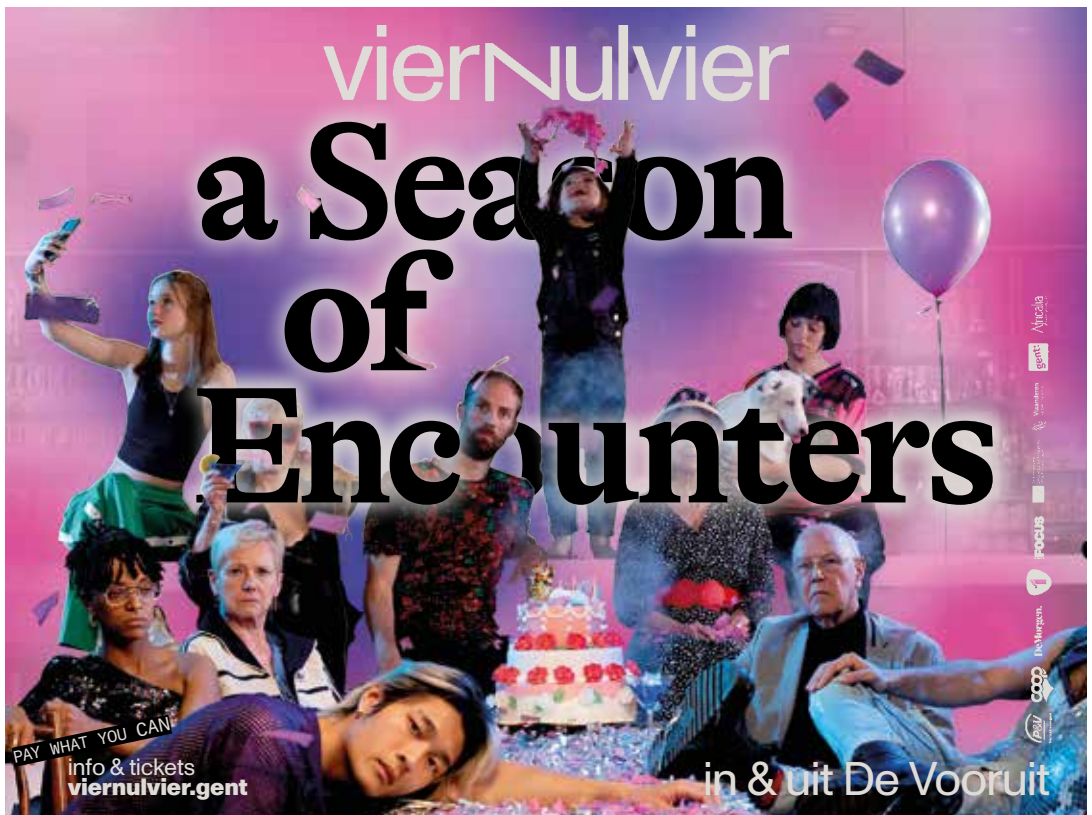
De redactie
Charlotte, Natalie en Simon

nieuw seizoen 2024–2025

www.ntgent.be

Voorbij de waanzin wacht de zachttheid

NTGent



LEES GRATIS AL ONZE ARTIKELS ONLINE

Surf naar onze website voor
opinies, columns en recensies.

En vind er al onze edities!
Schrijf je zeker ook in op onze
nieuwsbrief, en ontvang onze
nieuwste teksten in je mailbox.

WWW.E-TCETERA.BE

WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN

WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN

WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN

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 platform voor podiumkritiek. Ons
gratis magazine verschijnt halverwege
september, december, maart en begin juni.

DE HOOFDREDACTIE

Simon Baetens en Charlotte De Somviele
redactie@e-tcetera.be

DE REDACTIERAAD

Jonas Baeke, Kaatje De Geest, Joachim
Ben Yakoub, Evelynne 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, KASK &
Conservatorium / School of Arts Gent,
Universiteit Gent, GRIP, hetpaleis, Het
TheaterFestival, Kunstenfestivaldesarts,
Westrand, cultuurcentrum Dilbeek,
RITCS, Schouwburg Kortrijk, KU Leuven,
Marthathentatief, Kunstencentrum
BUDA, Corso, Open Doek, De Hoe, theater
arsenaal, Damaged Goods

PARTICIPANTEN

CAMPO, De Grote Post, Monty, DE SINGEL,
Kaaithater, 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

 **Vlaanderen folio**
verleend vzw

Opgericht in 1982 door Hugo
De Greef en Johan Wambacq.

COVERBEELD
Friction, Sophia Rodriguez © Wannes Cré

**p. 6 'EIGENLIJK MOET JE
TEGELIJKERTIJD JE KIND
ÉN JE VOORSTELLING
REGISSEREN'**

Door Ciska Hoet

Ciska Hoet knoopt gesprekken aan met kunstenaars die voor een kind zorgen. 'We hebben de mond al jaren vol van inclusie, maar vergeten dat ook jonge ouders extra zorg verdienen.'

p. 18 KLASSENPIJN

Door Dominique Willaert

Dominique Willaert vertelt hoe hij als telg van een arbeidersgezin in Menen in de podiumkunsten belandde, en er sindsdien zijn persoonlijke missie van maakt de muren tussen sociale klassen te slopen.

p. 28 WHO ARE YOU FROM?

By Caroline Lee-Jeong

How does the 'self' relate to the 'community' from which it has descended? What is left of the past in us? And can we make sense of our present realities by 'reconnecting' to our ancestors, in tracing our way back to what we call our 'origins'?

**p. 38 OP ZOEK NAAR EFEMERE
NON-PLEKKEN**

Door Siska Baeck

In de kunsten is er een groeiende belangstelling ten aanzien van moederschap. Misschien heeft deze aandacht ook wel te maken met een verandering van visie op het kunstenaarschap?

**p. 48 'VAN EEN GENERATIECLASH
IS BIJ ONS GEEN SPRAKE'**

Door Liv Laveyne

Circus: het zit in de familie. Liv Laveyne sprak met vader Danny en zoon Pepijn

Ronaldo over opgroeien, doorgeven en loslaten binnen de circustraditie.

**p. 58 GHOST STORIES AND
SPECTRAL TRACES**

By Furkan Ak

Furkan Ak untangles how the piece *Dona Lourdès* by artist Nêmo Camus narrates the hidden story of Brazil's racial whitening policy of the colonial era that continues to haunt Camus' family and Brazilian culture.

**p. 66 MOEDER-/KUNSTENAAR-
SCHAP**

Door Anneleen Keppens

Valt moeder-zijn te rijmen met een carrière in de kunsten? Choreografe Anneleen Keppens legt uit waarom moederschap en gezinsleven een verrijking zijn voor haar werk.

**p. 72 ONTMOETINGEN ROND
'MEER DAN OUDERSCHAP'**

Door Hans Bryssinck, Emke Idema en Barbara Van Lindt

Hans Bryssinck, Emke Idema en Barbara Van Lindt, alle drie zonder kinderen en met een eigen verhaal, brengen hun expertise vanuit de (podium)kunsten, narratieve praktijken en pedagogie samen in bijeenkomsten rond 'meer dan ouderschap'.

p. 80 THE ELUSIVE FAMILY

By Oxana Sankova

Family. It is a strange phenomenon. Actress and theatremaker Oxana Sankova reflects on how the word family resonates differently with each of us.

‘Eigenlijk moet je tegelijkertijd je kind én je voorstelling regisseren’

Parentale burn-outs: het lijkt wel alsof je er in de pers haast elke week iets over leest. Veel gezinnen kraken onder de combinatie arbeid en gezin. Bijzonder dus dat het in de (podium)kunsten eerder stil blijft rond deze thematiek, zeker gezien de onregelmatige uren en tournees. Ciska Hoet knoopt gesprekken aan met kunstenaars die voor een kind zorgen. ‘We hebben de mond al jaren vol van inclusie, maar vergeten dat ook jonge ouders extra zorg verdienen.’



Het eerste deel van *Familiestraat*, de marathonvoorstelling waarvoor kunstenaar Thomas Verstraeten in 2021 zijn eigen straat op ware grootte nabouwde, bevat een scène waarin hij en zijn partner via hun kartonnen voordeur naar buiten stappen. Tenminste, dat proberen ze. Want de bedoeling is dat hun kind ook meekomt. Alleen is de toeschouwer getuige van een minutenlange worsteling om de kleuter een jas aan te doen en de fiets op te krijgen.

Alledaagser kan het wellicht niet, en toch is het fragment symbolisch voor hoe het ouderschap heel je leven op zijn kop zet. De komst van een kind verandert zoveel dat zelfs simpelweg de deur uitgaan niet langer vanzelfsprekend is. De Britse wetenschapsjournaliste Lucy Jones betoogt niet toevallig in haar boek *Matrescence* dat het ouderschap de grootste aardverschuiving is die een volwassen mens kan meemaken.

“Ondanks de grootte van het onderwerp is de conclusie van de gesprekken eenduidig: kinderen mogen dan wel een grote bron van vreugde zijn, het kunstenaarschap combineren met een gezin is verdomd pittig.”

Emotioneel en existentieel brengt de komst van dat kleine wezen een metamorfose teweeg. Evengoed zijn er de fysieke uitputting door korte nachten en de enorme berg aan huishoudelijke taken: de was, eten dat op tijd klaar moet zijn, afhalen van school, oppas regelen enzovoort. Voor je het weet heb je er als ouder een managementfunctie bij. Cijfers wijzen dan ook uit dat inkomens vaak dalen zodra iemand de zorg voor een kind op zich neemt. Net zoals dat het geluksquotiënt van ouders erop achteruitgaat bij de komst van een kleintje.

Vandaar dat Jones verbolgen is over het feit dat het idee nog steeds leeft dat het ouderschap iets is wat je er makkelijk bij neemt. De dominante visie is dat het een privébeslissing is om een kind op de wereld te zetten en dat dit geen impact heeft op de rest van je leven. Het is een kwalijke gedachte die de eenzaamheid en precariteit van ouders alleen maar vergroot, aldus Jones.

Hoewel de kunsten zich graag als progressieve voorloper profileren, zijn de uitspraken van Jones perfect toepasbaar op de sector. Een kind opvoeden is het intellectueel uitdagendste en belangrijkste werk dat ik ooit deed. Alleen stel ik met stijgende verbazing vast dat binnen de kunsten vrijwel elk deel van onze identiteit als valabel onderwerp van gesprek wordt aanzien, behalve ons gezin en de invloed ervan op ons leven. Ook het onbegrip is groot. Zelfs toen ik nog volop borstvoeding gaf, kreeg ik als critica haast verontwaardigde reacties wanneer ik liet weten dat het me niet zou lukken om 's avonds aan de andere kant van het land naar een première te gaan. En dan ben ik nog niet eens een freelancekunstenaar die fulltime afhankelijk is van de goodwill van opdrachtgevers.

Toch lijkt er stilaan iets te bewegen. Steeds vaker kom ik kunstenaars met kinderen tegen die zich hier niet langer bij neerleggen. Dat gebeurt doorgaans informeel in de wandelgangen, maar soms ook officieel. Afgelopen winter vond in de Brakke Grond in Amsterdam het symposium *(m)otherhood in de kunst* plaats. Centraal stond de vraag hoe we het



Foreverandevergem, Kopergieterij & VZW Forevergem © kurt van der elst

ouderschap en een kunstpraktijk op een gezonde manier kunnen combineren. Op het podium kwamen nationale en internationale sprekers, harde cijfers en voorstellen aan bod. In de zaal gonsde het van de verontwaardiging over hoe moeilijk het is om je als ouder staande te houden binnen de kunsten.

Vandaar dat *Etcetera* op het idee kwam om een artikel te wijden aan het vraagstuk arbeid-gezin. Al bleek de kwestie al snel zo groot dat het schrijfproces meer tijd vroeg dan voorzien. Na een initieel rondetafelgesprek met podiumkunstenaars die een kind onder hun vleugels hebben, drong zich een extra interview op met een andere ouder-kunstenaar, las ik een bijkomend boek en doken er nieuwe cijfers op. De cirkel was rond toen mijn stui-terende peuter me besmette met de zoveelste virale infectie vanjewelste, waardoor ik in de knoop kwam te liggen met mijn deadlines. *Story of my life*, had ik kunnen verzuchten. Maar het is veeleer *the story of every parent's life*.

Want ondanks de grootte van het onderwerp, is de conclusie van de gesprekken eenduidig: kinderen mogen dan wel een grote bron van vreugde zijn, het kunstenaarschap combineren met een gezin is verdomd pittig. Zelfs voor de kunstenaars die over de nodige middelen, de betrokken partner en de *village* van grootouders en babysits beschikken. Tijd dus dat we de zorg die we zo hoog in het vaandel dragen, ook toepassen op mensen met kinderen.

AFSCHEID VAN HET OUDE LEVEN

Tijdens het initiële groepsgesprek overheerst aanvankelijk mildheid. Aan tafel zitten kunstenaars Sara De Roo (twee kinderen van 17 en 22), Thomas Verstraeten (twee kinderen van bijna 3 en 7), Carl Von Winckelmann (twee kinderen van 1 en 4) en Jozefien Mombaerts (een kind van 4 en drie pluskinderen: een tweeling van 21 en een dochter van 23). Alle vier voeden ze hun kroost samen op met de andere biologische ouder. Later sprak ik ook nog met Carolina Maciel de França, Mirthe Berentsen en Marijke Pinoy.

“Dankzij mijn partner kon ik met een gerust hart toeren met STAN en heb ik daarvan genoten. Tegelijkertijd miste ik mijn gezin ook enorm en heb ik me vaak schuldig gevoeld.”
— *Sara De Roo*

Wanneer Mombaerts van wal steekt, benoemt ze allereerst de voordelen van het kunstenaarschap. ‘We hebben de luxe dat er periodes zijn waarbinnen je er honderd procent kunt zijn voor je kind’, geeft ze aan. ‘Doordat we projectmatig werken, zijn er heel wat weken waarin mijn partner, die ook theater maakt, en ik om tien voor drie aan de schoolpoort kunnen staan om onze zoon op te pikken. Ik houd wel van die afwisseling tussen intense periodes met het gezin en intense periodes van werken waarin je weinig thuis bent.’

Dat herkent Sara De Roo. Zij kon met STAN op tournee dankzij het doorbreken van de traditionele rollenpatronen. Haar partner besloot om halftijds te werken en kon daardoor de kinderen opvangen. ‘Hij kreeg flexibiliteit van zijn werkgever, Mark Bisaerts, de voormalig technisch directeur bij Kaaitheater, om zijn werk rond het mijne te organiseren’, vertelt ze. ‘In het begin hebben we uitgetest hoe het was als hij en de kinderen meereisden met ons collectief, maar dat werkte niet. Als de kleintjes om zeven uur sliepen, zat hij vast op de hotelkamer en voor mij was het vermoeiend omdat ik én tot laat speelde én mee vroeg opstond. Thuis had mijn man veel meer bewegingsvrijheid, dus kwamen we al snel bij onze regeling uit. Ik kon daardoor met een gerust hart toeren met STAN en heb daarvan genoten. Tegelijkertijd miste ik mijn gezin ook enorm en heb ik me ondanks onze regeling vaak schuldig gevoeld. Die verscheurdheid kan pittig zijn als je langer van huis bent.’

Alle tafelgenoten erkennen dat een gezin een grote impact heeft op de rest van je leven. ‘Het verandert alles levenslang’, getuigt De Roo. ‘Mijn jongste dochter gaat na de zomer het huis uit en pas dan zal ik niet meer op een bepaald uur thuis moeten zijn.’

Verstraeten vertelt hoe hij na de geboorte van zijn oudste een rouwproces doormaakte. ‘Ik ben heel naïef aan kinderen begonnen’, zegt hij. ‘Ik dacht: we doen dat gewoon even, terwijl het om een totale paradigmashift gaat. Ik heb daar zwaar van afgezien. Ik heb afscheid moeten nemen van ons oude leven, van de spontaniteit en het last minute plannen. Ik had vooraf het idee dat je kinderen overal mee naartoe kunt nemen en dat alles hetzelfde blijft als ervoor, maar niets is minder waar. Specifiek onze kinderen hebben veel structuur nodig terwijl mijn partner—die ook in de kunsten werkt—en ik precies dat niet kunnen bieden.

Ik troost me met de gedachte dat ze via onze jobs met bijzondere dingen in aanraking komen. Ik geniet ervan om te zien hoe mijn zoon opfleurt als hij in de orkestbak mag zitten of in de coulissen rondrent.'

De kinderwens van Von Winckelmann was dan weer zo groot dat hij voorafgaand aan de geboorte van zijn dochter vreesde dat alle focus op zijn kroost zou komen te liggen en hij geen creatiedrang meer zou voelen. 'Dat bleek gelukkig niet zo te zijn', glimlacht hij. Al brengt het ouderschap ook voor hem een zoektocht met zich mee om werk en gezin combineerbaar te maken. 'Het voorbije jaar heb ik voor het eerst weer gespeeld, terwijl ik daarvoor jarenlang alleen schreef en regisseerde. Het was schrikken om te merken wat dat spelen doet met je concentratievermogen en met je agenda. Binnen mijn artistieke traject was het de juiste stap, voor thuis was het niet per se handiger.'

ZORGLAST ONZICHTBAAR HOUDEN

Het zijn particuliere verhalen uit de individuele levens van de kunstenaars, maar gaandeweg tekenen zich structurele kwesties af in de gesprekken. Zo blijkt er veel te staan en te vallen bij de werkgevers waarmee de interviewees te maken krijgen. Vergaderingen die telkens in de vooravond of het weekend gepland worden, brengen kunstenaars met kinderen bijvoorbeeld in een lastig parket. Net zoals niet iedere collega zomaar begripvol reageert op het feit dat je 's avonds thuis bij je kroost moet zijn.

'Soms leek het alsof ik niet geëngageerd was in de job als ik aangaf dat ik thuis moest zijn voor mijn kind', vertrouwt een kunstenaar die anoniem wil blijven me toe. 'Dan loog ik dat ik al een andere meeting had omdat ik geen zin had om geconfronteerd te worden met de reacties.'



Familiestraat, Thomas Verstraeten © Wannes Cré

Jozefien Mombaerts vertelt dat ze de combinatie tussen arbeid en zorg lastig vond toen ze artistiek leider was van Theater Aan Zee, een job die ze in september 2023 na twee seizoenen stopzette. ‘Ik ben er zeker niet uitgestapt omwille van mijn kind. Ik geloof dat je als jonge ouder heel ambitieus kunt zijn. Maar het feit dat ik die job ervoer als moeilijk combineerbaar met een gezin, maakte de beslissing wel makkelijker.’

“Onze kinderen hebben veel structuur nodig terwijl mijn partner – die ook in de kunsten werkt – en ik precies dat niet kunnen bieden. Ik troost me met de gedachte dat ze via onze jobs met bijzondere dingen in aanraking komen.”

— *Thomas Verstraeten*

‘In tegenstelling tot hoe het nu is, had ik bij TAZ geen enkele werkluwe periode meer. Ik moest er én zijn tussen negen en vijf, én ’s avonds naar voorstellingen, én vergaderen in het weekend. Ik heb toen gevoeld hoe het is om een positie te krijgen die jarenlang door een man ingevuld is geweest. Soms leek het gewoon alsof alles van waarde moest wijken voor werk. Dat komt uiteraard ook door het tekort aan subsidies, waardoor je met een te klein team te grote bergen moet verzetten. Maar op termijn blijft het menselijk kapitaal toch het belangrijkste om in te investeren, zowel op het werk als privé, daar ben ik echt van overtuigd. En dat menselijk kapitaal wordt bedreigd.’

Carolina Maciel de França heeft net als Mombaerts zowel ervaring als kunstenaar als met andere rollen binnen de kunstensector. In tegenstelling tot de vier gesprekspartners van de rondetafel voedt ze haar opgeschoten tienerzoon op in co-ouderschap met zijn vader. ‘Ik kreeg ooit tijdens een sollicitatiegesprek de vraag hoe ik een baan binnen een sector die veel flexibiliteit vraagt, zou combineren met de zorg voor mijn kind. Heel pijnlijk’, zegt ze. ‘Ik ben nog altijd blij dat ik zo ad rem was om te repliceren dat ik veel kon doen als ik evenveel flexibiliteit terug zou krijgen.’

Al draaide dat in de praktijk vaak anders uit. ‘Ik begon ’s ochtends altijd heel vroeg, maar als ik ’s avonds op tijd vertrok om mijn kind op te pikken, kreeg ik vragen over mijn werkethiek.’ In tegenstelling tot Mombaerts ervaart ze de spreidstand als nog groter sinds ze de stap naar het kunstenaarschap zette. ‘Eigenlijk moet je tegelijkertijd je kind én je voorstelling regisseren. Bij mijn laatste voorstelling werd de première onverwacht vervroegd naar de week waarin mijn zoon bij mij was. Hij mag dan wel een tiener zijn, je moet toch aanwezig en bereikbaar blijven. Mijn moeder kon gelukkig inspringen, maar je kunt en wilt niet alles uitbesteden. Ik heb me toen heel kwetsbaar gevoeld. Tout court eigenlijk. Als ik thuis de dingen onder controle heb, merk ik dat ik op het werk steken laat vallen en als ik professioneel goed bezig ben, lukt het me niet om te koken en te poetsen enzovoort. Ik voel aan alles dat kinderen iets zijn wat je moet verstoppen: hoe beter je dat kunt, hoe beter voor je carrière.’

‘Je moet moederen alsof je geen werk hebt en werken alsof je geen moeder bent.’ Het is geen toeval dat deze gevleugelde uitspraak terugkomt in verschillende gesprekken die ik voerde. Zelf leerde ik al snel dat het niet de bedoeling is dat ik iets over het leven als

moeder vertel als mensen me in de foyer vragen hoe het met me gaat. Ofwel staat de desinteresse op hun gezicht te lezen, ofwel informeren ze fijntjes hoe het dan met me gaat bûiten mijn gezin.

Von Winckelmann maakt er soms een laconiek spelletje van. ‘Ik zou met gemak twee uur over mijn dochters kunnen volpraten, ze zijn mijn favoriete onderwerp (*lacht*), maar ik snap natuurlijk ook dat dat niet per se voor iedereen boeiend is. Tegelijkertijd moet je de vastgeroeste modellen die we meekregen soms openbreken. Zeker bij de typische macho-mannen van de kunsten doe ik het lekker tóch. Dan begin ik niet over mijn werk maar wel uitgebreid over de kinderen als ze me vragen hoe het met me gaat.’

“Het voorbije jaar heb ik voor het eerst weer gespeeld, terwijl ik daarvoor jarenlang alleen schreef en regisseerde. Het was schrikken om te merken wat dat spelen doet met je concentratievermogen en met je agenda.”

— *Carl Von Winckelmann*

De Nederlandse schrijver, beeldend kunstenaar en curator Mirthe Berentsen knikt als ik de verhalen van de kunstenaars met haar deel. Ze creëerde de podcast *Tussen kunst en kind*, is medeorganisator van het symposium in de Brakke Grond en brengt later dit jaar haar boek *We moeten het hebben over het gezin* uit bij Das Mag.

‘Arbeid en zorg combineren wordt vaak onterecht gezien als een persoonlijk probleem dat je privé moet oplossen’, zegt ze. ‘Als je er niet in slaagt om alle balletjes in de lucht te houden, of als je geen *village* rondom je hebt van mensen die het mee mogelijk maken, dan is dat je eigen schuld.’

