

binnen werelds



Algemeent Koelberg Steengroene
mei — september 2022 / Eikenring P309488

etcetera

nr. 168 • gratis
tijdschrift voor podiumkunsten



Saying Goodbye in Many Ways

Due to two years of renovation works, **KAAITHEATER** closes the doors of its building at the Sainctelettesquare.

SAVE THE DATE: 18TH OF JUNE 2022

A day and night to say goodbye with a guided tour, a workshop for kids, lectures and rituals, many toasts, a party-parti.e, a performance to close the curtain for the last time & more.

Stay tuned for the full program on www.kaaitheater.be

A program made in collaboration with Barbara Raes/Beyond the Spoken.

KAAI
THEATER



Vlaanderen
verbeelding werkt



De Standaard

Deze *Etcetera* over de relatie tussen podiumkunsten en psychische kwetsbaarheid komt twee jaar na de start van de pandemie. Nu we het normale leven hervatten en het adviesorgaan GEMS officieel in waakstand gaat, is het tijd voor een terugblik. Over één ding kunnen we zeker zijn: hoe blij we ook zijn dat de theaters weer open kunnen en kunstenaars opnieuw voor publiek mogen spelen, onze sector komt gehavend en gedemoraliseerd uit deze crisis.

In de kunstwereld was het aantal burn-outs al schrikwekkend hoog, nu bereiken ons verhalen dat in verschillende huizen meerdere personeelsleden tegelijk uitvallen. Niet het minst de technici, die de zwaarste uren van allemaal kloppen. Velen zoeken nadien hun heil in andere sectoren, waar ze beter worden vergoed en het werk minder belastend is. De bottleneck aan voorstellingen in de nasleep van corona houdt voorts zowel artiesten, programmatoren als journalisten in een verstikkende houdgreep. Nog meer dan vroeger is het vechten om elk plekje. Ongetwijfeld heeft dat ook zijn impact op collectieve creatieprocessen en de draagkracht van ondersteunende organisaties. In enkele maanden tijd werden bovendien tien jaar aan investeringen om een nieuw publiek in de zalen te krijgen, ongedaan gemaakt. Hoeveel tijd het zal kosten om dat vertrouwen te herstellen, is koffiedik kijken.

De podiumkunstensector is moegestreden, de energie is op, en net zoals bij een zieke patiënt worden de symptomen steeds moeilijker te negeren. Toch kunnen en mogen we niet stilvallen. De machinerie, die tijdens corona nooit écht tot rust is gekomen, moet opnieuw draaien, performanter dan ooit. Eind december wachtte voor veel organisaties bovendien het vijfjaarlijkse examen om hun werkingsmiddelen en voortbestaan te verzekeren. Op de langverwachte eis om de indexatieachterstand weg te werken en de sector meer broodnodige financiële zuurstof te geven, ging minister Jan Jambon niet in. Wel verwachtte hij dat we ons nog meer zouden professionaliseren op het

vlak van fair practice, digitalisering, participatie, innovatie en internationale uitstraling. Een onmogelijke spreidstand. Ondertussen hangen de preadviezen als een zwaard van Damocles boven ons hoofd. Zonder extra middelen wacht binnenkort een kaalslag.

Zou het kunnen dat achter al die fantastische theater- en dansvoorstellingen, die op zo'n weergaloze manier onze menselijke kwetsbaarheden sublimeren, zelf heel wat gekwetste mensen schuilgaan? Geven we voor de kunst niet letterlijk vaak het beste van onszelf? Het is zeker een vraag die tot de creatie van dit nummer heeft geleid. De kunstenwereld doet zich graag voor als een zachte sector, maar niets is minder waar. Achter de schermen domineert de stress van een te hoog productie- en presentatieritme, de dwang tot constante vernieuwing en relevantie, de concurrentie door aanhoudende besparingen... Het is al zo vaak benoemd dat we de boodschap op den duur niet meer kunnen horen, maar we zijn fucking slecht in zelfzorg.