Berentsen vertelt hoe ze zich tijdens haar zwangerschap had voorgenomen om nooit over het ouderschap te spreken en te schrijven. Ze wilde bewijzen dat ze nog steeds nadacht en met andere intellectuele thema’s bezig was. ‘Pas toen ik merkte hoe heftig het ouderschap is, besepte ik dat ik er niet over kon zwijgen’, zegt ze. ‘Het is juist door erover te praten dat je verandering teweeg kunt brengen, anders houd je de status quo van zwijgen in stand. Ik vind het tekenend dat je soms als grappig bedoeld antwoord een ‘gecondoleerd’ krijgt als je zegt dat je een kind verwacht. Idem dito wat betreft de lacherige vraag of je nog wel ambities hebt. Vrouwen mogen wel een plek innemen, maar die mag niet besmet worden met het huiselijke of het privédomein. Nochtans ben ik als maker enorm gegroeid sinds ik moeder ben geworden. Ik raak meer aan dan voorheen en heb een kleurrijker palet. Het is alsof mijn lichaam politieker is geworden nu het niet meer alleen van mij is.’

ANDERE UREN

Berentsen legt uit dat de hele kunstwereld nog steeds geënt is op een negentiende-eeuws model waarbij de man na het werk nog even ging ontspannen in salons of een concert



ging bijwonen. ‘Voorstellingen, lezingen en vernissages worden meestal ’s avonds georganiseerd, ergens tussen vijf en negen. Maar dat is midden in het spitsuur van gezinnen. Het is de tijd waarop de kinderen thuiskomen, je moet koken en eten, de kinderen in bad en naar bed gaan, en je daarna nog moet opruimen. Je creëert dus de facto een sector met hoge drempels voor mensen met een zorgverantwoordelijkheid—en heel vaak zijn dat nog steeds vrouwen.’

Daar kan theatermaker Marijke Pinoy van meespreken. Ze is alleenstaande moeder van vijf volwassen kinderen en heeft het hoofd carrièrematig altijd boven water gehouden door alles zelf op te lossen. Vandaag maakte ze een voorstelling over en met haar familie, *Foreverandevergem*. ‘Het is mooi maar tegelijkertijd confronterend om rond mijn gezin te werken’, vertelt ze aan de telefoon. ‘Een conventionele jeugd heb ik hen alleszins niet kunnen bieden.’

Pinoy brengt verslag uit van een leven waarin ze voortdurend verschillende ballen in de lucht hield. ‘En regelmatig liet ik er eentje vallen’, zegt ze. ‘Mijn mama heeft veel geholpen, zeker met de oudste twee, en ik had enkele heel goede babysits in de buurt die bereid waren om te blijven slapen. Maar het was wel een kwestie van voortdurend regelen en organiseren. Ik besef nu dat ik continu in een overlevingsmodus zat. Er werd verwacht dat je het allemaal klaarspeelde, dus deed ik dat. Overdag repeteerde ik voor het ene stuk, ’s avonds speelde ik in iets anders zodat ik mijn lening kon afbetalen en ’s ochtends moest ik vroeg op met de kleintjes. Doodmoe was ik. Maar voor mij voelde het niet als een optie om dat aan collega’s voor te leggen. Achteraf denk ik dat ik soms binnen andere situaties plots te fel van me afbeet omdat ik me zo uitgeput was.’

Sara De Roo vertelt hoe ze zichzelf aan onbegrip bezondigde voordat ze kinderen kreeg. ‘Ik weet nog hoe we in de jaren 1990 met STAN aan een voorstelling werkten met Willy Thomas

en zijn toenmalige partner Mieke Verdin. We repeteerden in Antwerpen terwijl zij in Brussel woonden en hun dochter daar in de crèche zat. Ik herinner me hun dagelijkse stress omdat ze op tijd thuis moesten zijn. Wij hadden daar geen enkel begrip voor. Er is trouwens nog een foto waarop we volop zitten te roken terwijl zij hun kleintje op schoot hadden.’

Dat laatste zal vandaag wellicht niet vaak meer gebeuren, maar de verschillen blijven wel overeind tussen degenen die tot laat 's nachts kunnen repeteren en degenen die aan schooluren gebonden zijn. Vrijwel alle interviewees geven aan dat zowel hun werk als hun werkritme veranderd is sinds de komst van een kind. Pinoy vertelt dat ze ooit een voorstelling maakte waarin ze haar personage bewust twee kinderen gaf. ‘Op die manier konden mijn twee jongsten mee op tournee’, lacht ze.

‘Ik weet al lang dat je even performant kunt werken met de klok erbij’, zegt Maciel de França. ‘Eindeloos vergaderen levert heus geen betere beslissingen op. Ik ben geen regelneef, maar als collega's in de late namiddag willen samenkomen, word ik gedwongen om efficiëntie te vragen: stipt beginnen en een duidelijk einduur omdat ik de trein nog op moet en moet koken. Mijn zoon hilde vroeger altijd om zes uur van de honger, dus dat moest ik voor zijn.’ ‘Bij FC Bergman organiseren we geregeld een overleg bij een ontbijt in de speeltuin’, glimlacht Verstraeten. ‘We hebben het geluk dat we ongeveer tegelijkertijd kinderen kregen, waardoor we die transitie samen doormaakten.’ Bij de Bergmannen heeft de komst van kinderen tot een doorgedreven professionalisering geleid. ‘We werken niet meer wekenlang non-stop door en bouwen niet meer alle decors zelf. Daarnaast heb ik geleerd om te werken als de kinderen in bed liggen: 's avonds of net heel vroeg in de ochtend voordat ze



© Samuel Pennynck

wakker zijn. Evengoed sta ik vaak in de speeltuin en dwing ik mezelf om daar creatief na te denken over hoe ik leven en praktijk kan vermengen. (*lacht*) Sinds onze zoon er is, heeft hij in al mijn projecten meegespeeld en dat is altijd leuk.’

“Als je je uitspreekt over het ouderschap en het niet wilt verbergen in je werk, of het zelfs wilt thematiseren, maak je jezelf kwetsbaar. Je bent al snel die zeikende moeder en niet de ambitieuze kunstenaar.”
— *Mirthe Berentsen*

Voor Von Winckelmann was de komst van zijn kinderen dan weer een van de redenen om te stoppen als artistiek coördinator van de opleiding drama van LUCA School of Arts in Leuven. ‘Sowieso vond ik het na acht jaar gezond om de fakkel door te geven, maar de geboorte van onze dochter heeft dat proces versneld. Coördineren is een dienende en zorgende rol, terwijl ik dat thuis al doe. Ik merkte dat ik een beetje ‘uitgezorgd’ was. Ik ben daarover eerlijk geweest tegenover de studenten, ik vind het belangrijk om dat te tonen. In mijn tijd aan het RITCS trokken de docenten na de les met ons mee het café in. Dat waren mannen die leefden alsof ze geen gezin hadden. Ik doe vandaag als docent het tegenovergestelde.’

INFORMELE CONTACTEN EN TIJDELIJKE CONTRACTEN

Maar er is ook de economische realiteit. Niet alle gesprekspartners getuigen over gedaalde inkomsten, maar de cijfers liegen niet: kunstenaars met een zorgverantwoordelijkheid worden met een lager inkomen geconfronteerd. Dat werd ook weer zichtbaar in het onderzoek naar de positie van vrouwelijke beeldend kunstenaars dat de Nederlandse Boekmanstichting recent uitvoerde in opdracht van het Niemeijer Fonds.

Berentsen: ‘Ons veld is afhankelijk van informele contacten en tijdelijke contracten. Wanneer je niet aanwezig bent op de typische ontmoetingsplaatsen—de foyers en de vernissages—loop je de facto werk mis. En hoe langer die afwezigheid duurt, hoe onzichtbaarder je wordt en hoe minder je ertoe doet. Dat is een direct effect van hoe we de sector hebben ingericht.’ Sara De Roo wijst naar de freelancestatuten. ‘Ik was vast in dienst bij STAN dus kon gewoon weer inschuiven wanneer ik er klaar voor was. Vandaag is daar geen sprake van.’

Zelf heb ik het geluk dat ik in hoofdberoep bediende ben en daar mijn rekeningen mee betaal, maar mijn freelance-inkomsten uit journalistiek zijn wel degelijk gedaald sinds de komst van mijn kind. En dat terwijl ik even gepassioneerd ben door mijn vak en als auteur wellicht nooit eerder zoveel te vertellen had als vandaag. Ook Berentsen stelt vast dat het soms een catch 22 is: ‘Als je je uitspreekt over het ouderschap en het niet wilt verbergen in je werk, of het zelfs wilt thematiseren, maak je jezelf ook kwetsbaar. Je bent al snel die zeikende moeder en niet de ambitieuze kunstenaar, heel ingewikkeld vind ik dat.’

Zeker de alleenstaande kunstenaars getuigen over de grote financiële stress die het kunstenaarsleven met zich meebrengt. Pinoy kreeg ooit de opmerking dat ze haar huis maar moest verkopen als ze de eindjes niet aan elkaar kon knopen, ‘terwijl dat juist mijn houvast en levensverzekering is, iets wat ik bovendien aan mijn kinderen kan nalaten’. Maciel de França moet maandelijks de huur ophoesten voor een appartement met twee slaapkamers. ‘In de periodes dat ik een beroep moest doen op een uitkering, botste ik bovendien op het imagoprobleem van de kunsten. Ik werk heel hard terwijl ik financieel moet worstelen en vervolgens krijg je bij de bevoegde instanties het gevoel dat je hobbyist bent en beter een “echte” job zoekt. Dat draagt bij aan het feit dat mensen noodgedwongen uitstromen uit het veld. Je moet ofwel privileges hebben, ofwel keihard knokken om het vol te houden.’

“Het was een kwestie van voortdurend regelen en organiseren. Ik besef nu dat ik continu in een overlevingsmodus zat. Er werd verwacht dat je het allemaal klaarspeelde, dus deed ik dat.”

—*Marijke Pinoy*

KUNSTENAAR MET KIND VOUCHER

Dat brengt ons bij de vraag naar oplossingen. Wat hebben kunstenaars met kinderen nodig om hun werk te kunnen doen? Hoe faciliteren we hen? Opvallend: een snelle rondvraag leert dat alleen al de openheid voelen om erover te kunnen praten voor heel wat gesprekspartners een wereld van verschil zou betekenen. ‘Ik zou al blij zijn mocht er meer begrip komen’, zegt Mombaerts. ‘Ik krijg vaak het gevoel dat je opeens een saaie huisvrouw bent als je over je kinderen begint.’ Ook Maciel de França geeft aan hoe goed het doet als collega’s beseffen wat het betekent om werk en gezin te combineren.

Maar dat is uiteraard niet voldoende. Berentsen verbaast zich erover dat er binnen het kunstenveld veel discours bestaat rond inclusiviteit, toegankelijkheid en meerstemmigheid, maar dat ouderschap en mantelzorg binnen die discussies geen topic zijn. ‘In de *fair practice code* die bij ons in Nederland ontwikkeld werd, is er bijvoorbeeld geen sprake van zorgverantwoordelijkheden, terwijl dat zo logisch zou zijn. We willen de sector toch zo toegankelijk mogelijk maken voor zoveel mogelijk mensen, of niet?’

De kunstenaars met wie ik sprak schuiven een hele reeks kleine en grote mogelijke maatregelen naar voren die hun leven er wat makkelijker op zouden kunnen maken. ‘Matineevoorstellingen met kinderopvang zou ik geweldig hebben gevonden’, zegt Maciel de França. ‘Toen ik prospecteerde, was ik dolgelukkig als ik jeugdvoorstellingen kon coveren en overdag mocht gaan kijken’, lacht ze. ‘Acht uur ’s avonds is zo’n lastig moment.’

Verstraeten vertelt dan weer over het zomerkampje waarmee ze experimenteerden bij Toneelhuis, waar hij deel uitmaakt van de artistieke directie. ‘De zomervakantie overbrugd krijgen is een hel. Zo’n kampje tijdens de laatste week van augustus geeft de ruimte aan

de collega's om samen te zijn en het seizoen op te starten terwijl de kinderen kunnen spelen. Dat vind ik een *good practice*.'

Berentsen stipuleert dat je als werkgever voordat je aan een productie of tentoonstelling begint best vooraf in kaart brengt wat iedereen nodig heeft om het werk zo goed mogelijk te doen. 'Voor de ene is dat een gebedsruimte, iemand anders heeft baat bij een gluten-vrije lunch terwijl een derde persoon 's middags zijn moeder naar de dialyse moet kunnen brengen, en een vierde de kinderen op woensdag vroeg moet ophalen.'

Dat is precies wat Von Winckelmann met zijn gezelschap Het Kwartier doet. 'Je legt die dingen mee op tafel bij het vormgeven van het repetitieproces. Bij onze komende voorstelling doet er iemand mee zonder kinderen, iemand die zwanger is en iemand met een jong kind. Wij bekijken samen wat zij nodig hebben én wat de voorstelling nodig heeft. Want je hebt meer aan vrolijke, uitgeslapen medewerkers dan aan een uitgeput collectief.'

'En dan is er bij jury's en commissies vaak nog de focus op het lineaire verloop van een carrière', zegt Berentsen. 'Als mensen een gat in hun cv hebben, wordt dat al snel onterecht geïnterpreteerd als een gebrek aan ambitie of een terugval die aan henzelf te wijten valt.' Als *good practice* schuift ze het Nederlandse Mondriaanfonds naar voor. Zij lanceerden recent hun 'Voucher Kunstenaar met Kind'. Beeldend kunstenaars met zorgverantwoordelijkheid voor een kind kunnen er een beroep op doen om de kosten te dekken die ze maken wanneer ze bijvoorbeeld kinderopvang moeten regelen tijdens een residentie of de opbouw van een tentoonstelling. Ze hoopt dat het voorbeeld van het Mondriaanfonds een *peer pressure*-effect kan hebben en andere fondsen en subsidieverstrekkingen volgen.



Ik schrijf de laatste zinnen van deze tekst neer terwijl mijn dochter buiten op het terras een burcht van zand en takken bouwt. Hoe desoriënterend en vermoeiend het ouderschap soms ook kan zijn, de liefde die ze in ons leven binnenbrengt is eindeloos. Haar klaterlach vult ons huis met geluk en het is een voorrecht om haar ontwikkeling van nabij te mogen volgen. Ook dat is een constante in de gesprekken met de kunstenaars: hoeveel we van die wonderlijke wezens houden en hoe cruciaal het is dat we er voor hen kunnen zijn. Maar 'het addertje onder het gras', zo schreef Maggie Nelson zo pertinent neer in *De Argonauten*, is het volgende: 'Ik kan niet mijn kind vasthouden en schrijven tegelijk.' Terwijl beide zo wezenlijk zijn. Het lijkt me kortom evident dat we samen een kunstenveld creëren waarin zorg en arbeid elkaar niet in de weg zitten.

Ciska Hoet is theaterwetenschapper en directeur van RoSa, kenniscentrum voor gender en feminisme. Daarnaast is ze freelancecultuurjournalist bij onder meer *De Morgen*. Ze maakt deel uit van de Grote Redactie van *Etcetera*.

Klassenpijn

In het West-Vlaanderen van de jaren zeventig en tachtig liep ene Dominique Willaert rond, telg uit een arbeidersgezin uit Menen. Van hem werd van kinds af verwacht dat hij braaf op zondag naar de kerk zou gaan en een vak zou leren. Maar Dominique verkoos een andere stiel: de podiumkunsten. Dat verliep vanwege zijn eenvoudige afkomst niet zonder slag of stoot, en je zou kunnen zeggen dat hij met zijn werk al decennialang de muren tussen sociale klassen wil slopen.



Een van m'n allereerste geschenken onder de kerstboom was het boek *Robinson Crusoe* van Daniel Defoe. M'n vader kocht het op de boekenbeurs van het Davidsfonds en legde het nog diezelfde dag onder de kerstboom, die volledig met wit engelenhaar was versierd. Wellicht onbewust koos m'n pa het boek waarin de gestrande schipbreukeling Robinson, met de hulp van z'n trouwe inheemse vriend Vrijdag, leert door te zetten en vol te houden, ondanks de vele hindernissen op hun pad. Ik zat in het eerste leerjaar en heb het in de jaren nadien meermaals herlezen. Ik ontdekte in dat eerste boek niet alleen hoe je je in andere mensen en situaties kunt inleven, maar ook hoe je je eigen leven en situatie kunt ontstijgen.

Het gezin waaruit ik stam was een angstig en disfunctioneel gezin. Ik ben de oudste van drie kinderen en zowel m'n ma als pa stammen uit een arbeidersfamilie. M'n ma had weinig tot geen school genoten en was vroeg beginnen te werken. In het West-Vlaanderen van de jaren vijftig en zestig bood hard werken garantie op beterschap, op het omhoog klimmen op de sociale ladder. Voor het eerst kregen ook vrouwen de kans om naast het moederschap van niet één maar meerdere kinderen een stuk van het brood te verdienen. M'n moeder ging eerst als textielarbeidster aan de slag en later—vanaf mijn geboorte—als poetsvrouw en naaister. Ze naaide jurken, jassen en aanverwanten aan elkaar voor vrouwen die in de klassieke winkels hun gading niet vonden. M'n pa was houtbewerker en wroette zowat z'n hele loopbaan in een groot bedrijf in Halluin, Noord-Frankrijk. Als een van de nog weinige Vlamingen was hij er grensarbeider tussen een grote groep Maghrebiïjnse arbeiders, die na de eerste dekoloniseringsgolf vanuit Tunesië, Algerije en Marokko naar Frankrijk waren verhuisd.

Mijn beide ouders hebben zich altijd minderwaardig gevoeld. M'n pa groeide op in een oldskool tuinwijk in een gezin van zeven kinderen. Als tweede oudste kreeg hij niet de kans om voort te studeren, ondanks het feit dat m'n pa over de capaciteiten beschikte om dit te doen. Het niet kunnen voortstuderen heeft hem zijn hele leven achtervolgd. Dit gemis compenseerde hij door na de fabrieksarbeid en tijdens de weekends te lezen en dagelijks het nieuws te volgen. Na zijn pensioen bleef hij lezen en waar hij kon woonde hij lezingen van wetenschappers bij. 'De wetenschap heeft ons van nogal wat vals en bijgeloof bevrijd' was een van de vaste deviezen die hij z'n drie kinderen meegaf.

M'n ma geloofde vooral in de bevrijdende kracht van handenarbeid. Door hard te werken zouden ze als gezin opklimmen en in m'n moeders hoofd schuilde het verlangen dat haar drie kinderen later zelfstandigen zouden worden. In de jaren zestig en zeventig verdienden zelfstandigen goed hun brood en zij konden op reis, naar Tenerife of de Côte d'Azur.

STRIJDLIEDEREN

In de lagere school trokken m'n zus en ik één keer in de week naar de lokale bibliotheek. We leenden er week na week telkens vijf boeken uit, die we de dagen nadien uitlazen. We groeiden op in de jaren zeventig en tachtig en de samenleving was prikkelarm in vergelijking met vandaag. Op zaterdag namen we de Top 30 op onze cassettespeler op, op zondag was er Chiro en daarna het tv-programma *Van pool tot evenaar*. Op weekdagen keken we nauwelijks tot geen televisie, met uitzondering van het zevenuurjournaal. We groeiden op in een regelmatig en strak regime: elke weekdag vroeg opstaan en 's avonds op tijd in bed.

Vanaf het eerste middelbaar gingen we aan de slag als jobstudent om het gezinsbudget rond te krijgen en op die manier ook te kunnen voortstuderen. M'n moeder deed vaak moeilijk over het feit dat m'n zus en ik zo vaak met onze neus in de boeken zaten. De betekenis van lezen ontsnapte haar omdat ze in een gezin opgroeide waar lezen niet aan de orde was. De rode draad door haar opvoeding was hard werken en zwijgen en op zondag — de dag des Heeren — stonden de misviering en het verplichte familiebezoek centraal.

“De angst die m'n ouders voelden over de werelden waar ze zich niet thuis voelden, sloeg over op hun kinderen. Wij groeiden op met weinig zelfvertrouwen en alles wat nieuw was, veroorzaakte stress.”

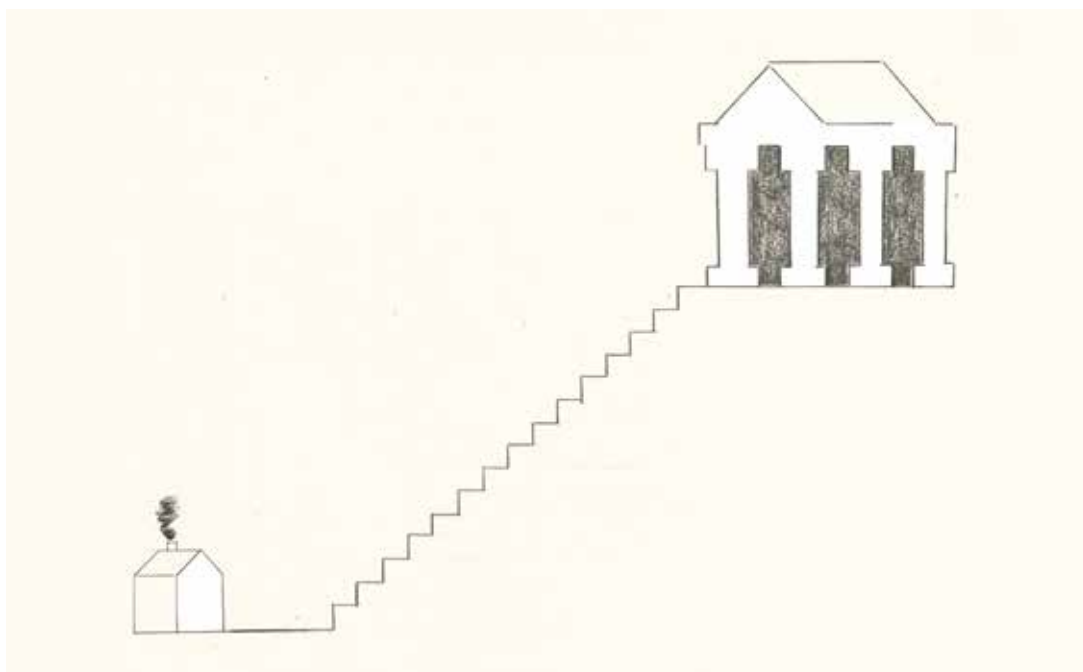
Lezen, kennis verwerven, laat staan van cultuur proeven of zelf iets creëren maakte geen deel uit van de families van herkomst van m'n ouders. Door de boeken die we lazen en onder impuls van inspirerende leerkrachten in zowel het lager als secundair onderwijs werden m'n zus, m'n broer en ik warm gemaakt voor cultuur in de brede zin van het woord. De 'Vlaamse Filmpjes', een langlopende reeks korte jeugdboekjes, de Jefi-jeugdfilms die op woensdagmiddagen in de turnschool van de lagere school werden vertoond, de literatuur en poëzie die we in de secundaire school aangereikt kregen, boden kinderen uit arbeidersgezinnen de kans om voor het eerst in contact te komen met de wereld van kunst en cultuur. Het was een van de voornaamste redenen waarom we graag naar school gingen.