Gelukkig klinkt de roep om kunst (opnieuw?) als een essentieel 'onderdeel van welzijn' te zien, zoals theatermaker Gorges Ocloo verderop in dit nummer betoogt, steeds sterker. Performers verenigen zich en klagen de misbruikcultuur achter de schermen aan—denk maar aan het proces tegen Jan Fabre dat momenteel loopt. Met de onderzoeksprojecten *Weerbare kunstenaars* (Conservatorium Antwerpen) en *Plaats maken voor kwetsbaarheid* (KASK Gent) wil men in het hoger kunstonderwijs beter werk maken van de ondersteuning van studenten met psychosociale klachten. En steeds meer professionals scholen zich om tot vertrouwenspersoon.

Ook kunstenaars zelf zetten het podium vandaag graag in als een *safe space* waarin nabijheid van het publiek (autobiografische) trauma's, onzekerheden en verdriet worden gedeeld. Geconfronteerd met zulk persoonlijk werk is het bij uitstek de criticus die zijn rol moet herdefiniëren. Met een kunstkritisch oordeel alleen kom je er vaak niet meer, soms voel je je meer een 'getuige' die met zijn

aanwezigheid een proces van emancipatie en heling in zijn individueel en gemeenschappelijk belang kan erkennen. Maar wanneer plooit theater zo sterk naar binnen dat het zijn bemiddeling naar de buitenwereld toe verliest? En is therapeutische kunst wel zo problematisch? De zoektocht naar de voorwaarden van een zorgzame kunstkritiek wordt sowieso een belangrijk thema tijdens het derde Etcetera x NTGent-event op 12 juni. Save the date!

Deze *Etcetera* probeert de ervaring van psychische kwetsbaarheid zoals altijd vanuit een breed perspectief in kaart te brengen: van de erfenis van de mythe van de romantische kunstenaar over de valkuilen van sociaal geëngageerd theater tot de politiek van een psychedelische verbeelding, het artistieke potentieel van neurodiversiteit en een kritisch perspectief op het gebrek aan zorgcultuur in onze instellingen. De toon van veel bijdragen is opvallend persoonlijk, openhartig, veerkrachtig en moedig van aard, en daarvoor zijn we onze auteurs erg dankbaar.

Het leidde ons naar het neologisme ‘binnenwerelds’ als kader voor dit nummer. Omdat we geloven dat in een oprechte aandacht voor onze kwetsbare binnenwereld een maatschappelijk engagement schuilt. Onze psychische gezondheid is geen black box die alleen onszelf aanbelangt maar een collectieve verantwoordelijkheid, een kanarie in de koolmijn voor structurele problemen waar iedereen tegenaan loopt, niet alleen de mensen die crashen. Of om het met de woorden van Judith Butler te zeggen: kwetsbaarheid is verzet.

De kleine redactie: Simon Baetens, Charlotte De Somviele, Natalie Gielen, Sébastien Hendrickx, Joachim Robbrecht, Samuel Pennynck (stage) en Esther Tuypens

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

DE KLEINE REDACTIE
Simon Baetens, Charlotte De Somviele,
Sébastien Hendrickx, Ciska Hoet, Joachim
Robbrecht, Esther Tuijens en Samuel
Pennynck (stage).
redactie@e-tcetera.be

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

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
€31 per jaar (EU €37). Supporters
krijgen voor €106 twee jaar lang alle
nummers thuisbezorgd. Ambassadeurs
krijgen voor €212 (EU €265) een jaar lang
40 exemplaren van elk nummer om te
verdelen onder studenten of publiek, een
gratis advertentie en worden vermeld in
het colofon en op de site. Alle info op
www.e-tcetera.be of via abonnements@e-tcetera.be.

AMBASSADEURS
Universiteit Antwerpen, KASK &
Conservatorium / School of Arts Gent,
Universiteit Gent, De Veerman, Dood
Paard, Het Theater Festival, Westrand,
cultuurcentrum Dilbeek, RITCS,
Schouwburg Kortrijk, KU Leuven, Veeam
house for performance, UCLL

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

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

CONTACT
Theaterpublicaties vzw
Saintelettesquare 19,
1000 Brussel

redactie@e-tcetera.be
www.e-tcetera.be
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
verandering werkt



folio
theater en cultuur

Opgericht in 1982 door Hugo
De Greef en Johan Wambacq.

COVERBEELD
The big bad cold, Miet Warlop
© Miet Warlop & Lisson Gallery London

p. 6 DANSEN OP HET PLAFOND
Door Sofie Vandamme

De studies over het verband tussen kwetsbaarheid en creativiteit zijn talrijk, de resultaten uiteenlopend. Het discours over de kracht van kwetsbaarheid in de kunst laat zien hoe moeilijk het is om het lijden van kwetsbare kunstenaars te (h)erkennen. Dat lijden tastbaar maken is nochtans de kern van krachtige kunst.

**p. 16 ‘ER IS GEEN ANDERE
OPLOSSING DAN TIJD VOOR
ZORGVULDIGHEID’**
Door Wouter Hillaert

Psychische kwetsbaarheid: geeft het theater er steeds meer aandacht aan of blijft het juist een gesloten potje? Theatermaker Khadija El Kharraz Alami, kunstenaar-programmator Jozefien Mombaerts en maker van afscheidsrituelen Barbara Raes lichten samen het dekseltje van gevoelige kwesties als burn-out en mentaal lijden.

p. 26 DE HOND VAN DE LEEFGROEP
Door Simon Allemeersch

Sommige kunstenaars werken graag met mensen in een kwetsbare positie: thuislozen, verslaafden, mensen met psychische problemen. Dat is op zich een goede zaak want iedereen snakt naar erkenning en identiteit. Toch zijn er ook veel vallen waarin sociaal bewogen kunstenaars kunnen trappen.

p. 35 DE TROOSTRUBRIEK
Door Grace Ellen Barkey, Rebekka De Wit, Rik Vanmulders en Walter Zinzen

Theater troost. Theater kan een leven veranderen. Is een oefening in empathie. Maar hoe mooi die woorden in menig programmabrochure of interview ook klinken, welke impact kan een voorstelling nu echt hebben op een klein mensenleven?

p. 46 VOORBIJ HET EGODOCUMENT
Door Esther Tuypens

Wie een blik werpt op de festivalprogramma's van de afgelopen jaren, merkt een opvallende tendens op van jonge makers die autobiografisch geïnspireerd werk maken. In hun handen wordt het egodocument een vorm van emancipatie. Maar welke kritische taal kan of mag je als criticus hanteren?

**p. 54 PLAATS MAKEN VOOR
KWETSBAARHEID**
Door Peter Aers

Hoe kunnen we aan de kunsthogescholen meer ruimte maken voor de kwetsbaarheden van studenten? In het kader van een onderzoeksproject aan het KASK ging theatermaker Peter Aers een experiment aan met vijf jonge kunstenaars.

**p. 61 EEN (PRECAIR) PLEIDOOI
VOOR PSYCHEDELISCH
PLEZIER**
Door Mats Vandroogenbroeck

In onze hypergeconnecteerde 21^{ste} eeuw houdt de tweedeling tussen geëngageerde, activistische kunst of artistieke vrijheid en autonomie niet langer stand. Is er voor kunstenaars een derde weg? En wat heeft Alice in Wonderland daarmee te maken?

**p. 70 ‘WAAROM VERGETEN WE
ZO VAAK DAT KUNST EEN
ONDERDEEL IS VAN WELZIJN?’**
Door Dries Douibi en Charlotte De Somviele

Waarom is het voor de theaterwereld zo moeilijk om een zachte omgeving te creëren voor wie niet volgens de norm functioneert? En wat is de impact van artistieke neurodiversiteit op iemands creativiteit en poëtica? Een gesprek met theatermaker Gorges Ocloo.