In het arbeidersmilieu waarin ik en andere arbeiderskinderen opgroeiden waren de enige kunst- en cultuuruitingen gelinkt aan de politieke zuil waar onze ouders zich aan verbonden. Langs moederskant was dit de christelijke zuil en waren het de Bijbelse verhalen, de processies en de religieuze muziek die ons beroerden. Langs vaderskant was de familie aan de socialistische zuil verbonden en waren het strijdliederen, de jaarlijkse 1 mei viering en de verhalen van opstandigheid en rebellie die ons in vervoering brachten.

PAK RAMMEL

Van mij werd verwacht dat ik naar de vakschool zou gaan om een beroep te leren. M'n beide ouders — maar vooral m'n moeder — dachten dat wie tegen z'n achttiende een technisch beroep onder de knie had, klaar was om op eigen benen te staan.

Aan het eind van de lagere school heb ik mezelf ingeschreven in het Sint-Aloysiuscollege in Menen, op aanraden van een leerkracht van die school die in onze straat woonde. Tot grote ergernis en verbijstering van m'n beide ouders. Het is de enige keer dat ik van m'n pa een pak rammel kreeg; achteraf begreep ik dat dat gebeurde vanuit de immense angst en onzekerheid die bij m'n ouders moet hebben geleefd. Ze wilden dat ik iets met m'n handen zou leren omdat dat bestaanszekerheid garandeerde. Ook aan het eind van m'n collegejaren waren m'n beide ouders heel onzeker of hogere studies wel iets voor mij zouden zijn. Zij trokken in de collegejaren nooit naar de oudercontacten — uit schrik



en faalangst—want het was een wereld die hen vreemd was en waar ze zich niet thuis voelden. Zowel op schoolse maar ook op andere vlakken heb ik vaak de uitspraak ‘dit is niet iets voor jou of voor ons’ gehoord.

M’n ouders zaten opgesloten in de arbeidersklasse en hadden geen leerkrachten, auteurs of kunstenaars die hun leerden zich een ander leven buiten de muren van hun klasse te verbeelden. De angst die m’n ouders voelden over de vele werelden waar ze zich niet thuis voelden, sloeg ook over op hun kinderen. Wij groeiden op met weinig zelfvertrouwen en we leerden ons vooral terug te trekken in onze eigen wereld met vaste gewoontes. Alles wat nieuw was, veroorzaakte stress. In onze jeugd zijn we drie keer met het ziekenfonds—de CM—op vakantie geweest: naar Westende, Houffalize en Sankt Moritz, Zwitserland. Deze vakanties veroorzaakten vanuit het minderwaardigheidscomplex bij onze ouders zo veel stress dat wij—hun kinderen—keer op keer beschaamd waren voor de fratsen die onze ouders uit onwennigheid en onzekerheid pleegden. De kom soep omgooien, een veel te dure ijscrème bestellen, niet kunnen meepraten met de middenklassengezinnen wegens te weinig inhoudelijke raakvlakken,... Vrij snel, zodra ik autonoom leerde denken, wilde ik me bevrijden van de angst, onzekerheid en minderwaardigheidsgevoelens die m’n ouders hun hele leven hebben gegijzeld.

Na lang aandringen mocht ik uiteindelijk muziekschool volgen. Ik leerde saxofoon en gitaar spelen en vooral de saxofoon maakte volgens mijn ma te veel lawaai. Later heb ik m’n moeder leren ontschuldigen. Ik heb leren begrijpen dat elke activiteit die in het hoofd en universum van m’n moeder nergens toe leidde als tijdverlies werd beschouwd. Zo was ze opgevoed. M’n vader had wel door dat lezen, muziek spelen, iets maken, de mens tot volle mens kon maken—dat de mens dus meer is dan zijn arbeid. Iets wat hij niet in de Bijbel maar wel bij Marx had gevonden.



Naast de muziekschool bleef ik naar de bibliotheek trekken, waar ik boeken maar ook rare muziek — ‘ketelmuziek’, zei m’n ma — ontleende. Aan het einde van m’n collegejaren zaten we nog met slechts enkele arbeiderskinderen op school. Een groot deel van hen schakelde over op handels- of technisch onderwijs omdat zij zich, wellicht net zoals ik, niet echt thuis voelden tussen de kinderen uit de middenklasse, die naar new wave luisteren — wij naar punk en hardrock — een Milletvest droegen en in het laatste jaar van het secundair met hun auto naar school kwamen.

“De tol van m’n bevrijding is een vorm van klassenpijn. Op een bepaald moment kwam ik in contact met vormen van kennis en met werelden die deze van m’n ouders overstegen, en dat veroorzaakte een vorm van vervreemding.”

RICHTING ZONDER TOEKOMST

Boeken — literatuur in de eerste plaats — hebben me van de angst en onzekerheid waarin ik ben opgegroeid bevrijd. Het opgaan in literatuur leerde me hoe ik de wereld kan verbeelden, hoe me in anderen te verplaatsen, maar ook hoe voor mezelf en naasten een gedurfd leven te verbeelden, los van de kettingen die m’n ouders aan hun klasse gebonden hielden. Maar de tol van m’n bevrijding is een vorm van klassenpijn. Op een bepaald moment kwam ik in contact met vormen van kennis en met werelden die deze van m’n ouders overstegen, en dat veroorzaakte een vorm van vervreemding. Vanaf het moment dat ik naar theater- of dansvoorstellingen begon te gaan, flamencogitaar leerde spelen, hun uitlegde dat ik naar de theaterschool wou, ontstond er een afstand. Het voelde voor m’n ouders wellicht als een vorm van ontrouw of ondankbaarheid aan. Ik kon en kan veel minder met m’n handen in vergelijking met m’n ouders. Uit een lange lap egale stof toverde m’n moeder een wonderjurk tevoorschijn. Uit een lange strook hout maakte m’n vader een eiken boekenkast. Ik koos ervoor om vanuit m’n hoofd te leren ‘toveren’. Iets wat in de eerste plaats tussen mij en mijn ouders tot vervreemding leidde, en pas later tot een soort van waardering.

Omdat ik in de lagere school en in de jeugdbeweging kleine theatervoorstellingen in elkaar had gestoken, groeide het verlangen om later iets met toneel of theater te doen. Toen ik aan het eind van het zesde secundair in het PMS (Psycho-medisch-sociaal centrum, voorloper van het CLB) bij meneer Peeters aftoetste of hij me een theateropleiding zag volgen, raadde hij me dit prompt af. ‘Dat is een richting met weinig tot geen toekomst’, sprak hij. Het was het jaar 1986, toen het Vlaamse kunst- en cultuurlandschap nauwelijks werd gesubsidieerd en er een hoge werkloosheid onder jongeren heerste. Meneer Peeters adviseerde me een sociale opleiding, iets wat ook behapbaar was voor m’n ouders en aansloot bij hun sterke rechtvaardigheidsgevoel. Eerst trok ik naar het IPSOC (Instituut voor Psychosociale Opleiding), om er een graduaat in de orthopedagogie af te ronden en nadien als werkstudent naar de UGent te trekken, waar ik heel wat vakken in de opleiding psychologie volgde. Maar het verlangen om te schrijven en iets in het theater te doen bleef groeien. Vanuit Menen verhuisde ik naar Gent en in die beginjaren trok ik wekelijks naar

verschillende theater- en dansvoorstellingen: in het Nieuwpoorttheater, de Vooruit, de Minard, het Kaaitheater,... Ik las theaterteksten en volgde met m'n lief incognito enkele vakken uit de opleiding theaterwetenschappen mee. M'n ouders waren in de eerste plaats blij dat ik een vast lief had; over m'n rare hobby's maakten ze zich meteen minder zorgen. Het zou wel goedkomen.

De eerste jaren dat ik theater- of dansvoorstellingen bijwoonde was zowat alles nieuw. Ik had weinig tot geen voorkennis en ik wist bij God niet wat de woorden 'dramaturgie', 'de vierde wand' of het 'episch theater en de erfenis van Brecht' betekenden. Ik heb heel wat zaken buiten het instituut dat school heet geleerd. Ik heb geproefd en genoten maar ik heb me ook vaak verloren gevoeld, meestal op de momenten dat ik de gehanteerde codes niet kon lezen of ontcijferen. Het waren gesprekken met m'n lief, met oudere vrienden en later met makers die me hebben geholpen de rijke en gelaagde wereld van kunst en cultuur te leren begrijpen. Eerst was er een intuïtieve liefde en passie voor literatuur, theater en muziek en daaropvolgend een groot verlangen om esthetische en andere codes te leren begrijpen. Maar onbewust klonk in mijn hoofd heel regelmatig het credo: 'dat is niet iets voor jou'. De meeste van m'n soortgenoten—de andere arbeiderskinderen met wie ik ben opgegroeid—waren ondertussen diehardsupporter van Club Brugge of Anderlecht, gingen naar de autocross, speelden darts of biljart, gingen naar optredens van Iron Maiden, AC/DC, Judas Priest of Twisted Sister.



Aan het einde van m'n adolescentie ontving ik meer en meer plaagstoten. M'n jeugd-vrienden gaven me de bijnaam 'de intellectueel'. Dat kwam door de moeilijke woorden die ik gebruikte, de rare vragen die ik stelde en door m'n vreemde hobby's. Niemand van ons was ooit naar een theatervoorstelling geweest met onze ouders of familie. Niemand van ons was onder impuls van ouders of grootouders Dostojevski, Camus of Fanon beginnen te lezen. Ik supporterde voor Club Brugge maar trok ook naar de voorstellingen van Anne Teresa De Keersmaeker, Jérôme Bel, de Roovers en de Blauwe Maandag Compagnie. Het theaterwerk van Arne Sierens en Alain Platel leerde me hoe je de lage met de hoge cultuur kon verbinden en het deed me dromen om zelf ook aan de slag te gaan.

“Net zoals in het politieke landschap zie je in het Vlaamse kunst- en cultuurlandschap familiedynastieën ontstaan. Wie uit een familie stamt die over de sleutels beschikt, raakt vlotjes binnen.”

TROTSE OUDERS

In de jaren negentig stampte ik samen met Hein Mortier, ook een arbeiderszoon, uit Lauwe, de sociaal-artistieke werking De Figuranten in Menen uit de grond. We koesterden beiden de droom om theater te maken met mensen die zelden tot nooit worden uitgenodigd of deelnemen aan het kunst- en cultuurgebeuren. We hadden een oprecht verlangen de leefwereld van 'gewone mensen' te ensceneren en verbeelden. In 2002 richtte ik op vraag van Dirk Pauwels de sociaal-artistieke werking Victoria Deluxe op in Gent. Ik kende niemand uit de wereld van kunst en cultuur, beschikte niet over de nodige referenties maar wel over een grote passie en stevige dosis lef. Wat ons toen in de jaren negentig en begin jaren tweeduizend dreef was vooral het geloof dat iedereen de fundamentele toegang en het recht op cultuur had. Het was onder impuls van Bernard Foccroulle (toenmalige directeur van De Munt) en Ivo Janssens (Kunst en Democratie) dat artikel 23 uit de Belgische grondwet naar voren werd geschoven. Onder de noemer ART 23 ontwikkelden zich overal in Vlaanderen praktijken en projecten die cultuurparticipatie als een vergeten recht en verbindende kracht in de strijd tegen uitsluiting en armoede plaatsten. Plots werden kunstprojecten als hefboom tegen sociale uitsluiting beschouwd. We gingen aan de slag met 'leken' en maakten voor we het goed en wel beseften voorstellingen die volle zalen trokken.

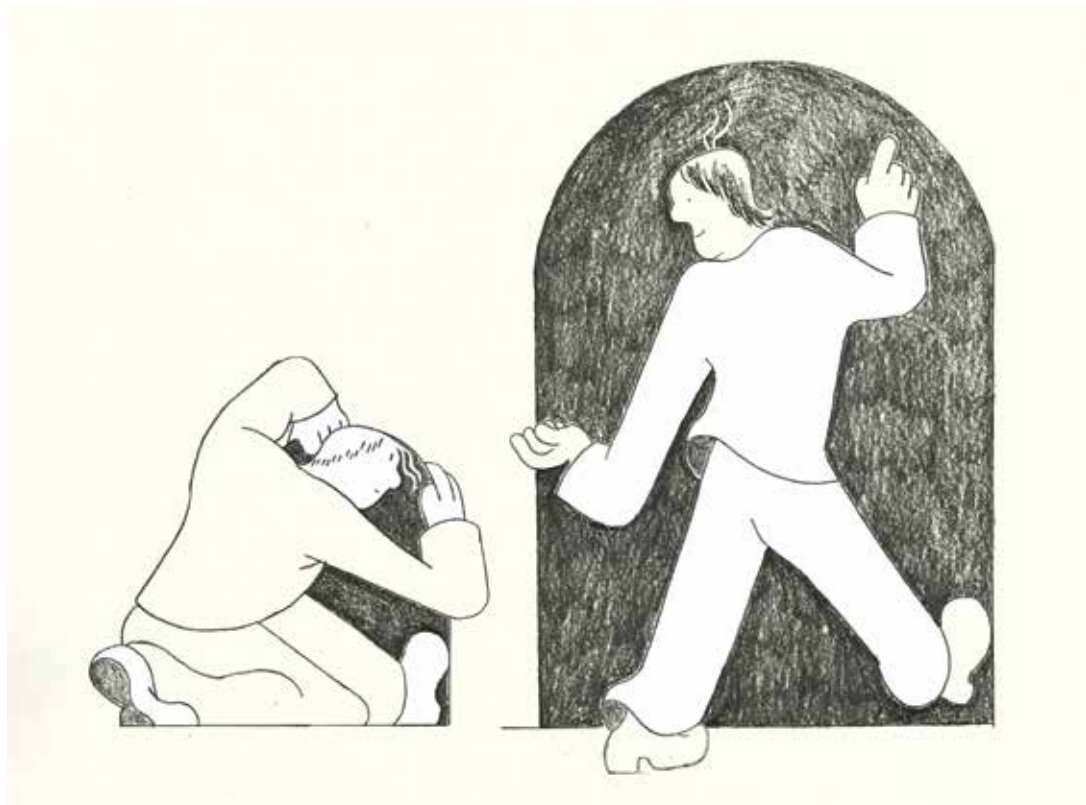
Ik herinner me nog hoe trots ik was om mijn ouders tussen het publiek te zien zitten bij de première van m'n allereerste voorstelling *Un ange qui passe*, die we in een oude brandweerkazerne speelden. M'n moeder zei achteraf dat ze er niet veel van had gesnapt, maar wel fier was.

Als beginnend kunst- en cultuurwerker gebruikten de mensen rondom mij nog begrippen als 'volksverheffing' en 'emancipatie'. Ook al voelden we ons in de gesubsidieerde 'theaterfamilie' niet echt welkom, we beten door. Sleutelfiguren als Geert Six in Kortrijk, Hans Dewitte uit Oostende, Mia Grijp uit Antwerpen en Els Rochette uit Brussel gingen met

mensen aan de slag die tot dan toe als ‘incapabel’ werden beschouwd. We leerden onszelf en onze spelers te overtuigen dat je ook zonder een klassieke regie-, spel- of dansopleiding betekenisvolle en ontroerende voorstellingen kon maken. We overtuigden in die begin-dagen ook vrij snel de diverse overheden ervan dat participatieve kunstprojecten betekenis- en waardevol waren, niet alleen voor de spelers en makers maar ook voor een breed en gelaagd publiek. Wat ik keer op keer bij spelers heb herkend, is het gevoel ‘dat is niets voor mij’ of ‘dit is een wereld waar ik mij niet op mijn gemak voel’. Maar toch bleven we er, vanuit een emancipatorisch verlangen en geloof, voluit voor gaan. We zagen mensen voor het eerst in hun leven applaus en erkenning genieten op een scène.

Ik ben me al de jaren dat ik er zelf actief in ben blijven afvragen waarom zo weinig arbeiderskinderen deel uitmaken van de kunst- en cultuurwereld. Om je op een passende en sociaal wenselijke manier te socialiseren in de kunst- en cultuurwereld moet je een reeks codes hanteren en respecteren, anders raak je er niet in. Slaag je hier wel in, dan moet je je drie keer zo hard bewijzen in vergelijking met mensen die uit een cultuurminnende familie stammen.

Net zoals in het politieke landschap zie je in het Vlaamse kunst- en cultuurlandschap familiedynastieën ontstaan. Wie uit een familie stamt die over de sleutels beschikt, raakt vlotjes binnen. Voor anderen is het veel moeilijker. Genderfluïde jongeren en jongeren van kleur maken vandaag iets meer kans dan de klassieke arbeiderszoon- of dochter omdat de subsidieverstrekkers werk willen maken van een ‘inclusieve samenleving’.



Maar inclusie wordt gedefinieerd in termen en categorieën die actueel en in de mode zijn—over klasse durft niemand het nog te hebben. Een nieuwe lichting jongeren klopt aan de deur. Maar de toegang blijft beperkt. De machtsverhoudingen veranderen in wezen niet. De man-vrouwverhoudingen zijn grondig aan het wijzigen, wat een goede zaak is, maar de poortwachters zijn en blijven mensen uit de middenklasse die in de eerste plaats hun waardepatronen en esthetische normen bewaken en verdedigen.

“De wereld is niet om zeep, maar ongelijke toegang en ongelijkheid zijn opnieuw aan het toenemen. Dat is iets wat ons collectief zorgen moet baren.”

De toegankelijkheid van onze democratische instellingen, van ons onderwijssysteem of van het kunst- en cultuurwerkveld vergroten blijft een reuzegrote uitdaging. Uit internationaal vergelijkende studies blijkt dat België op het vlak van onderwijs heel wat ongelijkheid reproduceert. Heel wat jongeren voelen zich niet thuis in ons onderwijssysteem. Zowel de studiekeuze als de studieresultaten blijft heel sterk bepaald worden door de sociaal-economische afkomst. Onderwijs werd lang gezien als een middel om de maatschappelijke ongelijkheid tegen te gaan, en velen geloofden in democratisering van onderwijs en andere domeinen. Sinds de fragmentering van onze samenleving onder toedoen van het uitzinnige neoliberalisme is er nauwelijks nog een collectieve horizon waarin universele waarden en democratisering worden verdedigd.

De wereld is niet om zeep, maar ongelijke toegang en ongelijkheid zijn opnieuw aan het toenemen. Dat is iets wat ons collectief zorgen moet baren, en zowel beleidsmakers als cultuurwerkers ertoe moet aanzetten werk te maken van democratisering. Hoe meer we de artistieke verbeelding van onze bevolking beroeren, hoe groter de impact op de maatschappelijke verbeelding. Net zoals na de eerste Zwarte Zondag, zoveel decennia terug, kan de kunst- en cultuursector gangmaker worden in het verbeelden van een gelijkere en zorgzamere samenleving.

Illustraties: *Sara Mertens*

Dominique Willaert is medeoprichter van De Figuranten (Menen) en was twintig jaar lang actief in de sociaalartistieke werking Victoria Deluxe (Gent). Hij is auteur van o.a. *Dansen op een ziedende vulkaan—een onderzoek naar het onbehagen in onze cultuur* (2021) en *Niet alles maar veel begint bij luisteren—een verslag uit de Denderstreek* (2023). Sinds vorig jaar werkt in hij in de geestelijke gezondheidszorg en is in dit kader medeoprichter van vzw Dichter bij de hemel, broedplaats voor artistieke en maatschappelijke verbeelding.

Who Are You From?

How does the 'self' relate to the 'community' from which it has descended? What is left of the past in us? And can we make sense of our present realities by 'reconnecting' to our ancestors, in tracing our way back to what we call our 'origins'? Caroline Lee-Jeong looks at four performers who use the theatre stage to ask these questions aloud.



Mémé, Sarah Vanhee © Bea Borgers

“All my life
The blasphemy of my birth has followed me.”
Antigone, Sophocles

The question ‘where do you come from?’ may have fallen out of favor recently, but it is the second question that foreign language learners learn after ‘what is your name?’ The convenient purpose of identifying a person can hide, however, their ontological implications. A person’s name distinguishes them administratively, revealing their bloodline and ancestry; such seems to be the idea behind family names or patronyms. The question regarding one’s provenance transcends the individual in question: in posing it, we do not seek to acquaint ourselves with the other’s selfhood, but where they and their family lived. Even an innocuous name like ‘Vandervelde’ provokes in the imagination some romantic image of an ancient heath where hapless souls roamed the foggy landscape. Similar names derived from places hint at just how naturalized the connection between the self, the family, and their locality is.

“Yahiatène not only demonstrates how a heritage
can be reworked and revised in the present,
but also confirms the existence of this heritage
despite the lacunae in her childhood.”

But this connection is precisely that—naturalized, taken as a ‘given’ in our perception of the self when, in fact, it predetermines the kinds of narratives that can be told. Take, for example, Sophocles’ *Antigone*. The play offers various reasons for her resistance against Creon’s tyranny: her drive for pure justice; her sense of duty to the social order; and the idea of ‘fate’, inextricable from her father/brother Oedipus and the ‘blasphemy of her birth’. The justice of her tragedy relies upon the predetermination of her death; the destinies of the individual, the family, and the locality are intertwined in the logic of her fate, and her damnation—or the civil war in Thebes—is the result of the entire bloodline’s crime. From the outside, there is nothing self-evident in this dramaturgy of fate; however, it is ‘natural’ in the world of *Antigone*.

One may therefore find that Antigone’s bloody end is commensurate with the grandeur of fate. But does not fate, understood as an inescapable clutch, persist today, where ‘we’re all part of the system’? Sophoclean gods have been replaced by a historical spirit: historicizing minds have borne concepts such as ‘displacement’ and ‘collective memory’, and artists present archival materials about their families as if their documentary theater were a historical investigation. There is a danger in taking such works literally, as lessons in history; what these artists present are reconstructions of the past. At the same time, a historical spirit leads the artist to situate themselves in relation to multitudes that transcend their own present reality, challenging the individual to function as a historical and dramaturgical keystone that keeps the multitude together. The challenge, in short, is to combine the *here* and the *now* with *there* and *then*.



La Fracture, Yasmine Yahiatène © Pauline Vanden Neste

‘ME, YOUR SPITTING IMAGE’

Yasmine Yahiatène’s *La Fracture* (2022) begins with an image of belonging. Watching a recording of the 1998 World Cup game in Zinedine Zidane’s national team jersey, Yahiatène roars and dances around the stage in frenzied glee at the team’s success. After the game, she mouths the *Marseillaise* with her hand on her heart alongside the team and her compatriots in the video. For a moment she is a French citizen perfectly loyal to her country.

The pride at the French national team’s success, however, is one side of her more complicated identification with Zidane. Zidane’s father, Yahiatène says, left Algeria for a life in France in the 1950s, while her father lived in a village 50km away from his hometown. The parallel between her and Zidane, as Yahiatène continues to recount, shows how their sense of belonging as children of immigrants is never complete, regardless of the performative nationality in soccer matches. Meanwhile, footage from the ‘family archive’ shows her father’s cheerful dancing at family events undercut by his constant proximity to alcohol. In the end, both her father and Zidane are shown crying silently.

As Yahiatène silently speculates about the reasons for their silence with drawings, the audience sees that she herself is at a loss. Behind their silence looms an overwhelming lacuna left by the alcoholic father, who has never talked to his daughter about the violent conditions under which his family fled Algeria; nor had he taught her, Yahiatène says, to properly pronounce their family name. Her father has already passed away, and the questions that she throws at him about his past are destined to remain unanswered. In the face of this gap, she searches for the missing pieces by delving into personal and national

histories, finding, not coincidentally, a symbol of the colonial relationship between France and Algeria in Zidane.¹

A video artist by training, Yahiatène increasingly blurs the line between the video and her body: holding a live camera up to her face, she merges her own projected image with the face of her father. ‘Me, your spitting image’, she says, and we see that the reconstituted images of her father have been an attempt to construct her own self. Her self, however, exists beyond the temporality of the ‘present’ in its juxtaposition with her father’s image. And as the drawing of her father crying on stage becomes animated while she furiously scrawls alongside the animation, the past very much becomes alive in the performance.

“A historical spirit leads artists to situate themselves in relation to multitudes that transcend their own present reality.”

The videos offer Yahiatène a medium through which she can revive and interact with the past. In the end, she converses in Kabyle with her father by hijacking one piece of footage, explaining to the man in the video that she is trying to understand the past and that this act of recuperating her family’s language does her good. In doing so, she not only demonstrates how a heritage can be reworked and revised in the present, but also confirms the existence of this heritage despite the lacunae in her childhood. After her father’s death, she says, she traveled to his father’s village and saw the olive farms that she had inherited. In contrast to her or Zidane’s father, she ‘returns’ to the land, whose connection to herself and her family remains, despite the passage of time, intact.

TIES TO THE LAND

Sachli Gholamalizad’s *(Not) My Paradise* (2016) picks up where *La Fracture* ends: the return to ‘homeland’. The work follows the first part in her trilogy, *A Reason to Talk* (2013), in which Gholamalizad combines interviews with her mother with her personal texts to reveal the struggles the two generations of women faced after their arrival in Belgium. In *(Not) My Paradise*, she returns to her mother’s hometown in Iran to investigate with her camera what happened to the family land after the death of her grandfather.

The story that unfolds is an archetypal family drama about inheritance. Her grandfather, the patriarch, had squatted in the land where he built their home and a nightclub. Legal complications arose after his death, including the unfair division of property among male and female descendants. Her uncles and aunts argue and gossip over their siblings’ greed and back-handed dealings, each eager to cement their legitimacy. The resulting film is projected on three different screens in addition to footage (presumably) from Persian nightclubs, where female performers are seen dancing and entertaining men.

As a member of the family, Gholamalizad is embroiled with the rest of the family in the arguments; at the same time, her status as a non-resident pushes her to the outside, as

seen in the end when she takes leave of her aged grandmother. The Caspian Sea, which she fondly remembers in *A Reason to Talk*, is both palpable and fenced away in the film; her claim to the family seat, not unlike the family's claim to the illegally acquired land, is untenable. Meanwhile, her performance on stage reworks an aspect of their inheritance rarely addressed in the film. Dressed in a gown like a diva singer resting in her lounge, Gholamalizad dances alongside the video of a female dancer as if she were her double. She puts on makeup around her eyes in the style of the celebrated singer Hayedeh and sings in front of the audience, as if the stage were her grandfather's nightclub and she one of the entertainers. She ends the performance by inviting her mother up on stage, whereupon the two dance an interpretation of oriental dance.

“Vanhee’s lessons come to exemplify the concept of history through the most immediate artefact of all: her body.”

The recreation of the family business that must have been shut down due to the Islamic Republic proposes multiple interpretations. The interest in the female-centered storytelling appears in line with Gholamalizad's criticism of gender inequality in inheritance law and her sympathies with her grandmother, whose marriage to her gallant but violent grandfather had been turbulent. Her own role as an entertainer of the nightclub resists a single interpretation, imitating a sexualizing/orientalizing gaze in the commercial space while giving her and her mother an opportunity to joyfully relive the place they lost on the Belgian stage. The family land, Gholamalizad confesses, might be the last line holding the family together after so many children left Iran. Still, even when ‘paradise is not possible for them’, she continues to hold on to the irresolvable heritage, which, even when contested, binds them together.

A RITUAL FOR THE PAST AND THE FUTURE

Sarah Vanhee's *Mémé* (2023) begins with another type of inheritance: language. In a video, Vanhee asks her son Leander if he would like to learn more about her grandmothers. Although he says yes, the audience deduces from the way Vanhee needs to teach him to count in West Flemish that he occupies a different world from that of her *mémé* and *oma*. The two nevertheless dance a playful ritual in the bedroom to summon her West Flemish grandmothers.

On stage, Vanhee recounts the story of her grandmothers in West Flemish. Her *mémé*'s clothes on a hanger and figurines representative of her children, grandchildren and great-grandchildren join her endeavor and fill the stage. Her narrations are aided by recorded testimonies from her relatives, whose voices are assigned to specific figurines. Vanhee plays several roles simultaneously, acting as a vessel for her grandmother's stories: archivist, performer, and the dual role of a child and a mother. The story of her *oma* is no less multilayered: in a shadow play she narrates simultaneously as a performer and a mother, passing on the family memory that she herself received as a child. Her multiple roles mean that her own figure blends the unique temporalities inherent to each role.



But the stage is no less replete with sundry spaces connected to these roles. The images of her apartment in Brussels, shared by her and her son, belong to the youngest generation, the result of the family's migration from West Flanders to Brussels. The stage itself becomes a revived West Flanders of the family's history from the early 20th century; enveloped in vapor from the fog machine, Vanhee paints the flat landscape, whose unforgiving soil her ancestors were obliged to toil. Later, she lowers a tapestry depicting colorful layers of sediment, demarcating a space that transcends a geographical landscape. In this liminal space, she lays down her two grandmothers represented by life-sized puppets and affectionately chats with them, telling them how women's lives are understood differently from their generation today. The puppets remain silent, but the space allows Vanhee to build a bridge between the past and the present.

While Vanhee engages in her final conversation with her grandmothers on stage, Leander on screen shows his great-grandmothers the material reality of his life (his bedroom, toys, etc.). His documentation then extends to Vanhee lying in bed, prompting her to recount the moments in her life that left their mark on her body. Her lessons come to exemplify the concept of history through the most immediate artefact of all: her body. On one side of the stage, the mother demonstrates for the child the passage of time; on the other side, the granddaughter comforts her weary grandmothers' spirits and lays them to rest, joining them in what she hopes will be peaceful slumber. Each have inhabited and will inhabit a reality unknown to each other; nevertheless, Vanhee presents a vision of a bond that ties the four generations together.

A STORY OF INTERCONNECTEDNESS

From the transmission of history between father and daughter to a multigenerational séance, we have seen an expansion of the temporal spectrum in the performances. Princess Isatu Hassan Bangura brings the focus back to the self in *Great Apes of the West Coast* (2022) to expand her reflections about an even larger community.

A theoretical introduction starts the show. Her body sways to a string of questions that grows hectic and obsessive: ‘Who are you, where are you from, what is your story?’ Her initial answer to the questions is simple: ‘FUCK IT!’ Still, she continues to muse on the meaning of names (‘If African names denote a person’s character, is she, then, a princess?’), the concept of identity, and eventually the idea of the self with a slyness that undermines the seriousness of her reflections. ‘I am me!’, she giggles and moans in an exaggerated manner, as if the idea of the self were too pleasurable to endure. She then returns to the audience, confessing the idea to feel empty. The only image of the self that she can see instead is ‘a woman in pain...[pleading] “take me home”.’

Unlike in the other performances, Bangura does not introduce her family members by name nor give many details about them—or about the history of Sierra Leone, where ‘she began’. Even the violence of the civil war is summarized as ‘something something something’. In favor of conventional historical narration, she opts for mythical vocabulary to redefine the concept of ‘personal’; her story thus ‘existed long before the mortal realm... here [in 1996] I came in the midst of a civil war under the summer moon.’ Certainly, historical events are present in her story, but they are encased by a larger mythical universe. The



Great Apes of the West Coast, Princess Isatu Hassan Bangura © Shirin Rabi

moon goddess overlooks her birth, while the fetus feels the effects political violence has upon her mother's body in the womb. The set is an almost mythicized reproduction of her memories of Sierra Leone, with the sand, the moon, and a hut that does not denote a specific era.

"The ironic effect of a solo performance, with one artist on stage, about the multiplicity inherent in their history is, if nothing else, a consequence of a theater space that encourages self-obsessed, voyeuristic consumption of stories."

'Her story' is thus one of interconnectedness, where the immortal world of gods and her soul mold the self alongside the physical realm of nature, traumatized bodies, and political instability. 'I believe that I am a soul and that I happened to have been incarnated in the body of a black woman', Bangura says. The soul chooses the body to learn the history connected with it; in its choice, the soul is further shaped by the world it inhabits. According to Bangura, 'who she is' owes its existence not just to her parents' lessons, but also the Portuguese, the landscape of Sierra Leone, and the larger African community.

Having reverted Descartes' well-known pronouncement 'I think, therefore I am' with 'I am, because we are', Bangura prays to her ancestors to 'surround her with their light'. With this invocation, she dances as pictures from a party in Sierra Leone are projected on screen, creating a utopian, celebratory vision of her family, friends, and herself united as 'us'. Connected to her community, she abandons her neutral, toned-down dress for festive gear; the self is no longer in cogitative isolation, but lives and breathes as part of a context. When the music fades and the lights go out, her face fills the surface of the moon, as if she were back to the night of her birth.

THE DILEMMA OF SELF-PORTRAITS

Earlier, I introduced the idea of fateful or tragic sense of history, in which the performer makes sense of their present reality through an inevitable connection to the family history. This tragic sense of history is supported by what we may call a self-archive, that is, an archive whose existence and arrangement are dependent on the individual. The 'family archives' in the performances did not simply materialize out of history; they were selected and manipulated by the artists themselves.

The reformulation of family archive as 'self-archive' is informed by what the anthropologist Elisabeth Povinelli calls 'discursive division' between the 'autological self' and 'genealogical society'.² By autological self she refers to a kind of late-liberal illusion whose individual agency, their identity as well as their sense of exceptionalism inform their fundamental freedom ('what do I think, what do I desire, I am what I am'). The genealogical society, on the other hand, is a direct projection of its opposite, a 'society as a thing that threatens to control and determine [the autological self's] relation to [itself]'. For Povinelli, these terms do not describe 'actual societies', but are nevertheless necessitated by 'a demand that one

gives an account of what she is doing in terms of this discursive division'. To call the performances documentary theater based on family archive would call upon the arguments of a genealogical society; to emphasize the artist's role in the creation of 'self-archives', that of the autological self.

This dichotomy between the autological self and genealogical society helps relocate the discussion regarding the tragic sense of history in a contemporary setting, but it simultaneously questions the epistemological base of the self-archives and the resulting 'self-portraits' beyond their artistic purpose. Granted, the artists' explorations of their family history attempt to surpass the autological self; nevertheless, this genealogical society, though no longer a 'threat' to the self as Povinelli characterizes, remains the desired outcome of the self-determining autological performance. However the artists may wish to overcome the division, the performances still function as 'enunciations of the "I"', reiterations of the division between the 'self' and 'the rest'. The emancipatory dramaturgy of 'telling your own story' that underlies the usage of self-archives therefore presents a dilemma to the artists who wish to overcome the conventional narrative strategies through decentralization in postcolonial or feminist criticism: we are still our own measure.

This is by no means to suggest that the artists have failed to address this dilemma. It simply stands to observe that the artists, the audience, and the theater itself are caught in an overarching trap. The ironic effect of a solo performance, with one artist on stage, about the multiplicity inherent in their history is, if nothing else, a consequence of a theater space that encourages self-obsessed, voyeuristic consumption of stories.

One final remark: without the immutable connection between their family and their provenance, these performances would cease to make sense. But this genealogical argument of belonging ('my ancestors are from here, this is my home, it is my essence') nowadays has become the *modus operandi* for both sides of the political spectrum, each seeking to undermine the other's presence with the inverted logic ('your ancestors are from there, that is your home, you are not one of us'). In their acknowledgement, valorization and acceptance of their provenance, the artists implicitly assume the logic of the opposition; the possibility that they themselves become 'the other' against which 'I' tell my own story. The sole reassurance against this contradiction may be that we are falling into the pitfall—for better or for worse—together, all of us.

Caroline Lee-Jeong does dramaturgy and writes on different occasions. She has a background in literary and theater studies.

- 1 The usage of songs 'Guerilla' by Soolking or 'Pourquoi cette pluie?' by Idir further punctuates the message that the shared history—or fate—between Zidane and Yahiatène is further shared by the community of Algerian and Algerian descent population in France.
- 2 For more, see an interview with Povinelli: <https://www.e-flux.com/journal/53/59889/shapes-of-freedom-a-conversation-with-elizabeth-a-povinelli/>.



**Lees
De Groene**

**10
weken
op proef**

**voor
slechts
€10**



DE GROENE AMSTERDAMMER

Onafhankelijk, kritisch en betrokken weekblad
sinds 1877. Met iedere week diepgravende
onderzoeksjournalistiek, essays en analyses en
volop literatuur, kunst en cultuur



groene.nl/denk

Op zoek naar efemere non-plekken

In de kunsten is er een groeiende belangstelling voor moederschap. Misschien heeft die aandacht ook wel te maken met een veranderende visie op het kunstenaarschap, stelt Siska Baeck.



German Staatstheater, Rosie Sommers & Micha Goldberg © Wannes Cré

Stilaan zijn we het tijdperk van de mythologisering van de kunstenaar als geniaal individu voorbij. Vandaag verhoudt het kunstenaarschap zich almaar dichter tot anderen, en deinst het er niet voor terug om zich op slordige wijze met het leven te vermengen. Ook theater is niet langer zomaar een ‘symbolische ruimte’ die na de voorstelling of het creatieproces netjes afgesloten kan worden, nee, de recente aanklachten van bijvoorbeeld machtsmisbruik bijvoorbeeld getuigen eens te meer van de levensgrote verwachtingen die we aan de kunst stellen. Voor velen onder ons is kunst als een ouderfiguur, gewillig laten we ons door de kunst gidsen door het labyrint van het leven. Geen tamme raad verwachten we ervan, het tijdperk van de betovering zijn we eveneens voorbij, ondertussen kennen we de valkuilen en tekorten van religie. Daarom moeten we toevlucht zoeken in de kunst voor onvoorwaardelijke steun, een gemeenschapsgevoel en de wetenschap dat er te midden van alle verlammeende eenzaamheid toch iets is waar je altijd op kunt rekenen.

“Technologie zorgt ervoor dat zelfs de lichamen van baby’s niet aan sociale inscripties ontsnappen. Nog voor kinderen op de wereld geworpen worden is er al een geslacht bepaald, zijn er verschillende waarden en normen toegekend. Niemand is dus ooit neutraal of blanco.”

DE BEVRIJDING VAN DE BLIK

Niet alleen in de kunsten, maar ook op het wereldtoneel van de internationale politiek spelen moederschap en familie een almaar pertinentere rol. Zo is het recht op abortus een van de hoofdthema’s van Kamala Harris’ verkiezingsstrijd. Autonome zeggenschap van een vrouw over haar lichaam is anno 2024 nog steeds geen verworvenheid. Niet oninteressant is daarbij dat Harris door de Republikeinen als ‘childless cat-lady’ wordt weggezet, terwijl ze eigenlijk wél een moeder is, zij het een stiefmoeder — en dus is ze ondergeschikt aan een biologische moeder, voor de ‘natuurliefhebbers’ onder ons tenminste. En daarbij: hoe kun je moeder zijn én tegelijkertijd een land bestieren? Politiek is theater. Iemand als Donald Trump is mede zo populair omdat hij zo’n goede performer is. Gelukkig is Kamala Harris een waardige tegenstander, met dank aan de Britse popster Charli cxc, die haar uit een kokosnotenboom heeft doen vallen en Kamala prompt als ‘brat’ benoemde. Je mag dit soort theater absurd en willekeurig vinden, het biedt ons wel hoop. Ondanks bepaalde specifieke inhouden van haar politieke agenda biedt een figuur als Kamala Harris namelijk een uitweg uit dit gedoemde tijdperk waarbij de wereld in brand lijkt te staan.

Ook in Venezuela, waar al decennialang een massa-emigratie aan de gang is door een corrupte regering en een falende economie, was er sinds lange tijd een sprankeltje hoop toen een vrouw, Maria Corina Machado, zich bij de verkiezingen kandidaat stelde. Haar doel: families weer met elkaar verenigen. Het maakte haar razend populair. Het lijkt bijna theater hoe Machado haar kandidatuur moest verschuilen achter de persoon van een man, Edmundo González Urrutia, omdat de corrupte regering haar verbood om zelf te kandideren — haar kans op winst was namelijk te groot. Niettemin wist de bevolking:



German Staatstheater, Rosie Sommers & Micha Goldber © Wannes Cré

als we op González stemmen, kiezen we eigenlijk voor Machado. Theater dus. Het personage komt niet overeen met de acteur, en toch ook weer wel. Dat is grotendeels het plezier van theater: de grens tussen de ene en de andere is moeilijk te bepalen. Net zoals dat trouwens bij moederschap het geval is: de grens tussen ik en de ander kan niet strikt worden getrokken.

Waarom ga ik op al dit politieke zo door terwijl dit een essay over moederschap zou moeten zijn? Moet ik het niet over viscerale, biologische ervaringen hebben? Of over onvoorwaardelijke liefde, de oerkracht van het vrouw-zijn, het hernieuwde bewustzijn, noem maar op, iemand? Of de last om het allemaal gecombineerd te krijgen, een besef van teleurstelling, het verlangen naar het zorgeloze en kinderloze leven? Over dit alles lijkt me tegenwoordig al genoeg geschreven en daarbij ben ik ook geen ervaringsexpert — want zelf geen biologische moeder. Daarom denk ik dat het interessanter is om moederschap vanuit een ander perspectief te belichten. Sta me toe eerst een kleine zijsprong naar politiek theater te maken, alvorens weer bij moederschap op de scène uit te komen.

Zoals het voorbeeld uit Venezuela of de tweet ‘Kamala IS BRAT’ aantoont, kan het een snuggere strategie zijn om de sturing van een overheid (deels) te omzeilen door een dissonantie in de hand te werken tussen wat je zegt en wat je toont. Of slimmer nog, om een dubbele ruimte in je spreken te hanteren: wat je zegt is niet precies wat je zegt, in wat je zegt grijp je eigenlijk naar iets anders. Het gaat er vandaag niet langer over om te provoceren, maar over hoe je de ruimte tussen taal en beeld, en de ruimte in de taal zélf, bespeelt.

Een totale afwezigheid van provocatie en spektakel kenmerkt *We Came to Dance* van de Iraanse toneelschrijver Nasim Ahmadpour en regisseur Ali Asghar Dashti. Dit is een voorstelling waarbij er vrijwel niets te zien is, maar je des te meer hoort. Iets langer dan

een uur kijk je als toeschouwer naar vier bewegingloze lichamen die, zonder enig effect, droogweg een tekst voorlezen. Het is een onderkoeld en subtiel manifest tegen het verbod op dansen en de drastische inperking van kunstcreatie in Iran. Ik zag het in Brussel tijdens Kunstenfestivaldesarts en ik dacht: ja, dit is juist, natuurlijk dansen ze niet. Wat zou het ook betekenen om op een westerse scène te dansen? Zou dat meer opleveren dan een oriëntalistische blik?

“De ervaring van moederschap maakt het conflict,
de inherente scheiding, de tweespalt in jezelf
radicaal voelbaar. Het is niet louter
een denkoefening, een product van verbeelding,
maar een onontkoombaar feit: iemand anders
heeft daadwerkelijk in je gehuisd.”

In zekere zin is *We Came to Dance* een saaie voorstelling, omdat ze braaf gehoorzaamt aan de rigide regels die het regime aan de kunst stelt. Ahmadpour en Dashti doen uiteraard niets wat niet mag; provocatie is zinloos, en daarbij, er zijn al genoeg Iraanse kunstenaars die in ballingschap leven, die het land niet mogen verlaten of die geen nieuw werk mogen maken. Toch gebeurt er iets bijzonders in de taal van de voorstelling. Niet omdat ze poëtisch of mooi is, maar omdat ze beelden en situaties beschrijft waarin de regels toevallig wel overtreden worden. Bijvoorbeeld hoe de wind de hidjab van een jonge vrouw meeneemt terwijl ze in het openbaar danst met haar geliefde, of hoe de zedenpolitie juicht en danst bij de winst van de Iraanse voetbalclub, terwijl de bevolking stil blijft — zolang het volk niet vrij is, hebben ze geen nationale trots te vieren. De voorstelling wrikt zich in de taal enigszins los van de sturende overheidsblik en zo danst ze dus eigenlijk wel, eerder figuurlijk dan letterlijk.

Een blik bepaalt niet alleen welk gedrag er al dan niet gesteld kan worden. Een blik kan ook van alles uit het kader duwen wat niet in het kader past, en zo een tegenstrijdige complexiteit terugdringen tot iets wat het niet noodzakelijk is. Zoals de blik in de baarmoeder, hoe wonderlijk eigenlijk, pure fictie is het bijna; de technologie van de echografie die beelden doet deinen op het ritme van ultrasone geluidsgolven. Die technologie zorgt ervoor dat zelfs de lichamen van baby's niet aan sociale inscripties ontsnappen. Nog voor kinderen op de wereld geworpen worden is er al een geslacht bepaald, zijn er verschillende (medische) waarden en normen toegekend. Niemand is dus ooit neutraal of blanco. Geen enkel lichaam, ook niet dat van een pasgeborene, is 'puur natuur'.

ONVOORWAARDELIJK SAMENZIJN, DE ILLUSIE VAN AUTONOMIE

De enige liefde die we in de westerse cultuur lijken te kennen waarbij de grenzen tussen de ander en jezelf kunnen vervagen, een liefde waarin lichamen niet langer isoleercellen zijn maar in elkaar kunnen overvloeien — want wat betekent het om een ik te zijn zonder een jij? — lijkt de liefde tussen een moeder en haar kind te zijn. Deze liefde is het fundament waarop alle andere liefdes in een leven voortbouwen, aldus Adrienne Rich: *'Most of us first*

know both love and disappointment, power and tenderness, in the person of a woman. We carry the imprint of this experience for life, even into our dying.'

We zijn lichamen die in relatie tot andere lichamen staan. Hoe moederschap de illusie van autonomie op een radicale manier ontmantelt is, onder andere, te zien in de voorstelling *Mémé* van Sarah Vanhee waarin ze de geesten van haar twee West-Vlaamse grootmoeders oproept. *Mémé* probeert via een gekozen kakofonie van verschillende vormen grootse thema's aan te raken. Het mooiste vond ik hoe Vanhee almaar meer stoffen poppen uit een zak tevoorschijn tovert. Zo toont ze op kinderlijke wijze de nietigheid van het individu, midden in een zee van andere individuen, misschien verbonden door familie, maar toch veroordeeld tot eenzaamheid. De popjes raken elkaar niet aan. Ze staan, als zuilen, passief te wachten tot iemand ze in beweging brengt.

“Wanneer ik naar moederschap in de podiumkunsten kijk, lichamen die minder in de greep zijn van seksualiteit of zorg, moet ik eerder aan het Brusselse Decoratelier of Volksroom denken dan aan voorstellingen die expliciet over moederschap gaan.”