p. 76 WHAT A MESS
A short story by Ogutu Muraya

DANSEN OP HET PLAFOND

Reflecties over kunstenaarschap en psychische kwetsbaarheid

We nemen het woord zo gemakkelijk in de mond: kwetsbaarheid. En wat gaan we graag mee in de gedachte dat psychisch kwetsbare breinen en gekwelde zielen grote kunst voortbrengen. De studies over het verband tussen kwetsbaarheid en creativiteit zijn talrijk, de resultaten uiteenlopend. Het discours over de kracht van kwetsbaarheid in de kunst laat zien hoe moeilijk het is om het lijden van kwetsbare kunstenaars te (h)erkennen. Dat lijden tastbaar maken is nochtans de kern van krachtige kunst, zo schrijft Sofie Vandamme.



Liebestod, Angelica Liddell © Christophe Raynaud de Lage

Een sprankeltje waanzin als muze voor de kunstenaar: het is een diepgeworteld cliché. Tweeduizendvijfhonderd jaar geleden al zagen de Grieken de ‘melancholia’, veroorzaakt door een teveel aan ‘zwarte gal’, als een goddelijk vermogen dat inspiratie omzet in kunst. Plato zag het iets ruimer en grootser: ‘De grootste zegeningen komen van de waanzin’, zo propageerde hij in de dialoog *Phaedrus*. In de middeleeuwen werd de kunstenaar eerder gezien als een ambachtsman die werkte in opdracht dan als een bevlogen artiest, geïnspireerd door een of andere waanzinnige kracht. De nar echter speelde een bijzondere rol. Hij was een zot die al lachend de waarheid kon zeggen aan personages van rang en stand, een soort cabaretier avant la lettre. Tijdens de renaissance ontdeed de kunstenaar zich dan weer van de middeleeuwse gildes, waardoor hij autonomer te werk kon gaan. Hoewel de waanzin gezien werd als een mogelijke inspiratiebron, stond in een artistieke praktijk de ratio centraal. Waanzin mocht dan wel iets menselijks zijn, het was een duistere kracht die men diende te beheersen. Dat was althans de teneur in Erasmus’ *Lof der zotheid* en in Cervantes’ *Don Quichot*.

“Bij het succesverhaal van outsiderkunst zijn enkele kanttekeningen te maken. Ze lijkt pas interessant te zijn als er een psychiatrisch verhaal achter zit.”

In de romantiek kwam er een kentering in het denken over waanzin en kunst. Waanzin werd gezien als een voedingsbodem voor de artistieke praktijk—iets wat Plato al zei. Geen kunst zonder waanzin, zo leek het wel. Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* is het prototype van dat donkere, romantische doemdenken. Werthers tragische zelfmoord werd door menige jongeman gekopieerd.

Met de verwetenschappelijking van de geneeskunde en het ontstaan van de psychiatrie in de negentiende eeuw vervelde waanzin tot een medische pathologie. Waanzin was een kwestie van meten en weten... en van genetica. Maar de romantische connotatie bleef. De psychiater Cesare Lombroso bijvoorbeeld, bekend van de gezichtsmetingen, introduceerde het begrip van ‘de geniale gek’: bij de kunstenaar is er bij voorkeur een hoek af—of een oor, zoals bij de getormenteerde Vincent van Gogh. Ook Charles Baudelaire, Antonin Artaud, Anton Bruckner, Hugo van der Goes en zovele anderen: ze waren allemaal in hetzelfde bedje ziek ... en geniaal. Dat is althans wat psycholoog en schrijver Kay Redfield Jamison—zelf bipolair—in *Touched with Fire* wil aantonen: bipolariteit is een goede voedingsbodem voor creativiteit. Artistieke verdiensten worden in een dergelijke visie gereduceerd tot hersenkwesties. Ook al is er felle kritiek op het werk van Jamison, toch blijft de theorie dat creativiteit en waanzin een kwestie is van ‘stofjes in de hersenen’ ook bij kunstenaars nog erg populair. ‘*The pills do what they do. I was dancing on the ceiling. Now I can’t feel nothing new*’, zo maakt Selah Sue in haar meest recente song komaf met haar antidepressiva. Ze wil, zo zingt ze, ‘weer dansen op het plafond’.

Van de Grieken tot Selah Sue zien we dat kwetsbaar kunstenaarschap onlosmakelijk verbonden is met een romantische opvatting over kwetsbaarheid. Een psychische of

psychiatrische gevoeligheid zou teruggaan op authentieke gevoelens. Kwetsbare kunstenaars zouden in staat zijn om die diepzinnige, emotionele oorspronkelijkheid via artistieke creaties met het publiek te delen. Dat is mede de sleutel van het succes van de zogenaamde ‘art brut’ en de outsiderkunst, de artistieke niche van psychisch kwetsbare kunstenaars.

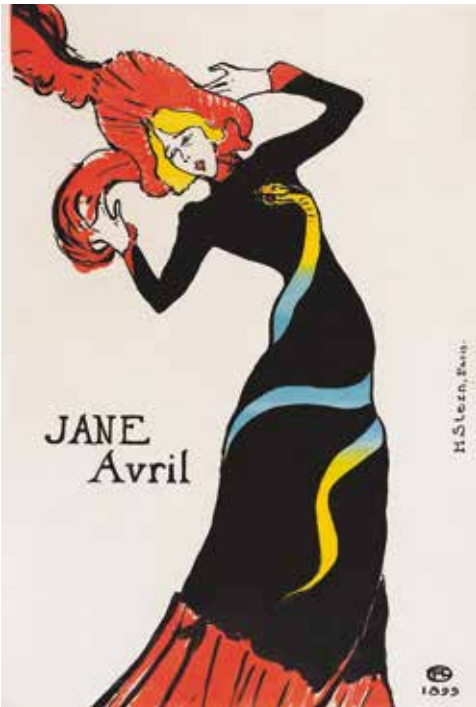
OUTSIDERKUNST

In de psychiatrie van Heidelberg legt psychiater Hans Prinzhorn omstreeks 1920 een gigantische collectie artistieke werken van psychiatrische patiënten aan. Hij publiceert daarover een standaardwerk: *Bildnerei der Geisteskranken*. Veel van die patiënten verdwijnen in de vernietigingskampen van de nazi's. Na de oorlog wordt de zogenaamde Prinzhorn-collectie van onder het stof gehaald en nu is ze een prachtige, stilzwijgende getuige van outsiderkunst avant la lettre.

“Hoe outsiderkunst ook wordt bekeken, het is sowieso problematisch om een kunstenaar als ‘kwetsbaar’ te categoriseren. Kwetsbaarheid kent vele betekenissen maar impliceert in ons westerse denken meestal een zwakte, een fragiliteit, broosheid, hulpeloosheid, passiviteit.”

Wanneer kunstenaar en wijnhandelaar Jean Dubuffet in juni 1948 de *Compagnie de l'Art Brut* opricht, samen met onder anderen surrealist André Breton, heeft hij ambitieuze plannen. Hij wil de ‘bruisende’ kunst van ‘onbezoedelde’ kunstenaars lanceren in het reguliere kunstcircuit. Naar analogie met de ‘champagne brut’ is de ‘art brut’ ruwe en rauwe kunst, recht uit het hart of het gekwelde brein. In 1979 organiseert Roger Cardinal de expo *Outsider Art*, een tentoonstelling die zich niet beperkt tot werk van psychiatrische patiënten, maar van kunstenaars die om allerlei redenen in de marge van de maatschappij staan. De hoogdagen van de outsiderkunst situeren zich zonder twijfel op de Biënnale van Venetië in 2013, waar curator Massimiliano Gioni een bonte stoet kunstenaars, hobbyisten, wetenschappers, excentriekelingen en outsiders uit alle hoeken van de wereld samenbrengt. Outsider tentoonstellingen worden opgezet vanuit diverse kunstdisciplines, van schilderkunst tot dans. Outsidermusea zoals het Museum van de Geest in Amsterdam, het MADmusée in Luik of art & marges in Brussel zijn ondertussen gevestigde waarden.