Doorheen de voorstelling zijn er tal van momenten waarop Vanhee niettemin op autonomie en zelfbeschikking hamert. Zo vraagt ze bijvoorbeeld aan de pop die haar grootmoeder voorstelt of het oké voor haar zou zijn om haar eens goed vast te pakken? Ze vraagt uitdrukkelijk naar consent—zonder een greintje humor, wat me verbaast, want hoe moet die pop antwoorden, vraag ik me af—en vermeldt erbij dat het vast moeilijk is voor haar grootmoeder die, als ze in deze tijden zou leven, hoogstwaarschijnlijk de diagnose van autisme zou dragen. Heikel vind ik dat, om hedendaagse termen, die zelfs nu al wringen en eigenlijk meestal niet met de weerbarstige realiteit stroken, argeloos over te dragen naar het verleden, waar ze nog minder thuishoren. Het lijkt alsof Vanhee ervan uitgaat dat de diagnose haar grootmoeder verlichting had kunnen brengen, haar gedeeltelijk uit haar lijden had kunnen verlossen—zeker een nobele wens, maar diagnoses kunnen levens net ook meer in de war sturen. In de voorstelling zien we eveneens projecties van intieme homemoviebeelden. Haar zoon, die nog op de jonge leeftijd is waarop hij hopeloos verliefd is op zijn moeder, filmt Vanhees lichaam tijdens een trage zomernamiddag in bed met slordige close-ups—een kinderhand is natuurlijk niet bezig met de dingen mooi omkaderen. Op zich zijn dit allemaal interessante ideeën, maar het voelt wat lang, traag en willekeurig aan. Het had, bijvoorbeeld, echt niet gehoeven dat ze de crux van een stapel boeken een voor een aan de stoffen pop van haar grootmoeder uitlegt. Het is niet omdat die boeken een medicijn voor Vanhee zijn geweest, dat ze automatisch ook het lijden van haar grootmoeder zouden hebben verlicht.

DE ANDER IN JEZELF

Wat de idee van autonomie zo paradoxaal maakt, is het feit dat het vreemde en de ander in jezelf huizen. Autonomie is in zekere zin dus vrijwel onmogelijk. Zeker als vrouw val je zelden



zomaar met jezelf samen. Niet zomaar zingt Charli xcx op BRAT: *'Girl! It's so confusing sometimes to be a girl.'* Je bent een lichaam waar mensen naar kijken en oordelen over hebben. Je hebt handen, die handen zijn werktuigen van zorg. Voor een vrouw is er weinig harmonie tussen ervaring en representatie. Daarom dat het lichaam van een vrouw op podium een uitdaging vormt: hoe kan ze voorbij aan haar lichaam als geseksualiseerd object of als werktuig van zorg? Vanhee probeert dat door inhoudelijk de intellectuele kaart te trekken, en via de poppen streeft ze naar een bepaalde onzichtbaarheid van zichzelf, maar daardoor bewerkstelligt ze eigenlijk het omgekeerde: de poppen maken haar lichaam alleen maar aanwezig, als object en als werktuig van zorg.

De ervaring van moederschap maakt het conflict, de inherente scheiding, de tweespalt in jezelf radicaal voelbaar. Het is niet louter een denkoefening, een product van verbeelding, maar een onontkoombaar feit: iemand anders heeft daadwerkelijk in je gehuisd. Rachel Cusk beschrijft het zo: *'Birth is not merely that which divides women from men: it also divides women from themselves, so that a woman's understanding of what it is to exist is profoundly changed.'*

In *Friction*, de voorstelling van Sophia Rodriguez, wordt dit conflict omarmd. Het lijkt alsof Rodriguez de idee van haar lichaam als geseksualiseerd object en als werktuig van zorg alleen maar wil herbevestigen. Zo is er een scène waarbij twee mannen borstvoeding krijgen van Rodriguez—een spottende herkauwing, lijkt het wel, van een mainstream-pornobeeld dat, of we het nu willen of niet, ons door de strot wordt geramd. Eveneens passeert er een zwevende, opgeblazen sculptuur door de zaal dat een baarmoeder moet voorstellen. Prachtig vond ik dat sculptuur in zijn abstractie, maar dan moet ik als toeschouwer natuurlijk wel hard werken om de concrete realiteit ervan te ontkennen. Een voortreffelijke en memorabel grappige keuze vond ik daarentegen hoe een mannelijke

performer voor ongeveer de helft van de voorstelling ostentatief in een vuur verdwijnt, in gezelschap van onnozele maar aandoenlijk kleine houtblokjes. Met lieve ogen kijkt hij ons gedurig aan, in volle overgave van zijn gevangenschap, terwijl de rest van de performers zich aan een misselijkmakende ayahuascaceremonie wagen—ook een wedergeboorte trouwens—en dan naar het kapitalistische monster van de cola moeten grijpen om het braken te stoppen. Zo heerst er in het werk van Sophia Rodrigues een niet oninteressante, want snijdende, combinatie van zweverige new age met baldadig cynisme. Het wil de mythologisering rond biologisch moederschap als oerkracht overeind houden en blijft bewust weg van elke logica of rationaliteit. Maar toch knelt het ergens. De baldadigheid omcirkelt netjes de oerobscuriteit van het moederschap, nergens duikt ze er volledig en onverdroten in. Hoe zou een vrouwelijke lichamelijke er op scène kunnen uitzien zonder in het juk van seksualiteit of zorg verstrikt te zitten?

“Het zou een motorvraag van theater kunnen zijn:
hoe een ruimte genereus te maken
voor een publiek?”

COLLECTIEF ALS MEDICIJN

Wanneer ik naar moederschap in de podiumkunsten kijk, lichamen die minder in de greep zijn van seksualiteit of zorg, moet ik eerder aan efemere non-plekken als het Brusselse Decoratelier of Volksroom denken dan aan voorstellingen die expliciet over moederschap gaan. Dit zijn plekken als toevluchtsoord, in de marge, die een bepaalde bevrijding van de blik centraal stellen, waarbij alles mogelijk moet zijn, niets vast bepaald wordt en waar een verlangen naar horizontaliteit de drijfveer en stuwende kracht van de praktijk behelst. Het zijn plekken die bestaan door talloze armen en handen, die niet vies zijn van praktisch werk dat weinig kunstzinnigheid vergt; gelukkig verstenen ze niet in oeverloos discours, maar ligt de focus er op doen-doen-doen. Of het er nu om gaat zelf een tribune te bouwen, publiek te engageren, na de voorstellingen pintjes te verkopen of de ticketprijzen zo laag mogelijk te houden, het zijn plekken die worden gedragen door collectiviteit. Bovenal zijn het plekken die iets mogelijk willen maken dat onmogelijk vanuit een overheidsinstantie geïnitieerd kan worden. In die zin doet het me denken aan moederschap: een overheid kan opvoeding enigszins ondersteunen, maar als puntje bij paaltje komt moet je het vooral zelf doen, zonder dat je precies weet hoe en zonder dat je tijd hebt om er al te veel over na te denken of oeverloos met anderen over te discussiëren. Je moet uit je bed komen en in de wereld staan.

Dit doet me dan weer denken aan een anekdote uit *We Came to Dance* van Nasim Ahmadpour en Ali Asghar Dashti. Toen na de Islamitische Revolutie in Iran ‘de vader van het Iraanse moderne theater’, Hamid Samandarian, en zijn vrouw de actrice en theatermaker Homa Roustas dankzij het regime plotsklaps zonder job vielen, besloten ze iets met de lege ruimte voor hun huis te doen. Het zou een motorvraag van theater kunnen zijn: hoe een ruimte genereus te maken voor een publiek? Ze besloten een restaurant te openen. Rosta, op dat moment in verwachting, deed de vaatwas, en haar moeder hielp ook mee. Toch serveerden ze geen eten aan klanten: hun publiek bestond namelijk uit tevens



werkløos geworden vrienden en ex-collega's uit de theaterwereld, en van hen konden ze geen geld vragen. Zo werd het restaurant een artistieke hotspot, waar mensen eerder kwamen kijken naar wat Samandarian en Rousta er samen hadden opgezet dan om een maaltijd te consumeren. Het regime had hen aldus slechts schijnbaar van hun kunst beroofd. Hoopvol is het, deze drang om een efemere non-plek op te zetten, aangezien ze de poging tot onderdrukking vanuit het regime toch wel overwint.

Wat een gemiste kans dus dat de voorstelling *German Staatstheater* van Rosie Sommers en Micha Goldberg, samen met de andere beste voorstellingen van het voorbije seizoen, niet op Het Theaterfestival staat. Afgelopen seizoen zag ik nergens op een scène zo'n bijzondere groep van verschillende mensen met diverse achtergronden, expertises en intenties, waarbij noties als individualiteit of identiteit van ondergeschikt belang leken. Een voorstelling dus waarbij een ware groep op scène stond, niet om zichzelf te tonen, maar om een kunstwerk tot leven te brengen en daarmee, met vettige humor, een speels antwoord te geven op de slopende vermoeidheid die de hegemonie van het individu bij ons allen teweegbrengt. Het collectief als medicijn voor de burn-outcultuur. Zo bereikt *German Staatstheater* waar we dankzij de embryonale staat eigenlijk levenslang naar verlangen: een bevrijding van de blik, een onvoorwaardelijk samenzijn, een opwaardering van zorg (niet als idee maar als praktijk) en een uniek soort kennis die we alleen uit ervaring kunnen putten.

Zo toont *German Staatstheater*, zonder het oeverloos te romantiseren, hoe een ander eigenlijk ook een efemere niet-plek is. Meer bepaald hun armen of hun handen, hoe wonderbaarlijk krachtig die kunnen zijn; in hoe ze, bijvoorbeeld, de stolling van ongewilde, insnoerende, vastketenende blikken kunnen doen smelten en misschien zelfs lagen van opgestapeld geweld zachtjes van je huid kunnen afpellen. Handen zijn niet alleen werktuigen, ze kunnen ook bevrijding brengen.

Siska Baeck is schrijver, filosoof en performance-kunstenaar. Ze studeerde drama (KASK School of Arts, Gent) en filosofie (KU Leuven en FU Berlin). In september verschijnt haar boek *Verzonnen lichaam* bij Borgerhoff & Lamberigts.

Chiara Bersani • NFM Choir
NFM Wrocław Philharmonic
Mirian Khukhunaishvili
Rotative Studio • Ramon Landolt

3D

Lydia Kallipoliti • Ntando Cele
Serge Aimé Coulibaly
LutosAir Quintet
Faso Danse Théâtre • Bryggen

15 - 19
OKT
2024

TOMORROW WILL BE TOO LATE SINGEL

FESTIVAL

REFLECTIES
OP KLIMAAT-
VERANDERING

DANS
THEATER
MUZIEK



Vlaamse
overheid



knack

De Standaard



MALPERTUIS

SPEELT:

Naar Joe Orton
Regie: Tom Goossens

What the butler saw

In première op 10/10/2024 in Theater Malpertuis,
op reis t.e.m. 11/12/2024

ALLE INFO OP WWW.MALPERTUIS.BE



‘Van een generatieclash is bij ons geen sprake’

Bloed kruipt waar het niet gaan kan, maar in het circus stroomt dat bloed nog ietsje sneller. Niet alleen zijn er nog steeds heel wat klassieke nomadische familiecircussen, ook de jongere generatie die niet uit een traditie stamt neemt haar kinderen mee het circus in. Dat kan heerlijk zijn, maar soms ook hobbelig onderweg. Vader Danny (54) en zoon Pepijn (26) kunnen ervan meespreken. Zij zijn de zesde en zevende generatie van Circus Ronaldo en de opvolging staat te trappelen. Liv Laveyne sprak met hen over thuisonderwijs, hun duovoorstelling *Sono io?* en de fitnesses van de clownskunst.



Da Capo, Circus Ronaldo © Frauke Verreyde

Met *Da Capo*, geselecteerd voor Het Theaterfestival, staat de hele clan van Circus Ronaldo op de piste. Van oma tot kleindochter, vaders en zonen en alle liefjes en verwanten daartussen. De voorstelling overvleugelt een geschiedenis van een circus en een familie.

Het is een stamboom die begint met Adolf Peter Van den Berghe, die het in 1842 op zijn vijftiende thuis aftrapt in Gent en met een Duits circus de boer op gaat, om later zelf een rondreizend variététheater op te richten. Zijn zonen Willem en Adolf-Joseph zetten die traditie voort, en op zijn beurt ook weer de zoon van Adolf-Joseph, acteur en decorschilder Jan Van den Berghe. Jans kleinzoon is Johnny Ronaldo (pseudoniem van Jan Van den Broeck), in 1971 de founding father van Circus Ronaldo. Zijn twee kinderen, Danny en David, zorgen eind jaren 1990 voor de switch van variétécircus naar het circustheater dat we met Ronaldo associëren. Inmiddels staan ook Danny's kinderen Nanosh (30), Pepijn (26), Angelo (16) en Adanya (10) op de piste.

“Ik kan me niet voorstellen dat ik ooit met mijn vader een voorstelling als *Sono io?* had kunnen maken. Circus diende om mensen te vermaken, niet om je privéleven te tonen.”
— *Danny Ronaldo*

Het maakt van *Da Capo* niet alleen een terugblik maar ook een vooruitblik. ‘Deze voorstelling is echt kijken: het publiek kijkt natuurlijk altijd, maar in deze voorstelling kijken wij ook naar elkaar, naar onze geschiedenis, naar onze toekomst en wie we nu zijn’, vertelt Danny Ronaldo. We hebben afgesproken in een ijssalon in Sint Niklaas. De voorstelling in Bornem hebben ze enkele dagen geleden te elfder ure van locatie moeten verhuizen wegens een te zompig terrein. Ondertussen is het alweer snikheet. Tijd voor een gesprek tussen vader en zoon, en een ijsje voor de dochter.

‘ALS HIJ MAAR GEEN TANDARTS WORDT’

Pepijn was drie toen hij meespeelde in Circus Ronaldo's *Fili* (1999) en het publiek vertederde. Ruim twintig jaar later is hij in de voetsporen van zijn vader gestapt. Samen maakten ze er een voorstelling over: *Sono io?* (2021), over de relatie tussen een oude clown die — loslaten is nooit makkelijk — de fakkel doorgeeft aan zijn zoon. ‘Ik heb me als kind nooit afgevraagd wat ik later zou worden. Het leek gewoon logisch: niet om circusartiest te worden, maar circusartiest te zijn,’ zegt Pepijn. ‘Bakker of boekhouder of pakweg tandarts worden, dat kwam gewoonweg niet bij me op.’

Danny geeft toe dat hij wat teleurgesteld zou zijn geweest als Pepijn tandarts was geworden. ‘Ik zou mijn kinderen nooit pushen, maar we moeten ook niet onnozel doen: elke ouder heeft wel ergens een verlangen over de plek waar een kind uiteindelijk terechtkomt, in het werk, in de liefde. En als dan blijkt dat je kinderen in je voetsporen willen treden omdat ze jouw passie delen, dan is dat ... mooi. Ik zou een voorstelling als *Sono io?* ook met een jongere acteur kunnen maken, maar het zou nooit hetzelfde zijn als samen met Pepijn.’

‘*Sono io?* blijft voor mij een bijzondere ervaring: om die geschiedenis te voelen, niet als last op je schouders maar als bagage die je naar iets verder beweegt’, zegt Pepijn. ‘Op een bepaalde manier voelde het heel natuurlijk om in de schoenen van de vader te stappen. Ik weet het, het zijn grote schoenen om te vullen, maar dat verlamt me niet. Ik hoef nog niet te weten waar ik uitkom, als ik maar blijf stappen. Ik heb dat nooit als een druk ervaren of een concurrentie die ik moest aangaan. Van een generatieclash is bij ons geen sprake.’

“Het circus is er altijd, fysiek en in je gedachten.
Dat is dubbel: het is heel intens omdat je
er geen afstand van kunt nemen. Maar aan
de andere kant is dat juist ook mooi.
Het circus is je leven, het is wie je bent.”
—Pepijn Ronaldo

Danny: ‘Al spelen we daar wel even mee in de voorstelling, maar dat is vooral omdat onze eindregisseur, Frank Van Laecke, een clash inhoudelijk nodig vond—en terecht. Het is altijd oneindig interessanter in de kunsten om twee mensen in hun relatie te zien wroeten dan dat het een en al harmonie is.’

VADER OP ZIJN PAARD

Bij Pepijn en Danny mag er dan een harmonieuze overdracht zijn, tussen Danny en zijn vader Johnny, die in 2020 overleed, liep dat niet zo van een leien dakje. Het was een hobbelig parcours, de omschakeling van variétécircus naar circustheater geënt op de commedia dell’arte-traditie. ‘Er is zeker conflict geweest, zij het met weinig woorden’, zucht Danny. ‘De communicatie tussen ouder en kind was in die tijd sowieso anders. Ik groeide op in een heel gesloten circuswereld, echt contact met de buitenwereld had ik niet. Circus was toen vooral nog iets voor kinderen, dus er kwamen alleen gezinnen kijken, en na de voorstelling was het terrein weer leeg.’

‘Als klein familiecircus moest er ook niet veel gezegd worden: je bent de hele tijd samen, het is altijd hetzelfde werk. Tent op, voorstelling spelen, weer opbreken en weg. Als ik iets daardoor geleerd heb, dan is het wel lichaamstaal te lezen. Het heeft me veel geholpen als clown naar het publiek toe. Maar ik zou zo’n communicatie tussen ouder en kind niet aanraden.’

‘Ik kan me niet voorstellen dat ik ooit met mijn vader een voorstelling als *Sono io?* had kunnen maken. Circus diende om mensen te vermaken, niet om je privéleven te tonen. Ik heb pas nadien vanuit het theater geleerd dat je eigen emoties de ingrediënten zijn voor wat je op scène doet, en dat het publiek ook komt om zichzelf in die emoties te herkennen. Maar daarover spreken, dat was een brug te ver voor mijn pa.’

Een van de meest sprekende beelden zit misschien wel in *Circenses*, een voorstelling die met publiek aan beide kanten werd gespeeld, die de voor- en de achterkant, letterlijk maar



ook figuurlijk, van het circus liet zien. Het was het laatste optreden van Johnny als artiest: gezeten op een houten kermispaard, met geweer in de aanslag en cowboyhoed op. Als een levend ruitersstandbeeld uit vervlogen tijden.

KASSA MAMA

Bij het slot van *Da Capo* (2023) is het de jongste telg van Danny, zijn dochtertje Adanya, die de cowboyhoed van Johnny Ronaldo opzet. Een statement: na jaren *male dominance* is het de vrouw die de fakkel overneemt. Danny lacht. 'Onze circusgeschiedenis, onze familie, is inderdaad erg mannelijk. Adanya is het eerste meisje in drie generaties. Maar vergis je niet, het lijkt dan misschien een mannenwereld, daarachter staan krachtige vrouwen.'

'Het was mijn grootmoeder die alles voor het zeggen had. Tot ik geboren werd, gingen alle inkomsten van het circus in één grote pot, die zij beheerde voor de hele familie. Later was het mijn moeder die de kassa beheerde. Dus ze zag ook hoe het op een bepaald moment steeds slechter ging met het circus. Dat was eind jaren 1970, begin jaren 1980. We konden als klein familiecircus niet langer opboksen tegen de commerciële shows van Bassie & Adriaan en de grote Russische circussen met wilde dieren. Mijn vader probeerde vast te houden wat als zand door de vingers glipte, maar mijn moeder, die de inkomsten zag slinken, wist dat iets moest veranderen.'

‘Mijn vader was een dromer, mijn moeder was praktischer ingesteld. Toen ze voelde dat haar zoon een andere weg op wilde, was zij als eerste geneigd om te zeggen: doe maar, want zo werkt het niet. Mijn moeder, ze is nu 82, heeft altijd al beter met verandering kunnen omgaan. Ze zou twee keer per maand alle meubels in het huis verzetten en daar haalt ze ook haar energie en geluk uit. Mijn vader wilde het liefst dat alles bleef staan zoals het stond. Het is een metafoor op zich.’

FOORREIZIGERS EN SCHIPPERSKINDEREN

Welk soort vader was Danny voor Pepijn als kind? ‘Papa is altijd mijn held geweest, maar ook een afwezige vader die vaak op tournee was’, zegt Pepijn. Er is een Belgische wet rond ‘foorreizigers en schipperskinderen’, waaronder ook kinderen van circusartiesten vallen. Ze zijn wel leerplichtig maar niet schoolplichtig en kunnen dus thuisonderwijs genieten.

‘Evident is dat niet’, legt Danny uit. ‘Zelf aan je kinderen lesgeven vergt veel discipline voor ouder én voor kind. Probeer maar eens in snikheet weer in de woonwagen les te geven aan je kinderen terwijl er buiten een tent moet worden opgebouwd... De moeder van mijn drie zonen heeft, toen Circus Ronaldo echt succesvol begon te toeren, beslist om niet langer mee te gaan. Pepijn heeft mij als vader dus vaak moeten missen. Of het dat waard was? Ik deed wat ik dacht dat het beste was, maar ik zou het nu niet meer kunnen, want die verloren tijd tussen ouder en kind haal je nooit meer in.’

Inmiddels heeft Danny naast drie zonen ook dochter Adanya uit een relatie met koorddansers Kimi Hartmann, telg uit een andere bekende circusfamilie. ‘Het is geen toeval dat



Sono Io?, Circus Ronaldo © Jean Philipse

de meeste relaties binnen het circus ontstaan, want het is toch een bijzondere wereld die voor buitenstaanders moeilijk te vatten is. Je bent voortdurend onderweg, je kunt nooit hechte vriendschappen aangaan, behalve binnen de compagnie. Je leeft dicht op elkaar in kleine ruimtes, of het nu een woonwagen of hotelkamer is. En met een gezin is die uitdaging nog groter. Er zijn veel handboeken over nieuw samengestelde gezinnen, maar de ideale handleiding voor nieuw samengestelde circusgezinnen moet nog uitgevonden worden.'

“Ik weet eigenlijk niet zo goed waarom de mensen lachen met wat ik doe. Ik doe het puur op gevoel en dan is het interessant om Pepijn het mechanisme erachter te horen uitleggen.”

— *Danny Ronaldo*

Met *Da Capo* toeren ze nu weer met de hele familie. ‘Dat is fijn, maar het vergt inspanningen voor iedereen, ook voor Adanya. Ze gaat soms naar school maar is vaak ook afwezig en krijgt dan schoolwerk mee voor de weken dat ze op tournee is. En het vraagt ook andere offers: als Adanya’s vriendinnetjes haar uitnodigen voor een verjaardagsfeestje, kan ze meestal niet, want ze is mee met het circus.’

Toch zegt Pepijn dat het toeren voor zijn mooiste kinderherinneringen heeft gezorgd. ‘De lange gesprekken onderweg met je vader in de vrachtwagen, de tent mogen helpen opbouwen — of toch dat gevoel krijgen, want als klein manneke loop je vooral meer in de weg. (*lacht*) Het feit dat er geen grens is tussen werk en privé is vrij uniek. Het circus is er altijd, fysiek en in je gedachten. Dat is dubbel: het is heel intens omdat je er geen afstand van kunt nemen. Maar aan de andere kant is dat juist ook mooi. Het circus is je leven, het is wie je bent. Het maakt je op een rare manier meer ... heel als mens.’

CLOWN MET EEN ZWEMBREVET

Pepijn beheerst verschillende circusdisciplines, zoals straps en jongleren. ‘Maar als ik als kind ergens in het circus naar uitkeek, dan was het toch wel de clown, en niet omdat dat mijn vader was’, lacht Pepijn.

Volgens Danny was Pepijns talent als clown al snel merkbaar. ‘Hij heeft dat aangeboren gevoel om het publiek te bespelen op een manier die tegelijk grappig en ontroerend is. En het is niet alleen een talent, maar een zoektocht die hij voortdurend blijft aangaan: hoe werkt dat? Hoe breng ik daarin nog meer finesses?’