Kwetsbare kunst lijkt stevig geworteld in de wereld van de beeldende kunst, althans in termen van aankoopssommen en publieksopkomst. Toch zijn bij dit succesverhaal ook enkele kanttekeningen te maken. Outsiderkunst lijkt pas interessant te zijn als er een psychiatrisch verhaal achter zit. Voor Prinzhorn verraadde het werk de pathologie van de maker; dat was de drijfveer achter zijn verzamelwoede. Ook Jean Dubuffet wilde iets oorspronkelijks zien in het werk van psychiatrische patiënten. Dit vanuit de enigszins cynische aanname dat angst, achtervolgingswaan of andere vormen van psychisch lijden authentieke gevoelens zouden zijn die de kwetsbare kunstenaar via zijn werk met de toeschouwer deelt.



De topnamen van de outsiderkunst brachten hun hele leven weliswaar door in de psychiatrie, maar hun werk wordt verkocht voor astronomische bedragen. Denk daarbij aan Aloïse Corbaz of Adolf Wölfli, beiden uit de stal van Jean Dubuffet. Willem van Genk, bekend van zijn collages en installaties vol trams en bussen, wilde helemaal niet in het hoekje van de outsiderskunst weggezet worden. Van Genk mocht dan al zware mentale problemen gehad hebben, hij voelde zich in de eerste plaats kunstenaar. Maar ook in het geval van de beroemde cancan-danseres Jane Avril was de scheidingslijn patiënt-kunstenaar niet zo helder. Zij was opgenomen in de beroemde hysteriekliniek La Salpêtrière in Parijs, waar ze haar eigen manier van 'dansen' ontdekte. Precies omwille van haar eigenaardige bewegingen werd ze het geliefde model van Toulouse-Lautrec.

Hoe outsiderkunst ook wordt bekeken, het is sowieso problematisch om een kunstenaar als 'kwetsbaar' te categoriseren. Kwetsbaarheid kent vele betekenissen maar impliceert in ons westerse denken meestal een zwakte, een fragiliteit, broosheid, hulpeloosheid, passiviteit, ... De filosoof Erinn Gilson zegt daarover: *'If to be vulnerable is to be weak and subject to harm, then to be invulnerable is to be the only way to be strong and competent. Invulnerability as a form of mastery is sought at the price of disavowing vulnerability.'* Spreken over kwetsbaren brengt onvermijdelijk een cesuur aan tussen de kwetsbaren en de niet-kwetsbaren, tussen de zwakken en de sterken. Die tweedeling installeert expliciet of impliciet een ongelijkheid. Het gebruik van de term 'kwetsbaarheid' krijgt zo een morele implicatie waarvan we ons niet altijd bewust zijn. In het benoemen van de andere als de 'kwetsbare', neem je immers zelf de positie in van niet-kwetsbare en distantieer je je automatisch van de zwakte van de ander. Outsiderkunst plaatst de kwetsbare kunstenaar letterlijk in de marge. Zijn kunst daarentegen wordt in het commerciële kunstcircuit maar al te vaak gerecupereerd.

Kwetsbaarheid kan ook op een minder allesbepalende manier in de kunsten aanwezig zijn, als een artistieke ‘toets’ dat het werk van een ‘geschoolde’ kunstenaar typeert. We spreken dan niet langer van outsiderkunst omdat het hier te veel gaat over kunst van kunstenaars die er zelf voor kiezen om zich vanuit die kwetsbaarheid in de kunstwereld profileren. Schrijfster Delphine Lecompte bijvoorbeeld heeft herhaaldelijk openlijk verkondigd dat het ‘heerlijk wroeten is in haar waanzin’, de muze van haar creativiteit. Yayoi Kusama werkt vanuit de psychiatrie aan een wereldimperium van al dan niet gecommercialiseerde kunst, ook wel Kusamania genoemd. Louise Bourgeois en Tracey Emin leggen elk op hun manier de link tussen hun artistieke praktijk en hun getroebleerde verhouding met hun vader. Pijn, trauma en geweld zijn ook terugkerende thema’s in het werk van performancekunstenaar Angélica Liddell.

Bovendien willen sommigen in interviews, teksten of autobiografieën expliciet duiden hoe hun werk getekend is door hun traumatische bestaan. Delphine Lecompte beschrijft in geuren en kleuren haar ervaringen in de psychiatrie en de rol die alcohol in haar werk speelt. Tracey Emin's autobiografie *Strangeland* beschrijft hoe haar werk doordrongen is van trauma's als abortus, verkrachting en misbruik. Louise Bourgeois licht in talrijke interviews toe hoe haar dominante vader haar jeugd en haar kunst heeft getekend. Yayoi Kusama draaft in allerhande kleurrijke kostuums en dito kapsels op in haar eigen installaties, een persoonlijke signatuur bij haar werk.

Hoewel hun kunst verwijst naar hun eigen particuliere psychische kwetsbaarheid, toch zijn ze meer dan louter een voorstelling van hun ervaring van mentaal lijden. Lecompte schetst in haar poëzie met een kwinkslag een surrealistisch aandoend rariteitenkabinet van personages die de meest groteske situaties beleven, al dan niet onder invloed van alcoholmisbruik. Kusama maakt ‘infinity nets’, happenings, performances, schilderijen en spiegelkamers doorspekt met polkadots, een verwijzing naar de wanen die haar sinds



Maman, Louise Bourgeois © Juan Carlos García Menezo via Pixabay

haar kinderjaren kwellen. Bourgeois creëert artistiek werk waarin ze haar jeugdtrauma's sublimeert in kooien, cellen of spinnen. Emin timmerde een bed in elkaar in *My Bed* en zette een geborduurd tentje op in *Everybody I Slept With*, intieme installaties die appelleren aan bewogen periodes uit haar leven. Liddell geeft zichzelf bloot in haar excessieve voorstellingen vol bloed, naakt, scheldtirades en emotionele ontboezemingen. 'Ik vermoord mezelf elke avond op de planken', zegt ze. Deze kunstenaars verwoorden, verbeelden of sublimeren hun psychisch lijden in hun artistiek werk.

“Kunstenaars als wijlen Ana Mendieta of Marina Abramovic veroverden een plek in de kunstgeschiedenis juist omdat hun kunst zo persoonlijk is.”

Welke psychische kwetsbaarheid of welke aandoening aan de oorsprong van dergelijke werken ligt, is niet essentieel om een kunstwerk als een kwetsbaar kunstwerk te begrijpen. Hoewel we bijvoorbeeld weten dat Chantal Akerman ernstige depressieve periodes meemaakte, kunnen we de leegte van het personage van *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* in de film feilloos aanvoelen zonder de wetenschap dat die leegte ongetwijfeld ook deel uitmaakte van Akermans leven. Ook als we weten dat *4.48 Psychosis* geschreven werd in de laatste dagen van het getormenteerde leven van Sarah Kane, toch is de psychische kwelling in dit theater ook voelbaar zonder verwijzing naar het tragische einde van haar auteur. Kwetsbaarheid wordt in deze voorstellingen impliciet neergezet. Het wordt er tastbaar gemaakt zonder dat het werk in de eerste plaats een product van psychische kwetsbaarheid is.

In de verwoording, de verbeelding en de sublimering van de ervaring van kwetsbaarheid krijgt deze persoonlijke kunst ook universele betekenis — niet vanuit het weten wat kwetsbaarheid is, maar vanuit het bevragen wat lijden aan kwetsbaarheid *kan zijn*. Het is immers het *lijden* aan kwetsbaarheid dat tastbaar wordt in de aanblik van die groteske figuren, polkadotkamers, spinnen en cellen of een bed en een tentje. Het is in die ruimte tussen beeld en werkelijkheid, tussen beleving en verbeelding, dat een reflectie kan ontstaan over wat het kan betekenen om te lijden aan psychische kwetsbaarheid.