Pepijn is de eerste van de Ronaldo’s die buiten de familie een circusopleiding ging volgen, bij de Brusselse mimeschool Lassaad. ‘Het was een heel technische studie: over lichaamshouding, spanning en ontspanning, de theorie van Jacques Lecoq. Het was voor mij belangrijk om even afstand te nemen van Circus Ronaldo en ook zelf dingen te ontdekken.’

Plots verschoof zo ook de relatie van vader-zoon en meester-leerling. ‘Ik heb zelf geen enkel diploma, alleen een zwembrevet van 200 meter’, lacht Danny. ‘In die zin was ik blij dat Pepijn naar Lassaad ging, omdat hij kennis meebracht die voor mij ook interessant was. Pepijn kan uitleggen waarom drie passen op die manier zetten en dan omdraaien grappig is en bij twee stappen totaal niet. Ik weet eigenlijk niet zo goed waarom de mensen lachen met wat ik doe. Ik doe het puur op gevoel en dan is het interessant om Pepijn het mechanisme erachter te horen uitleggen.’

“Ook al benader je clownerie vanuit
een moderne of theoretische hoek:
we blijven als mensen nog altijd
met dezelfde dingen lachen.”
— *Danny Ronaldo*

Veel van die clownerie gaat terug naar oernummers uit de commedia dell’arte. ‘Ook al benader je dat vanuit een moderne of theoretische hoek: we blijven als mensen nog altijd met dezelfde dingen lachen, de kleinsmenselijke kantjes die de clown vaak uitvergroet. Je kunt dat aan de ene kant triest vinden, want het lijkt alsof er geen evolutie is, maar aan de andere kant is dat ook schoon en troostend, omdat het ons verbindt met ons verleden en waar we nu zijn.’

OUDE WITTE CLOWN

‘Toen ik vijftien jaar was, kreeg ik van andere clowns te horen: je doet dat niet slecht, maar een écht goede clown moet op zijn minst vijftig zijn. Nu ben ik vijftig en dreigt er in de kunsten en bij uitbreiding de maatschappij geen plaats meer te zijn voor een oude witte cisman’, zegt Danny met enige zelfspot — maar toch ook niet helemaal. ‘In *Sono io?* speel ik de oudere man die naar zijn pensioen neigt. Misschien is dat mijn manier om te anticiperen op wat komt en heb ik het onvermijdelijke al een beetje kunnen verwerken door die voorstelling zo vaak te spelen.’

Een van de mooiste voorstellingen van Circus Ronaldo is misschien wel *Fidelis fortibus*, een solo waarin Danny zich alleen op de piste bevindt met de graven van zijn overleden circusfamilie. In een poging hun erfenis tot leven te wekken, voert hij zijn acts op, tot hij in de nok klimt en de kroonluchter dooft.

‘Loslaten is een van de moeilijkste dingen. Het is een beetje zoals doodgaan, maar de dood lijkt me nog gemakkelijk want die komt je zelf wel halen. Het is gek, iedereen moet op een bepaald moment op pensioen, maar niemand die je leert hoe je dat best doet. Iedereen vraagt aan het kind: ‘Wat wil je later worden?’, maar niemand spreekt over wat je later niet meer wordt.’ Misschien is dat ook het probleem van de kunsten, voor de instroom zijn er allerlei mechanismen, maar een uitstroom? Daar is geen antwoord op. ‘Iedereen gaat daar ook anders mee om. De ene laat het volledig los en kijkt uit frustratie nooit meer om, en dan heb je anderen die per se op het schip willen blijven om de koers te bepalen, terwijl ze eigenlijk geen kapitein meer zijn.’





‘Ik hoop dat ik het met mijn kinderen anders aanpak. Met open armen. Om los te laten en te ontvangen. Zoals de vogel die aan zijn jong in het nest zegt: doe maar, vlieg maar, het is aan jou, maar het nest blijft er altijd.’

Adanya, klaar met haar ijsje, kijkt op en zegt met een serieuze blik: ‘Ik wil graag auteur en regisseur van circus en theater worden’. De toekomst is verzekerd.

Liv Laveyne is artistiek coördinator bij cultuurcentrum De Grote Post en lid van de Grote Redactie van *Etcetera*. Ze is ook actief als journalist voor *De Standaard*.

IT RUNS IN THE FAMILY—CIRCUS IN VLAANDEREN

DE GROTE CIRCUSFAMILIES

De Ronaldo's

Al sinds zeven generaties een circusfamilie, momenteel geleid door de broers Danny en David Ronaldo, Davids vrouw Lesley en de twee oudste zonen van Danny, Nanosh en Pepijn. Ook de jongste kinderen, Angelo (die momenteel circushumaniora volgt in Leuven) en Adanya (dochter van Kimi Hartmann), werken mee in het circus.

De Hartmanns

Circus Picolini wordt geleid door de derde circusgeneratie Dennis Hartmann en zijn vrouw Eefje, een voormalige leerkracht. Ze runnen samen met hun vier kinderen dit circus, waarmee ze vaak met scholen samenwerken.

De Malters

Circus Rose-Marie Malter: Rose-Marie, zus van dierenparkeigenaar Harry Malter, stichtte samen met Jean Gebruers dit familiecircus, dat nu wordt voortgezet door de kinderen en kleinkinderen.

Wiener Circus: Ulrich Malter richtte dit circus op in 1965. Wiener is daarmee het oudste actieve circus in België. Na het vroegtijdige overlijden van zoon Lucky Malter werd het circus overgenomen door Ricky Cannone, wiens vader ook al lang in het circus werkte. Dochter van Lucky, Alexandra, treedt regelmatig op met haar hoepelact, waarmee ze bekendheid verwierf in *Belgium's Got Talent*.

De Korittnigs

Het circus stroomt al sinds 1848 door het bloed van de familie Korittnig, waar Richard de scepter zwaait. Ook alle drie zijn kinderen treden op in Circus Barones.

De Pauwelsen

Tik Tak Circus: opgericht in 2017 door Samuel Pauwels, zevende generatie van een clownsfamilie.

Circus Pipo: in 1994 traden de Duitse Gottlieb Heppenheimer en zijn vrouw op in België, en werd het land hun thuisbasis. Dennis, zoon van Gottlieb, trouwde met circusartieste Dolly Pauwels. Ook hun drie kinderen werken in het circus.

EEN NIEUWE GENERATIE

Stef en Fien Geers (Theater Muto)

Clown Stef Geers en dochter Fien maken samen de voorstelling *Nest*. Stef komt niet uit een circusfamilie, maar geeft de traditie van clownerie nu wel door aan Fien.

Jan en Marthe De Kinder

Dochter studeerde aan de Tilburgse circushogeschool ACAPA, vader volgde ooit als jongere ook circusles en is illustrator en auteur. Samen maken ze een voorstelling die hun beider passies verenigt en het lichaam als canvas gebruikt.

Bert & Fred & Lieto

Bert en Frederique zijn een koppel en hebben een vijfjarig zoontje, Lieto. Hij speelt mee in de nieuwste straatcircusvoorstelling *Detour*, waar hij zelfs letterlijk de fakkel krijgt doorgegeven.

Katleen Ravoet

Samen met haar partner, circusartiest David Salodini, vormt Katleen Ravoet CircRodini. Deze handenstandartieste durft het over de rafelranden van het moederschap hebben in *The Amazing Katleen*, en neemt ook gewoon haar kinderen mee in *Glitters en vieze billen*. Een Chinese vrijwilliger uit het publiek mag dan mee op scène om te babysitten.

Ghosts stories and spectral traces

Dona Lourdès (2023) by artist Nêmo Camus is a performance about his relationship with his grandmother Lourdès de Oliveira and her family heritage. Born in Brazil to a white American father and a Brazilian black mother, Lourdès is known for her supporting role as Mira in *Black Orpheus* (1959) a movie directed by French director Marcel Camus, grandfather of Nêmo Camus. Furkan Ak untangles how the piece narrates the hidden story of Brazil's racial whitening policy of the colonial era that continues to haunt Camus' family and Brazilian culture.



Dona Lourdès, Nêmo Camus © Valeria Shcherbina

According to Giralda Seyferth, The theory of racial whitening, inspired by the ideas developed in Europe about racial determinism, was developed in Brazil in the period between the end of the Empire of Brazil (1889) and World War I (1914). The chief characteristic of this theory is its ambiguity: it thought of miscegenation (the mixing of people from different racial backgrounds, for example through marriage and childbirth) at one and the same time as both an evil to be extirpated and a solution for the racial question in Brazil.

The preoccupation with various types and degrees of colour mixing and their consequences for the formation of the Brazilian nation was a constant in the work of various writers—historians, sociologists, anthropologists, etc.—all in some degree influenced by theories that today we would label racist but which, at the time, had the status of authentic science. The concept of whitening implies a series of presuppositions and some even contradictory opinions on the meanings of the concept of race: the authors believed in the inequality of human races, in the incapacity of the black to become civilised, in the genetic inferiority of the non-white races, including in this the majority of mestizos, and, principally, in a natural and social selection that would lead to a whiter Brazilian people in the not very distant future. Using the then popular term “eugenics”, the Brazilian authors who developed this theory suggested the possibility of ‘cleansing the mixed-blood population of its African characteristics after a few generations.’¹

“*Dona Lourdès* lets us listen to mixed-race people’s stories from different eras and the Brazilian diaspora in Europe. These ghost stories confront us with the realities of post-colonialism and its hidden traces in social structures.”

Through the framework of hauntology, I argue that *Dona Lourdès* consists of spectral traces and ghost stories of mixed-race people. Each appearance² of such ghosts makes us think not only about injustice in the present, but also justice for the future. Ghosts manifest themselves as traces and continue to haunt until their presence is acknowledged. ‘Haunting, above all, has the force to put the familiar social and political structures into crisis through the processes or the mediations it actively creates’³, writes Nermin Saybaşı. In this context, Robson Ledesma, a Brazilian dancer, makes the traces visible with his presence on stage. *Dona Lourdès*, co-directed by Nêmo Camus, Robson Ledesma and Nathalia Kloos, lets us listen to mixed-race people’s stories from different eras and the Brazilian diaspora in Europe that are still haunting today. These ghost stories confront us with the realities of post-colonialism and its hidden traces in social structures.

CONFETTI AND RACIAL WHITENING

There is a curtain of white, beige and pastel colours stretching across the entire playing area behind the stage. While the audience waits for the performance to start, dancer Robson Ledesma enters with confetti in a small bag from the left. Ledesma wears black trousers,

a blue shirt with an Ancient Greek himation in black and green colours on top. It is almost identical to the colours and costume on the poster of the film *Black Orpheus* (Marcel Camus, 1959), an adaptation of the ancient Greek myth of Orpheus and Eurydice set during the carnival of Rio de Janeiro. Starting from the front of the stage, Ledesma walks slowly, scattering confetti to cover the whole playground. It is like a kind of preparation for something, in an almost ritualistic atmosphere. Gradually, a humming sound grows louder and louder from backstage. The black floor of the theatre stage slowly fills with confetti. At first the curtains resemble an interior space or a room in a home, but with the addition of the confetti, the space evokes an outside setting, like we're at a carnival.

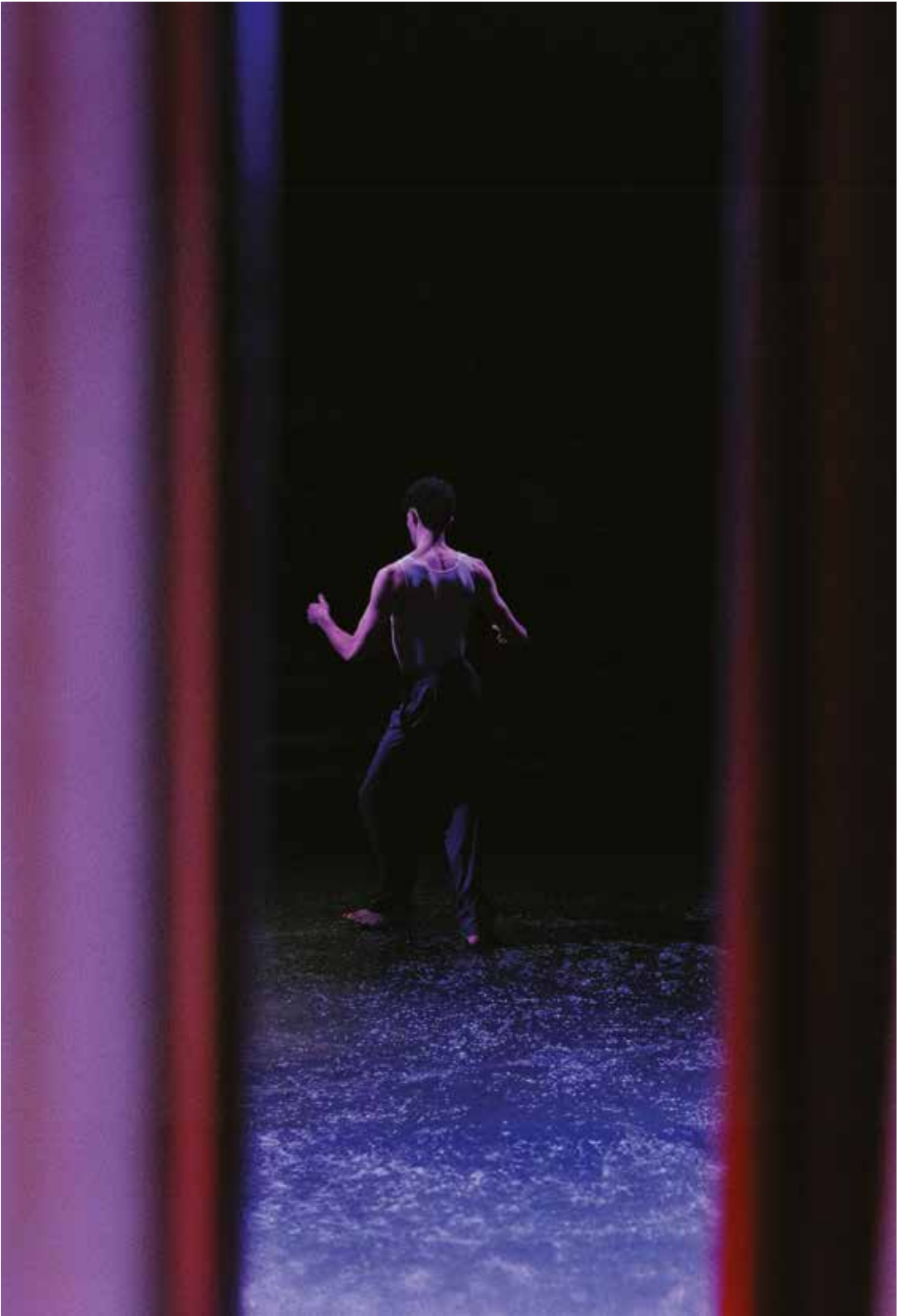
“Through the confetti, the place transforms into an uncanny place with a fuzzy quality where identities slip between each other.”

This tension of inside and outside creates a kind of uncanny feeling. Through the confetti, the place transforms into an uncanny place with a fuzzy quality where identities slip between each other. While Ledesma dances to the music, we hear Dona Lourdès start to sing along to the song of a mixed-race girl with an old samba rhythm. It is in this moment that both the musical manifestations of the racial whitening appear in the performance for the first time and a ghost appears, by blurring the meaning of the spaces, to haunt, thus forcing the viewer to look beyond the visible.

Ledesma spins round, waving his arms up and down with enthusiasm and takes samba steps back and forth on his tiptoes. In the carnival scene in *Black Orpheus*, Mira performs the same movements in a crowded environment by turning around her fiancé. Ledesma's steps make the confetti on the stage move, marking his trajectory on the black floor. These sharp, fast and at the same time enthusiastic movements contain a certain aggression. The simultaneous combination of aggression and joy recalls the inversion of roles and the roots of carnival tradition that 'reflects the paradoxes of Brazil for Carnival is both a celebration and a denial of Brazil's Black roots.'⁴

The paradox of carnival tradition emerges through Ledesma's dance and lets his body trace the present by Lourdès' ghost story. Derrida, who coined the term 'hauntology', writes: 'The "ghost" introduces knowledge of a "supernatural and paradoxical phenomenality, the furtive and ungraspable visibility of the invisible"'⁵. There are steps forward and backward with enthusiasm. The smiles all around are identical to the dance of Lourdès playing the role of Mira in *Black Orpheus*, seen in the first scenes of the film. Ledesma's movements not only synchronise with Dona Lourdès' character in the film, but with her narration in the present as well.

It is through these parallels and synchronisation that Ledesma appears as a trace of Dona Lourdès. She slips away through his body, by creating traces as if to attract attention, as if to mark the present with her absence before hearing her ghost story. We don't see the movie, nor her physical body nor voice recording. 'The dialectics of visibility and invisibility in the act of haunting involve a constant negotiation between what we can see and what we cannot.'⁶



Lourdès haunts Ledesma's body and lets him embody her story rather than translating the movements and rhythms of life. In this way, Lourdès' haunting of Ledesma deconstructs the visuality through a Brazilian dancer living in Europe, creating an ambiguous moment to let spectators think about the diaspora in Europe with Lourdès' voice and Ledesma's body. The light dims slightly and traces of confetti on the black background of the stage remain. The dancer disappears in the darkness. Lourdès' interview with her grandson starts to play. Camus begins by emphasising that it is important to start the interview in Lourdès' native language, even though he is not a master of Portuguese himself. The conversation continues in Portuguese as Lourdès corrects her grandson's mistakes. We learn that Lourdès' mother worked in the house of a rich white American family, and had a relationship with one of the sons of the family. From this relationship, Lourdès was born. Lourdès says that because she is mixed-race and her mother is black, people on the streets of Rio think of them as child and babysitter, not as mother and daughter. She grows up with her mother, who encourages her to go to samba school. Her passion for dance has been above everything else since her childhood. She goes to samba school but meanwhile is interested in classical ballet. In her twenties she auditions for the film *Black Orpheus*, directed by French director Marcel Camus, which is shot in Brazil. She ends up landing the role of Mira and the film becomes a worldwide success.

“The tension between the public and private spheres, fuelled by the tension between the visible and the invisible, turns the stage once again into a haunted place.”

Besides telling of her audition for the movie and shooting days, she talks about her passion for samba and ballet, and her teenage years in Brazil. She talks about the country's wealthy white population, the great demand for samba schools and her dreams of moving out of the country and studying modern ballet in France. During filming, Camus and Lourdès have a relationship and they move to Paris together. On Camus' advice, she becomes interested in classical ballet and gymnastics respectively in Paris. Lourdès' ghost story as a social figure forces us to look at traces of racial whitening policy in the socio-political structure of Brazil and diaspora life in Europe.

HAM'S REDEMPTION

Following Lourdès' personal life story, a recording of Camus' voice is heard, describing a family portrait he encountered during a visit to the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro. Ledesma reappears like a ghost with heavy steps from behind the white transparent curtain in a new costume with a white top and trousers in shades of grey. 'The "ghost" is always the "uncanny" guest. It never simply occupies the space but elusively haunts it.'⁷ While the dancer walks to the front, the traces of confetti appear once more on the black ground and spectators continue to listen to Camus' description of *Ham's Redemption* (*A Redenção de Cam*), by painter Modesto Brocos from 1895. In the painting, a black woman is in the left corner, a *Mestiço* woman sitting with a white baby in her arms



in the middle and a white man sitting on the right. The black grandmother looks to the sky, thanking God for making her grandchild white. The portrait shows how a family whitens, reflecting the *Embranquecimento* (whitening) debates in Brazil in the nineteenth century.

‘Holding a ripe orange in his left hand, the child represents a prosperous future, while the mother points to her African mother who represents the genetic or cultural past.’⁸ This family portrait is among the most symbolic examples of the racial whitening policies and scientific racism carried out in Brazil at that time. While the traces of the life story of Lourdès are already on the stage, the traces of a family in 1895 intertwines with it. The dancer traces the stage with his costume which is similar to what the father is wearing in the painting.

When Ledesma arrives at the centre of the stage, he starts to take steps forward and backward, as if he is oscillating between leaving and staying in place. There is a feeling that the movements are slower and heavier variations of the samba steps in the first scene. The fact that all of this is right in the centre of the painting associates it with the white baby representing the future. Dancing with heavy movements to suddenly dark music and an ominous soundscape makes it seem like something is approaching. A sound reminiscent of a motorway is heard followed by the sound of a crowded square in Brazil. Although there is a direct resemblance between the colours of the house in the painting and the pastel tones of the colours used in the set, the stage is almost like a crowded public space due to the soundscape. This tension between the public and private spheres, fuelled by the tension between the visible and the invisible, turns the stage once again into a haunted place.

The haunting by the colonial past takes place through a reenactment of this iconic painting and from Lourdès’ interview. In this nineteenth-century painting, the traces of the family and the Lourdès’ traces intertwine, and in this haunted stage, concepts such



Dona Lourdès, Nêmo Camus © Valéria Shcherbina

as history, borders and the body are blurred. Only traces of ghost stories from different periods remain. Ghost stories may have taken place in the past, but they still haunt us today. The increasing anti-immigrant discourse and the rise of the far right in the world are working with all media organs to render ghost stories invisible.

Today, there are many ghosts of the diaspora over Europe seeking justice. Telling the stories of ghosts—migrants, the displaced, and the diaspora—against all discourses will contribute to seeking justice. *Dona Lourdès* presents its contribution of seeking justice by telling this story in the capital of the European Union.

Furkan Ak is a theatre maker who graduated from RITCS (Brussels) and Yeditepe University (Istanbul). Through practice as research (PaR), Ak mainly focuses on transnational theatre, migration and hauntological dramaturgies in his works.

- 1 Seyferth, G. (1985). A antropologia e a teoria do branqueamento de raça no Brasil: a tese de João Batista de Lacerda. *Revista do Museu Paulista*, n.s., 30, 81-98.
- 2 I use 'appearing' here in the sense that Derrida employs it in *Spectres of Marx* (p. 11, see note v), where a spectre appears to draw attention to injustice.
- 3 Saybaşı, N. (2011). Borders and Ghosts: Migratory Haunting in Contemporary Visual Cultures. *Metis*, 19.
- 4 Rodgers, C. (2018). The Paradox of Carnaval: Afro-Brazilian Contributions to a National Celebration. Wilson Centre. www.wilsoncenter.org/blog
- 5 Derrida, J. (1994). *Spectres of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning and The New International*. Routledge, 7.
- 6 Saybaşı, 'Introduction', 41.
- 7 Saybaşı, 'Introduction'.
- 8 Miles, S. (2022). Building Transnational Insurgent Black Archives. *NACLA Report on the Americas*. Vol. 54 Issue 2, 217-223.



Moeder Kunstenaar^{schap}

Valt moeder-zijn te rijmen met een carrière in de kunsten? Velen zijn daar niet van overtuigd, en ook in de wereld van theater en dans zijn er legio obstakels. Want wie zich niet meer voltijds aan de kunst kan wijden, verdient die nog wel een plekje op scène? Choreografe Anneleen Keppens ziet moederschap en gezinsleven wel als een verrijking voor haar werk. Ze vertelt hoe de opvoeding van haar zoon haar praktijk richting gaf en haar scherpe keuzes hielp te maken.



Kiss The One We Are, Hiatus / Daniel Linehan © Hans Reubens

MATRESCENTIE

De geboorte van mijn zoon in 2020 zorgde voor een aardverschuiving in mijn leven. Men spreekt weleens over matrescentie, een transitieperiode waarin de persoon die je was voor het moederschap langzaam verdamppt, terwijl je identiteit als moeder nog in volle constructie is. Het was een zeer desoriënterende en bij momenten beangstigende ervaring. Je kunt het vergelijken met een levensechte versie van een artistiek proces, waarin je eerst een fase doormaakt van fragmentatie, zoeken en loslaten. Je voelt je een bezoeker in een nieuwe wereld die geleidelijk aan ontstaat, om er vervolgens steeds meer grip op te krijgen, ze te kunnen sturen en er beslissingen over te nemen.

“Het moederschap opende kamers in mij
waarvan ik niet wist dat ze er waren — die van
onvoorwaardelijke liefde bijvoorbeeld.
Dat is misschien niet de coolste of luidste kamer,
maar het lijkt me toch de moeite om er het licht
aan te doen en ze op scène te tonen.”

Nu ik bijna vier jaar later terugblik, zie ik hoe die chaos een groot geschenk was, niet alleen op persoonlijk maar ook op professioneel vlak. Naast het ontdekken van mijn veranderde identiteit en de implicaties daarvan, liet het moederschap me toe om ook mijn kunstenaarschap onder de loop te nemen. Als ik me overgaf aan de onvermijdelijke impact die mijn kind op mij heeft, wat geen eenvoudig proces was, liet ik die verschuivingen ook toe in mijn werk. Mijn professionele ‘ik’ opereerde niet langer in een vacuüm, maar in de wereld waarin mijn zoon opgroeit. Op een heel natuurlijke, maar onvermijdelijke manier veranderde het moederschap mijn artistieke visie, hoe ik werk en wat ik in de wereld wil zetten.

HUMUSLAAG

Al tijdens de zwangerschap voelde ik dat ik mijn tijd en energie niet op dezelfde manier zou kunnen blijven gebruiken. Mijn lichaam wilde niet langer *chronos* volgen, de lineaire, meetbare tijd, maar *kairos*, de innerlijke tijdsbeleving. Sinds ik moeder ben, kan ik minder uren werken, maar binnen die beperktere tijd wil ik de golven van mijn energie en creativiteit beter kunnen volgen. Ik zette *Body Dialogues* op poten, een praktijk waarbinnen ik als danseres en choreografe met kunstenaars uit verschillende disciplines artistieke dialogen voerde, die telkens vanuit het lichaam vertrokken. Deze dialogen duurden elk twee à drie jaar. Tijd nemen, ideeën laten groeien, terwijl mijn zoontje van hulpeloos baby’tje tot babbelende, dansende, fantaserende kleuter evolueerde. Het was wat oefenen, maar ik kwam los van de idee dat deze dialogen in een product moesten uitmonden, een ‘bewijs’ voor ons werk. Ze werden eerder een humuslaag die op organische wijze impact had op zowel mijn werk als mijn leven. Daar kwam een ongelooflijke creativiteit en vrijheid uit voort, een ecosysteem waarin het ene het andere voedt en bevrucht.

Over een humuslaag gesproken: de dagelijkse zorg voor een kind, het zoeken naar manieren om met slaapproblemen, emoties en driftbuien om te gaan, samen spelen, observeren, stimuleren: deze handelingen bieden op bijna geen enkel moment een onmiddellijk resultaat. Toch zijn die aandacht en investering van levensbelang. Het is net zo met artistiek onderzoek dat zich later op onverwachte wijze in een voorstelling manifesteert. Ik durf sinds ik moeder ben meer te vertrouwen op natuurlijke processen, in plaats van opgeslokt te worden door het snelheids- en productgedreven model dat heerst in de samenleving en de kunstensector. Daar is trouwens erg veel moed voor nodig, om die humuslaag te beschermen in een wereld waarin het kunstwerk wordt vereerd, maar op kunstenaarschap wordt neergekeken.

“Hoewel onze maatschappij al veel is geëvolueerd wat betreft gelijkwaardigheid tussen man en vrouw, vraag ik me soms af of de moederfiguur wel genoeg wordt geëerd en begrepen — ja, zelfs in de gesofisticeerde kunstwereld waarin ik werk.”

HYSTERIE

Ik heb me sinds ik moeder ben weleens saai gevoeld. Bijvoorbeeld doordat ik minder naar voorstellingen ga kijken, omdat ik verkies zoveel mogelijk in Brussel te werken, omdat ik na de werkuren bij mijn gezin wil zijn. Maar ik heb me ook weleens saai gevoeld omdat er misschien een onuitgesproken notie bestaat dat moeders minder prikkelend of interessant werk maken wanneer ze zoveel tijd spenderen aan zorg, huishouden en gesprekken met kleuters. Identiteit is nochtans veelzijdig; we kunnen verschillende rollen opnemen die elkaar allemaal beïnvloeden. Ik vind persoonlijk dat uit moederen veel inzicht en wijsheid voortkomt, wat mij als mens en als maker alleen maar groter en complexer maakt. Het moederschap opende kamers in mij waarvan ik niet wist dat ze er waren — die van onvoorwaardelijke liefde bijvoorbeeld. Dat is misschien niet de coolste of luidste kamer, maar het lijkt me toch de moeite om er het licht aan te doen en ze op scène te tonen.

Margrit Shildrick schreef in haar boek *Embodying the Monster* dat er een onbewuste angst bestaat voor de kracht van de moederfiguur. De moeder die van vorm verandert tijdens de zwangerschap en schijnbaar geen grenzen kent. De moeder die melk en bloed lekt. De moeder die dan ook nog eens een symbiotische band heeft met het kind waarover de man geen controle heeft. Shildrick legt uit hoe het patriarchaat de moederfiguur aan banden heeft gelegd, gereduceerd en gecontroleerd. Denk bijvoorbeeld aan het woord ‘hysterisch’ dat is afgeleid van *hustos*, het Griekse woord voor baarmoeder. Daaruit spreekt een minachting voor normale en levensbelangrijke kwaliteiten die een moeder onvermijdelijk belichaamt. Een moeder kent wildheid, diepe emotie en mysterie. Dat zijn krachten, maar ze worden te vaak als on-intellectueel, irrationeel of zwak weggezet.

Hoewel onze maatschappij al veel is geëvolueerd wat betreft gelijkwaardigheid tussen man en vrouw, vraag ik me soms af of de moederfiguur wel genoeg wordt geëerd en



begrepen — ja, zelfs in de gesofisticeerde kunstwereld waarin ik werk. Ik voel alleszins dat ik de kwaliteiten die ik in mijn werk naar voren wil brengen — fluïditeit, porositeit, mysterie, verbinding, luisteren en zorg, noties die voor mij sinds ik moeder ben ontegensprekelijk aan belang hebben gewonnen — als een leeuw moet verdedigen. Ik stel me de vraag of het moederschap bepaalde esthetische en dramaturgische keuzes stuurt, die door diezelfde eeuwenoude reflex waar ook het woord ‘hysterisch’ uit voortkomt, worden weggeduwd en als minderwaardig geklasseerd.

Ik heb er drie jaar over gedaan om mijn laatste voorstelling *Blue Moon Spring* op poten te zetten. In dat werk staat improvisatie centraal, wat resulteerde in een onderzoek naar samen spelen, naar elkaar luisteren, je laten beïnvloeden door de ander zonder jezelf te verliezen. Dingen die ik dagelijks oefen met mijn kleuter en hij met mij. Aan het einde van de voorstelling hoor je een opname van een lied dat ik vaak voor hem zing voor het slapengaan: ‘*The greatest thing you’ll ever learn, is just to love and be loved in return.*’

PROFESSIONALITEIT

Tijdens mijn opleiding als danseres internaliseerde ik dat ‘professionaliteit’ gepaard gaat met discipline, toewijding, lange dagen en het onderdrukken van fysieke en mentale moeilijkheden. Die waarden zaten letterlijk in mijn lijf en ik had er een zware bevalling, jaren slaapttekort en een identiteitscrisis voor nodig om ze te kunnen herbekijken. Wat ik nu als choreografe probeer, is een ruimte creëren waarin de persoonlijke bewegingen in ieders leven een plaats kunnen krijgen in de studio, waar ik zelf mijn onzekerheden kan uiten, waar zorg geen protocol is maar een belichaamde praktijk, waar ik controle leer

loslaten, waar de kwaliteit van de werkdag belangrijker is dan de duur. Deze herdefiniëring van professionaliteit wordt voor mij steeds meer een kompas bij het uitstippelen van mijn traject. Ik zeg ja op wat goed voelt voor mij en mijn gezin. Ik zeg ook veel gemakkelijker nee als dat niet zo is.

“Mijn lijf heeft heel krachtige dingen gedaan:
een kind gedragen, naar buiten geperst, gevoed,
opgevoed. Hoe meer ik werk met
het lichaam dat ik heb, in plaats van het lichaam
dat ik wil hebben, hoe krachtiger het zich
kan uitdrukken.”

Door het moederschap ben ik ook dingen verloren waar ik om rouw. Mijn lichaam bijvoorbeeld. Dat is niet meer de oude geworden. Ik ben niet meer even fit en scherp als vroeger, mijn buikspieren zijn blijvend beschadigd en ik kan alleen maar hopen dat dit niet erger wordt nu ik zwanger ben van mijn tweede kindje. Vroeger was de zorg voor mijn lichaam heilig: veel slapen, goed eten, trainen,... Dit is in deze periode van mijn leven niet mogelijk, en wanneer de kinderen ouder zijn, zal ik dat jammer genoeg ook zijn. Mijn lijf heeft echter heel krachtige dingen gedaan: een kind gedragen, naar buiten geperst, gevoed, opgevoed. Hoe meer ik werk met het lichaam dat ik heb, in plaats van het lichaam dat ik wil hebben, hoe krachtiger het zich kan uitdrukken. Ik stond tijdens deze tweede zwangerschap een aantal keer op scène en ik voelde me *larger than life*! Toch blijft het een proces om mijn nieuwe lichaam te aanvaarden in een veld waarin jonge, fitte lijven nog steeds de norm zijn.

Het moederschap is een zoektocht. Vreemd genoeg is mijn kunstenaarschap vaak een houvast geweest, een plaats om de veranderingen in mijn leven te verwerken, te integreren en te manifesteren. Een plek om heel dicht bij mezelf te komen. Zodat ik aan mijn kinderen kan tonen wie ik ben, wat ik wil verdedigen en in de wereld wil zetten.

Anneleen Keppens studeerde af aan P.A.R.T.S. in 2010. Ze werkt als choreografe, danseres, artistiek medewerkster en docente. Ze is geïnteresseerd in het lichaam als een krachtig instrument om manieren van samenzijn te verkennen. Door intimiteit, kwetsbaarheid en gevoeligheid te combineren met discipline en vakmanschap wil ze bijdragen aan het herdefiniëren van virtuositeit en het cultiveren van pluraliteit. Haar werk leeft in de kloof tussen formeel en informeel, transparant en mystiek, zacht en hard, fysiek en metafysisch.

DE
GROTE
POST

met de steun van
sabam
for culture

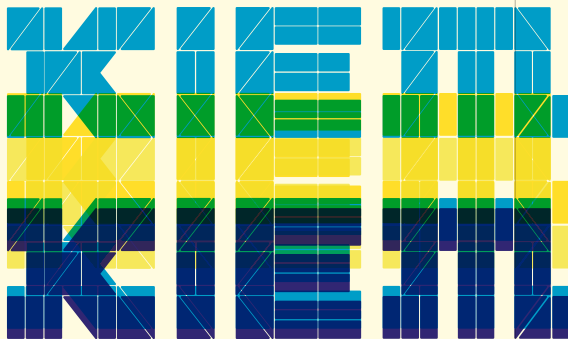
03 —→ 12 oktober —→ 2024

residentenfestival

Tijdens het KIEM-festival ontdek je het werk van artiesten die als resident in De Grote Post hebben gewerkt.

Twee weekends lang kun je genieten van theater, performances, concerten, circus, comedy, installaties, open atelier, dj-sets...

Van work in progress tot premières.



met o.a.

Camille Paycha
FULCO
Ashtabiez
King Sisters
OTTESSA

Verona Verbakel & Anemone Valcke
Anna Verkouteren Jansen/Podium Bloos
Elly Van Eeghem/CAMPUSatelier
Grensgeval/Circus Katoen
Mohsin Abbas

en vééééé! mééééé!

WERKEN EN DAGEN

TONEELHUIS / FC BERGMAN

26 SEP →
12 OKT 24
BOURLA

15 OKT 24 →
4 JUN 25
OP TOURNEE



ELHUIS TONELHUIS TO

Ontmoetingen rond meer dan ouderschap

Hans Bryssinck, Emke Idema en Barbara Van Lindt, alle drie zonder kinderen en met een eigen verhaal, brengen hun expertise vanuit de (podium)kunsten, narratieve praktijken en pedagogie samen in bijeenkomsten rond ‘meer dan ouderschap’. Ze hadden hierover een gesprek. De tekst hieronder is daarvan de ‘documentatie’, naar analogie met de manier waarop die bijeenkomsten worden gedocumenteerd.

iets dat je (aan)raakt en daar woorden voor vinden

- We organiseren bijeenkomsten voor mensen voor wie het (nog) niet hebben van 'eigen' of biologische kinderen een thema is. Een 'thema' betekent dat je er op de een of andere manier mee in aanraking komt. In het Spaans zeggen we *'algo que te atraviesa'*, iets wat door je heen gaat. Dus met een thema bedoelen we niet iets theoretisch, maar iets dat je raakt of aanraakt.
- Iets dat je bezighoudt, omdat het net iets dichterbij is.
- Omdat het belichaamd is.
- Elders worden soms dingen georganiseerd alleen voor vrouwen, of voor mannen. Wij zoeken diversiteit op, noemen dat expliciet in onze aankondigingen; diversiteit in leeftijd, genderexpressie, seksualiteit, culturele diversiteit,... omdat we vinden dat het gesprek, elk gesprek maar ook dit gesprek, baat heeft bij vele perspectieven. Vorige keer was de jongste in de twintig en de oudste zeventig — echt verrijkend.
- We benaderen elke bijeenkomst anders. Soms gaat het over de ervaring van het niet-ouder-zijn, want bij veel mensen gaat het over een gemis. Sommige mensen rouwen, sommige mensen niet. Soms gaat het over de kwaliteiten die je denkt te missen door geen ouder te zijn, of geen biologische kinderen op te voeden of te hebben, en hoe die kwaliteiten op een andere manier vorm kunnen krijgen in je leven.
- We gaan in grote groep en in kleinere groepen in gesprek met elkaar. Dat wil niet zeggen dat we alleen spreken,

want er wordt veel naar de ervaringen van anderen geluisterd. Dat gesprek krijgt vorm aan de hand van narratieve praktijken, en daarnaast proberen we ook op andere manieren uitdrukking te geven aan wat er leeft, bijvoorbeeld door tekeningen te maken.

- Een hele belangrijke en leuke kwaliteit van wat wij doen is dat het vertrekt vanuit de nieuwsgierigheid naar de eigen ervaring, die heel vaak ongearticuleerd is, bij mij in ieder geval. Ik heb heel weinig over het niet hebben van kinderen gesproken en dit project gaf me de mogelijkheid om beter te begrijpen wat er in mij leeft. En daar ook woorden voor te vinden, zodat ik dat met andere mensen kan delen en zodat die ervaring gaat bestaan in de wereld, als verhaal en als mogelijkheid van een leven. Wat cruciaal is, is dat ik het gevoel had dat mijn leven, of de manier waarop ik het ervaarde, niet bestond als mogelijkheid, terwijl het er wel degelijk was. En op dezelfde manier is er de nieuwsgierigheid naar wat er in anderen leeft.

Een beweging van iets (niet) zijn naar iets doen

- Ik voel dat we een wezenlijke beweging hebben doorgemaakt, van 'ik ben een niet-ouder', wat een soort identiteit of label is, naar 'meer-dan-ouderschap', wat een begrip is waarrond allerlei praktijken bestaan, en invalshoeken om ernaar te kijken en ermee om te gaan. En daarrond kunnen we uitwisselen.
- Bij gebrek aan verhaal in de wereld, aan zichtbare aanwezigheid, maar ook aan diversiteit aan mogelijke invullingen van niet-ouderschap,

Het is een kluwen. Het gaat ook over gemeenschap en eenzaamheid.)

Er is glas tussen mij en de rest van de wereld. Ik zie het wel, maar ze horen me niet, omdat ik achter glas sta.)

Achter glas zitten, als een gebrek aan levendigheid, en dat het levendige zich daarachter afspeelt.)

Ik heb heel idyllische beelden van een groot gezin aan een tafel; dat is het summum van levendigheid en verbondenheid en gemeenschap in dat gezin, en daar tegenover staat: alleen in een kamer achter een wand van glas.)

En meteen een stem: alsof een kind alles gaat geven.)

was 'niet-ouder zijn' voor mij een soort internalisering geworden van de clichés die bestaan. Dat is iets niet zijn. Dus ik denk dat ik last had van het label dat ik misschien onvoldoende had onderzocht, vastgepakt, omgekeerd, opgerokken, weggegooid. En door de gesprekken ontstaat er gewoon een hele levenspraktijk, een horizon, die even divers is als de praktijken van ouders.

- Dit is volgens mij een soort emancipatie. Dus er komt een soort beweging in jezelf op gang, een verlangen naar emancipatie, naar 'mijn leven doet er ook toe als niet-ouder' en 'niet-ouderschap moet ook een plek krijgen'.
- Ik moet nu denken aan de woorden die we gebruiken. Op een bepaald moment hadden we het zelfs nog over kinderloosheid. Wat nog iets anders is eigenlijk. Soms hebben we het over 'more-than-parents', maar dan heb ik het gevoel dat het weer over een identiteit gaat. Voor mij is het belangrijk dat we het benaderen

als een werkwoord, als 'more-than-parenting', als iets wat we doen en waarmee we constant in beweging zijn, en niet iets wat we zijn en belichamen en een rol die we aannemen en waar er dan van alles rond geconstrueerd wordt. Iets dat meer een uitnodiging is om iets te doen dan iets dat je op een bepaald moment wordt of bent.

- Ik denk dat het gaat over het deconstrueren van een bepaalde identiteit. En voor die deconstructie moet je die eerst in jezelf herkennen. Ik identificeerde me bijvoorbeeld niet als iemand die erg aan het rouwen was over het feit dat ik geen kinderen heb. Terwijl ik wel nieuwsgierig was naar wat het later voor me zou betekenen om geen ouder te zijn. Nu ik allerlei mensen met gezinnen om me heen zie, met wie ik niet meer op dezelfde manier bevriend kan zijn, krijgt vriendschap bijvoorbeeld een andere vorm. Hoe doe ik dat eigenlijk? Maar ik moest eerst voor mezelf bedenken en benoemen: 'Ah ja, ik heb geen kinderen, ik ben dus geen ouder' en 'wat betekent dat eigenlijk?'. Ook om

te begrijpen dat ik daar soms wel verdrietig over ben, dat ik daar soms tegenaan loop. Om het vervolgens te kunnen deconstrueren.

Verbinding in verschil, gemeenschap in verschil

- Van bij het begin wilden we dat collectiviteit deel zou uitmaken van het proces en tegelijk dat iedere persoon vanuit hun eigen *gesitueerdheid* met dat niet-ouder-zijn zou kunnen deelnemen.
- Het is dus ook een verlangen naar gemeenschap.
- Een gemeenschap die tijdelijk is, om te beginnen voor de duur van de bijeenkomst, maar soms ook langer.
- Of beter ‘gemeenschappelijkheid’, want ‘gemeenschap’ kan voor mij soms een beetje verstikkend overkomen. Zo van ‘oei, ik hoor nu bij een club’. Maar ‘gemeenschappelijkheid’...
- In de school in Mexico waar ik lesgeef is een van de eerste dingen die we doen wanneer we samenkomen de *caracoleo* — een klein informeel gesprek vanuit de vraag ‘wat gebeurt er met mij / met ons?’. Dat is al een soort van *breaking down the barriers between us*. En dat heeft voor mij te maken met het zoeken naar die gemeenschappelijkheid. Door te articuleren wat er in mij omgaat en door te luisteren naar wat er in de ander omgaat, ontstaat er een soort van resonantie of de mogelijkheid tot een verbinding.
- Ik heb het gevoel dat dat ook gebeurt in onze bijeenkomsten.

- En die verbinding ontstaat doorheen de diversiteit van mensen en verhalen, en alle mogelijkheden van leven die die diversiteit laat zien, want er is sprake van herkenning, dat we iets in elkaar herkennen, en dat we niet zonder die herkenning kunnen.

- Ja, dat heb ik ook heel sterk gevoeld: verbinding in verschil. En dus: gemeenschap, maar gemeenschap in verschil.

Vragen stellen en luisteren met intentie

- We maken gebruik van narratieve gesprekspraktijken waarin we vragen stellen met welbepaalde intenties om een bepaalde beweging in een conversatie te genereren. We luisteren ook met een bepaalde intentie en we documenteren wat er gedeeld wordt. Die documentatie dient om het verhaal van zij die hun verhaal delen kracht bij te zetten of te articuleren.
- Het is geen methodiek, geen techniek, en ook geen systeem. Je moet de tools en de begeleidende principes — ik noem ze liever inspiraties — in de praktijk brengen, en de praktijk is altijd de realiteit van een groep mensen, en de conversatie die je voert bepaalt mee welke vragen je zou kunnen stellen. Het is dus iets heel levendigs.
- Er is een heel arsenaal aan vragen en mogelijke scenario's. Voor elke groep, voor elk groepsgesprek bekijk je wat de vraag is die daar het meest leeft, en van daaruit geef je intenties aan je vragen. Het is telkens maatwerk.
- Wat mij erg bijblijft is dat het gaat over het verweven van verhalen, dat er in een groep een weefsel van verhalen ontstaat, een soort gezamenlijk

gecreëerde taal over een bepaald onderwerp, vanuit een bepaalde vraag of vanuit een bepaalde insteek.

- Het collectief van narratieve praktijken in Mexico zegt dat het vormen van een identiteit altijd een collectieve verwezenlijking is. Mijn identiteit is niet alleen van mij en is geen individuele verwezenlijking. Het is iets dat vorm krijgt in interactie met anderen. Onder andere door erover te spreken, en door de taal die we er aan geven.
- Een van de zinnen die als leidraad dient bij narratieve praktijken is 'Het probleem is het probleem, de mensen zijn niet hun probleem.' Dus er is iets wat hier in het midden ligt, waar wij allemaal mee te maken hebben, maar waar wij niet mee samenvallen.
- Je kunt luisteren naar de identiteit van het probleem, maar je weet dat je er niet door wordt bepaald, want je bent nooit enkel één ding. We zijn eigenlijk verschillende dingen tegelijkertijd. Dus in een gesprek kun je die andere dingen, hoe klein ook, en soms onopgemerkt, al benoemen. En dat is de intentie waarmee we willen luisteren. Zodat opnieuw ruimte kan ontstaan tussen het probleem en jezelf en je kunt beslissen welke relatie je met dat probleem wilt aangaan.

Het documenteren en het maken van een goed, meerstemmig verhaal

- Wat ik bijzonder vind is hoe er gedocumenteerd wordt. Wanneer iemand het woord neemt, wordt heel zorgvuldig genoteerd wat diegene zegt. Daar komt dan een soort compact collectief verhaal uit. Dat is hoe dat weefsel weer terugkomt bij

alle deelnemers aan het gesprek, als een betekenisvol verhaal over wie wij op dat moment daar in die ruimte waren, in gesprek met elkaar.

- Het belangrijkste effect van documentatie bij narratieve praktijken is dat je je eigen woorden opnieuw hoort. En je je daardoor kunt realiseren dat er iemand aan het luisteren was, en dat je woorden gehoord worden en dus belangrijk zijn. Want we hechten belang aan hoe elke persoon zich uitdrukt en taal geeft hun belichaamde ervaring. In tegenstelling tot wat de dominante verhalen en discours in deze wereld doen.
- En dan moeten we daar een goed verhaal van kunnen maken, want het zijn alleen maar de goede verhalen die ook echt de kracht hebben om in de wereld overeind te blijven. Dus in die zin is het ambacht van een goed verhaal vertellen niet zo ver weg.
- De manier waarop de tekst gecondenseerd wordt, door uit alles wat iedereen heeft gezegd, zonder de woorden te veranderen, stukken te halen, dat is een heel intuïtief proces dat ik herken als kunstenaar, waarin je niet precies begrijpt waarom deze zin nou net wel werkt en die andere niet. En die zinnen worden op een bepaalde manier geordend, waardoor er een versie, want het is een versie, van het collectieve verhaal verteld wordt.
- Het wordt niet tot één perspectief gereduceerd. Die vele perspectieven blijven aanwezig en toch is het gebald. We hebben er ook over gesproken als een koortekst, met verschillende stemmen, die de meerstemmigheid weerspiegelt.

- Ik denk dat onze bijeenkomsten een uitnodiging zijn om met je aanwezigheid, met je verhaal bij te dragen aan dat gemeenschappelijke, aan het verweven van die verhalen.

Taal geven is verbeeldend

- De vragen zijn gericht op het geven van taal aan onze ervaringen en op het zoeken naar beelden, misschien zelfs nieuwe beelden of nieuwe metaforen. Ze nodigen je uit om je eigen beeldtaal te exploreren.
- Beeldspraak, maar ook verbeelding is heel aanwezig in wat we doen. Wat bijvoorbeeld opvallend was in onze laatste bijeenkomst, was dat het woord 'baarmoeder' op verschillende manieren naar boven kwam. En dat woord... alsof we dat woord voor het eerst weer hoorden. Ineens kwam dat in ons midden. Er is iets dat die beeldspraak naar boven haalt. Dat zijn woorden, beelden en symbolen die je weer in je eigen reflectie kunt gebruiken.
- In de laatste bijeenkomst gingen we op zoek naar andere metaforen die we naast de metafoer van de 'family tree' (stamboom) kunnen leggen. Want als je geen kinderen hebt, ben jij die tak die gewoon zo kort blijft, terwijl de rest blaadjes krijgt en vertakt... Dat was ook een verbeeldingsoefening. Niet alleen met taal, maar ook door te tekenen.
- Taal geven is natuurlijk sowieso verbeeldend. Want de situatie waar je in zit, bestaat niet als taal. En door heel precies te vragen naar de taal die in je opkomt, ontstaan metaforen. En het is juist dat dat die beelden eigen maakt.
- Vragen zoals 'als die pijn een stem zou hebben, wat zou die zeggen?' of 'als je die pijn zou kunnen aanraken, hoe zou dat voelen?' maken dat jij niet samenvalt met die pijn of dat probleem, en daardoor is er ook ruimte voor verbeelding. En het is tactiel.
- Het woord 'verbeelding' werkt goed in het Nederlands, omdat het woord 'beeld' erin zit, maar in een andere taal

Een ritueel om te zeggen: dankuwel voor wie ik ben.

'Er zijn zoveel kleuren en unieke vormen in de wereld.'

Dan ben ik een vrouw zonder kind, en dit is een uniek deel van het geheel.

'Wat maakt me eigenlijk blij?'

Dat ik goed doe voor de ander, dat geeft me die veerkracht.

'Zorg dragen voor mezelf doorheen het zorg dragen voor het land, de grond.'

Dan voel ik me deel van iets groter;

dingen die er waren, die nog gaan komen, wezens, en dat ik er eentje van ben, daartussen.

Afen toe bewust naar mijn eigen levendigheid toegaan.

klinkt het meer als inbeelding, waardoor het geen deel van de werkelijkheid zou zijn. Maar wat we proberen te doen, is aan je probleem karakter en eigenschappen toe te kennen. Ver-beelden, maar niet in-beelden.

Wat we onderweg tegenkwamen

- Het isolement van covid is voor mij heel belangrijk geweest om duidelijk die wens te voelen om het niet alleen af en toe eens met iemand te bespreken, maar om er iets mee te doen met andere mensen. Dus daar is het begonnen, vanuit een behoefte om het samen te doen, maar ook om iets te maken. Dus toch ergens een voorstelling. Voor anderen en ondertussen voor mezelf.
- We hebben ook al eens gezegd dat het gaat om ‘dingen waar we zelf behoefte aan zouden hebben’. Dus in die zin zijn we zelf ook ergens de graadmeter. We proberen toch heel dicht bij onszelf te blijven. En dat vind ik heel bijzonder.
- We zien dat rouw voor een aantal mensen heel veel ruimte inneemt en dat daar heel veel ruimte naartoe moet gaan. En ik heb zelf beseft: ja, dat is belangrijk, we gaan dat doen, we blijven dat doen met dit project, maar ik zie mezelf niet als rouwcoach.
- Door deel te nemen aan de verschillende bijeenkomsten denk dat ik meer vrijheid voel in mijn leven, om mijn leven te bepalen.
- Om niet slachtoffer te zijn van je leven.
- Door te luisteren ben ik dat zelf opnieuw gaan bezoeken; hoe zit dat nu eigenlijk bij mij? Dat heeft mij niet

onverschillig gelaten, waardoor het thema ‘andere vormen van ouderschap en van aan familie doen’ weer meer ruimte in mijn leven heeft gekregen, en dat vind ik belangrijk.

- Ik wilde beter begrijpen wat het zou betekenen om geen ouder te zijn in je leven, voor mij, maar ook voor anderen. En ik wilde dat gesprek graag voeren met iemand die een stuk ouder was dan ik, en die dat vanuit haar eigen ervaring met mij kon delen. Barbara vertelde me dat ze echt aan het rouwen was. Er is dan bij mij een hele beweging op gang gekomen van hoe daarmee om te gaan. Ik merk dat ik nu af en toe bijvoorbeeld heel verdrietig ben. En dat ik mezelf en mijn relaties helderder zie door de oefeningen die we hebben gedaan in deze gesprekken. Een hoop relaties in mijn leven zijn ook meer naar de voorgrond gekomen.
- Die bijeenkomsten gaan voor mij heel erg over zingeving. De ruimte om het probleem heen of door het probleem heen, is heel erg in beeld gekomen. Gewoon door ‘wat is er nou belangrijk?’, ‘wat is er aan kwaliteiten die geleefd willen worden in mijn leven?’
- Agnès (Quackels) heeft me de vraag gesteld ‘kun je daar iets mee doen in het Kaaitheater?’ En dat was een zaadje dat geplant is, wat nu leidt tot een programma rond moederschap, en *mothering*, en later een project rond familie.
- Door het te delen, door de vragen die we zijn gaan stellen, ook over hoe wij als mensen zonder kinderen in de maatschappij leven en wat we daarvan maken, is die maatschappelijke component bij mij in de afgelopen drie jaar gegroeid.

- Het niet-hebben van kinderen is een concrete ervaring die bestaat in verschillende mensenlevens, en daar hangen verhalen aan vast. Maar er heerst een grote ongelijkheid op het niveau van discours en verhalen. Bepaalde verhalen—de dominante—krijgen heel veel aandacht en ruimte, en andere krijgen geen aandacht, terwijl er wel concrete levenservaringen achter zitten. Dat maakt het maatschappelijk van belang. Om de waarde en de potentie daarvan te zien.
- Ja, we hebben in drie jaar tijd echt aandacht kunnen geven aan de verhalen die we op andere plekken zo weinig hebben gehoord.
- Ja, dat is waar.
- En ja, dat op zich eigenlijk vind ik bijzonder.
- Ja. Mooi.
- Ik denk dat dit het is.

Hans Bryssinck is kunstenaar, filmmaker en docent met een sterke interesse in narratieve praktijken en kritische pedagogieën. Hij doceert performance aan de School of Arts (Gent) en narratieve praktijken voor educatie en community work in Puebla (Mexico). Hij woont tussen Mexico-Stad en Brussel.

Emke Idema is kunstenaar en ontwikkelt spellen en andere interactieve kunst. Ze wil het mogelijk maken om het eigen doen, laten en denken te onderzoeken in relatie met anderen en ten opzichte van heersende systemen en verhalen. Ze woont in Amsterdam.

Barbara Van Lindt is algemeen en artistiek coördinator van Kaaithater in Brussel (samen met Agnès Quackels) en leidde voorheen DAS Theatre, een internationale masteropleiding in Amsterdam. Ze woont in Antwerpen.



TRANSIT

18 OKTOBER > 20 OKTOBER 2024
LEUVEN

OPEN MIND, OPEN EARS

Kijk mee vooruit naar wat nu bruist in nieuwe muziek

Annelies Van Parys, Benjamin Windelinckx, Ellen Jacobs, Frank Nuyts, Jean-Luc Fafchamps, Joanna Bailie, Kaija Saariaho, Kee Yong Chong, Luc Brewaeys, Maxim Shalygin, Okkyung Lee, Øyvind Torvund, Philip Venables, Saskia Venegas, Shalan Alhamwy en Wim Henderickx.

FESTIVAL2021.BE



c o r s o

24
25

**ruimte voor theater
comedy dans creatie
familie muziek circus**

TICKETS

© Ramy Moharam Fouad

A

The elusive family
— *Oxana Sankova*



Family. This is a strange phenomenon, particularly when you consider family ties and relationships. You end up with people you didn't choose. And this applies to all participants in this venture, both parents and children. And it is unknown whether you would choose to be with them if you had the opportunity. But on the other hand, it's good that we can't control it, it's scary to imagine what would happen if we could choose our family. And so, voilà, we have what we have: the miracle of unconditional love. Not always, of course, I won't idealise, but quite often, yes.

I suppose that the word *family* resonates differently in each of us, although common patterns certainly exist. I don't think I can define in a few words what this word means to me personally, but I can try to reflect on this topic.

I grew up without a father and it seemed absolutely normal to me as a child. Well, actually, not just for me. In the country where I come from, the phrase 'incomplete family' is considered a completely common occurrence. In that country, fathers (usually it's the fathers, not the mothers) have such a talented ability to 'disappear into the fog'. Many of them perform this extraction when you are still a child and do not realise what a father is at all. Therefore, it seems that there is no tragedy for you in this disappearance, because you can't lose something that you never had. Or can you?

In that country, the fog absorbs men for various reasons: 'the boat of love crashed into everyday life,' alcohol, unexpected death, irresistible longing... If we talk about my father, then more than anything in the world he loved a fun life, beautiful women and freedom. As my mother told me, my father told her that the house seemed like a trap to him. One day he fell in love with another beauty and followed her to one of the hot regions of the vast country where I come from. It was there that her jealous brothers hit him on his beautiful dashing head, thereby making him free forever.



It happened on International Women's Day on March 8, which we love to celebrate in that country so much. Fracture of the base of the skull, so it says on the death certificate. I learned about this story when I was growing up. As a child, I was sure that my father had died in a car accident. That was what my mom told me. As a child, when I answered a question (so shamelessly often asked by adults) 'Where's your dad?' people, having received the answer 'He crashed in a car accident,' sympathetically fell silent. And I paused for a few seconds and, once satisfied with their embarrassment, continued: 'Don't worry, I didn't have time to get to know him well.' I really liked this ritual. In fact, the 'sympathetic silence' of many of them was a different kind of empathy that I didn't know yet because of my age. But the adults knew that mothers usually say something similar to children when the father leaves a family. Or when something happens to the father, but something not as romantic as death in a car accident or plane crash. Yes, the version about the father who was a pilot and crashed during military exercises was also very popular among single mothers in the country where I come from. I could only dream of such a version of my father's death, but my mother was not so romantic and chose a more prosaic myth.

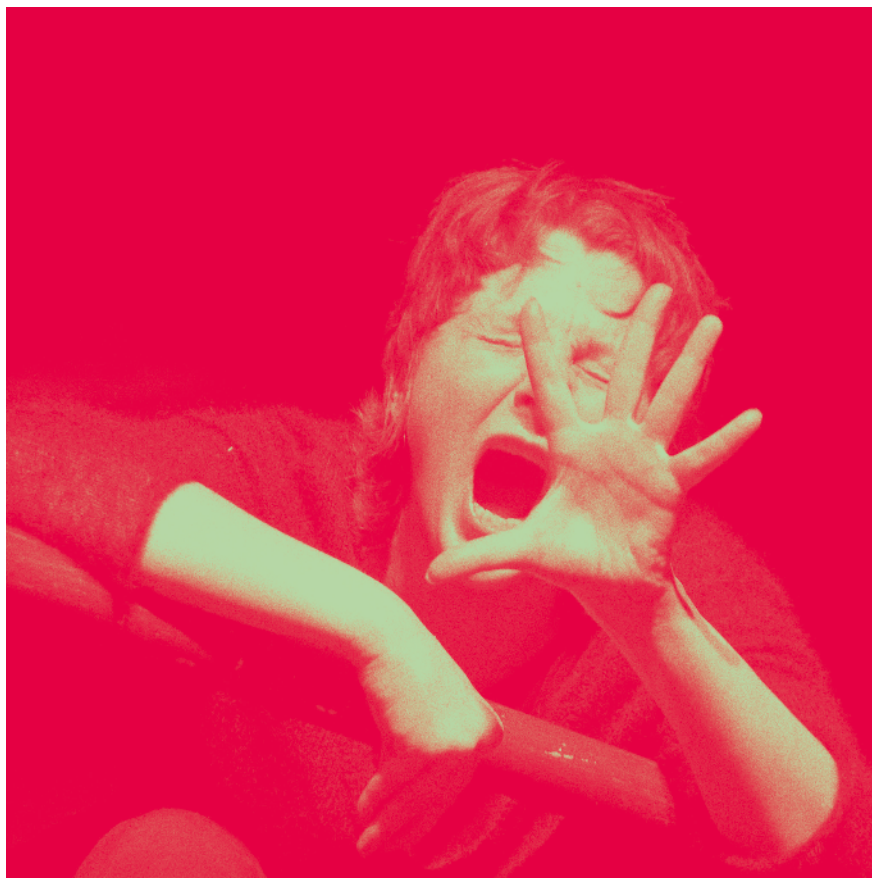
I remember once, somewhere in my teens, I suddenly decided to say it out loud to myself. To put my lips together in this unfamiliar, but so simple word: pa-pa. It sounded strange. And for some reason it hurt. I chose to quickly forget about this topic and not try to hear this word with my voice again.

It is probably worth mentioning something else about this concept of 'incomplete family' in that country. If you do not use this name in its official meaning, then many such families remain 'complete' in a way when the father leaves the family one way or another. Or rather, they are quickly re-staged, reorganised. And it's not about another man, not at all. The place of the fallen fighter, the dissolute father, is occupied by her Majesty, the Grandmother. Great and omnipotent. And this is not

some simple fighter, this is a whole general. And in this way, the unity, or rather the trinity of the family, appears restored. A grandmother is usually the mother of the child's mother. Before the birth of the child, these two women had already formed their own history of relationships with a lot of hidden (or not at all hidden) resentments and claims against each other, coupled with the long, proudly-worn loneliness of the grandmother herself.

And all this is often peppered by poverty. Yes, poverty is also a very common phenomenon in that country. And in these ingredients: an all-consuming double dose of female love, overprotection, drama, despair, poverty and love again, more than one generation of children of that country was raised. But I won't go too deep into the topic of Grandma, as this phenomenon requires a separate article. Or even books. Which have already been written in large numbers in that country without my participation. In addition, my mother, due to her wayward nature, managed to quarrel with her entire extended family. So, because of my mother's disposition, I lost not only my grandparents (except for rare meetings), but at the same time all the cousins and sisters born to mother's six brothers.

As a child, I did not perceive all this as some kind of deprivation because when you are little, you just take the circumstances given to you for granted and live in them. Although I must admit, from time to time something inside me jumped when I heard something like 'we celebrated the New Year with our whole big friendly (of course) family'. Apparently, there were perfect families out there somewhere. Although it certainly depends on who to compare it with. Although, compared to the dire situation of my next-door neighbour who lived with her alcoholic parents, I was maybe better off than I realised. Her mother was an alcoholic, her older brother also, and the girl always wore dirty torn clothes. Although this did not prevent me from celebrating the New Year at their house one day at the age of 7. And it was one of the most fun New Year's Eve nights of my life. The same cannot



be said about my poor mother, who was looking for me all night with the police. But I've already turned that into another story.

Now, being an adult, I understand that in childhood I had an unconscious feeling of some kind of inferiority inside me: others really have what can be called 'family', and my mother and I do not understand what that is like. Besides, in addition to the fact that mom refused to communicate with her own family, she also refused to have friends in her life (she was always a maximalist, my mom). She was saying: I don't need anyone; I'm never bored with myself. My mom has always

been some kind of detached island drifting in an unknown direction. So, I drifted with her, a random passenger. I am sure that she poured into me, into my blood, this feeling of being a lonely island myself. She didn't do it on purpose, it happened subconsciously, automatically. I was just next to her and absorbing her. And I've never been confused by this feeling. Actually, I've never really wanted to create a big, friendly family. Although it upsets me because I like the idea of a family. But my nature does not seek it and does not yearn for it. But at some point in my life, I became afraid of this maternal vaccination. No, I don't want to be (become) like my dear mother, so totally alone. I resist this, I create connections with others, I could call them islands perhaps, I try to get attached, even if not to some mainland, but perhaps to some archipelago of islands.

I do not know what conclusions to draw from all that I have written here. I think I'm going to make a call to my son, after all these reflections on family, I'd really like to know what this word means to him. Although it is risky to ask adult children these kinds of questions, there is a danger of getting unpleasant conclusions about oneself from their answers. Well, at least I hope that he doesn't dream to be an island.

Images: *The Poem without a Hero*, Oxana Sankova
© Anthony Teng Wen Chang

Oxana Sankova studied at the GITIS theatre academy in Moscow and RITCS in Brussels. She graduated RITCS with the piece *I Forgot* and recently she made *The Poem without a Hero*.



Mette Ingvarlsen
 Siamese cie
 Opera Ballet Vlaanderen
 Tumbleweed
 Lara Barsacq
 Hooman Sharifi
 Emanuel Gat Dance
 Taoufiq Izeddiou
 Anna Franziska Jäger
 & Nathan Ooms
 Marco da Silva Ferreira
 Jan Martens
 Anne Teresa De Keersmaeker
 Damien Jalet
 Mooni Van Tichel
 Meg Stuart
 Soa Ratsifandrihana
 Voetvolk
 Kinga Jaczewska
 Femke Gyselinck
 Ballet de Lyon
 Christos Papadopoulos
 Dorothee Munyaneza
 Sarah Dziri
 Wim Vandekeybus
 Michiel Vandeveld
 fABULEUS
 Alexander Vantournhout
 ECCE
 Ballet de Lorraine
 Ayelen Parolin

dansinbrugge.be



—CONCERT—
 —GEBOW—
 —BRUGGE—

KAAP

BRU
GGE

CULTUUR
CENTRUM
BRUGGE

IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENTIONE

Anne Teresa De Keersmaecker, Radouan Mriziga / Rosas, A7LA5

19 – 20.11.2024

Charleroi danse – Charleroi

27 – 30.11.2024

DE SINGEL – Antwerpen

10.12.2024

CC De Werf – Aalst

16.01.2025

CCHA cultuurcentrum – Hasselt

18.01.2025

Leietheater – Deinze

12 – 15.02.2025

VIERNULVIER – Gent

www.rosas.be



EXIT ABOVE

after the tempest / d'après la tempête / naar de storm

Anne Teresa De Keersmaecker, Meskerem Mees,
Jean-Marie Aerts, Carlos Garbin / *Rosas*

05.11.2024

Cultuurcentrum Zwaneberg – Heist-op-den-Berg

07 – 08.11.2024

30CC/Schouwburg, STUK – Leuven

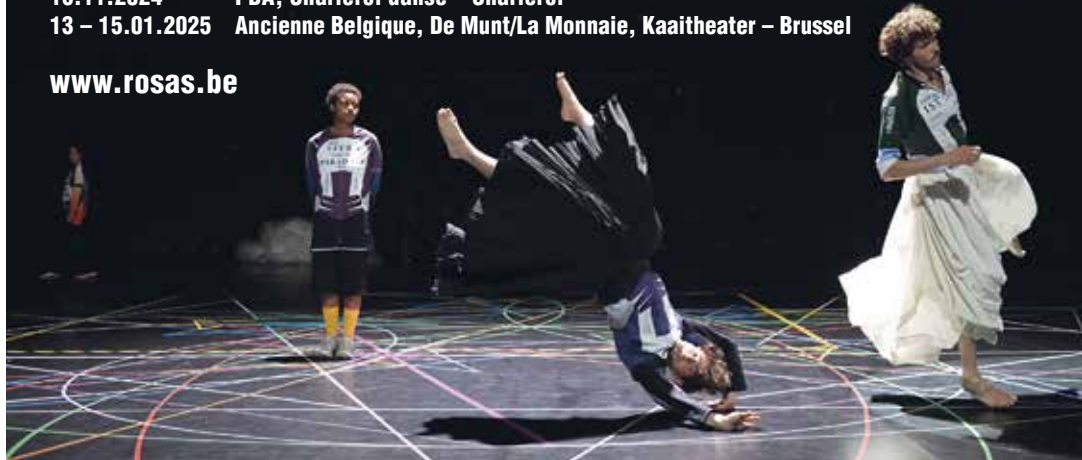
16.11.2024

PBA, Charleroi danse – Charleroi

13 – 15.01.2025

Ancienne Belgique, De Munt/La Monnaie, Kaaitheater – Brussel

www.rosas.be



WWW.E-TCETERA.BE

FACEBOOK.COM/ETCETERAMAG

INSTAGRAM.COM/ETCETERA_MAG

ETCETERA ONLINE:
Recensies, columns, opinies,
interviews, vertalingen,
thematische dossiers,...

**UITGELICHTE
ARTIKELS:**

De tranen van Diderot
ESSAY, CHARLOTTE DE
SOMVIELE

“Als je kwetsbaarheid onoprecht
speelt, wordt het exploitatief,
zet je het te kijk.”

*Gentse Feesten: hedonisme
versus territorialiteit*
COLUMN, MADONNA LENAERT
“Tijdens de Gentse Feesten is
het nog meer nodig dan anders
om tactieken te vinden om
ruimte te veroveren en
in te nemen.”

*Liefhebbers: Rik Vanmulders
& Sarah Segers*
INTERVIEW, LEONORE SPEE
“Theater heeft ons geleerd dat
er heel veel interessante mensen
op de wereld rondlopen.
Een voorstelling kan louterend
zijn, je de energie geven om
verder te doen.”

**PODCASTS &
AUDIO**

Diepgravende podcasts,
ingelezen artikels i.s.m.
Transkript en opnames
van debatten.

Etcetera op Spotify:



**SOCIALS &
NIEUWSBRIEF**

Volg *Etcetera* op Instagram en
Facebook of schrijf je
in op onze nieuwsbrief.