KWETSBARE KUNSTENAARS

Wanneer daarentegen de scheidingslijn tussen leven en werk, tussen ervaring en verbeelding vervaagt, verlegt de focus zich van de kwetsbaarheid van het werk naar de maker ervan: de kwetsbare kunstenaar. Kunstenaars als wijlen Ana Mendieta of Marina Abramovic veroverden een plek in de kunstgeschiedenis juist omdat hun kunst zo persoonlijk is. Lijf noch leden worden gespaard — denk bijvoorbeeld aan de bloederige performances van Mendieta. In haar zelfportret *Sweating Blood* loopt het bloed langzaam over haar voorhoofd, haar ogen zijn gesloten. In *Rape Scene* bond ze zichzelf naakt vast aan een tafel, het bloed drupte op de vloer. Mendieta kroop als het ware in de huid van de vermoorde studente naar wie deze performances over femicide verwezen.



The Artist is Present, Marina Abramović (performance, 3 maanden, The Museum of Modern Art, New York, 2010)
© Marco Anelli, courtesy: the Marina Abramović Archives

Voor Marina Abramovic—ook niet vies van lichamelijk torment als artistieke performance—is de grens tussen leven en werk evenmin scherp. Voor *The Artist is Present* (te zien op YouTube) zat ze in het MoMA in New York doodstil aan een tafel, gekleed in een bloedrode, lange jurk. Tegenover haar mochten bezoekers plaatsnemen om haar een tijdlang recht in de ogen te kijken. Op een bepaald moment gaat haar voormalige geliefde, de kunstenaar Ulay, zitten. Ze hadden elkaar 22 jaar niet gezien.

Ook al zijn het bloed of de traan ‘echt’ in de performance, toch blijft het een *voorstelling* van kwetsbaarheid. De toeschouwer kan zich even inleven in wat het kan zijn om naakt en bloedend achtergelaten te worden of onverwachts en ongewild de blik van je ex-minnaar te moeten delen. Na afloop blijft er een bloedspoor achter, of wordt een traan weggeveegd. Het publiek applaudisseert, de performance is voorbij. De scheidingslijn tussen de kwetsbaarheid in het persoonlijke leven van de kunstenaar en in zijn artistieke praktijk is hersteld.

Anders gaat het met digitale kunst, waarin hyperrealistische voorstellingen van psychisch lijden te allen tijde gedeeld kunnen worden. De fotograaf Ruby Victoria, bijvoorbeeld, post

gestileerde foto's van haar armen, zwaar toegetakeld door het zelfdestructieve krassen. De pijn is scherp, de wonden zijn bloederig. Je ziet wat je ziet: de fysieke werkelijkheid van psychische kwetsbaarheid, weliswaar geconstrueerd overeenkomstig de esthetische regels van Instagram en Flickr-communicatie. Zachte kleuren, donzige materialen of bloemige attributen gefilterd in een wazig licht, staan in fel contrast met de hardheid van de doorkerfde armen.

“De betekenis van kwetsbaarheid verandert met de digitalisering van kwetsbare kunst. Kwetsbaarheid verwijst niet uitsluitend naar een particulier gevoel dat voortkomt uit een psychiatrische aandoening. Het is ook een manier van zijn.”

De digitale ruimte democratiseert de kwetsbare kunst. Het internet staat open voor eenieder die zijn kwetsbaarheid wil delen. *‘Everyone that exists online is part of a performance or is being performative’*, zegt internetkunstenaar Audrey Wollen daarover op haar forum. Bovendien is er geen curator of museum meer nodig om te bepalen wat kwetsbare kunst zou zijn. Wollen weet waarover ze het heeft: ze maakte enkele jaren geleden furore met haar eigen kunstgalerij op Instagram, waarin ze uitdagende zelfportretten postte van haar frêle etherische gezichtje, omzoomd door rosse krullen.

Niet alleen het medium, maar ook de betekenis van kwetsbaarheid verandert met de digitalisering van kwetsbare kunst. Kwetsbaarheid verwijst niet uitsluitend naar een particulier gevoel dat voortkomt uit een psychiatrische aandoening of uit de pijnlijke lotgevallen van het leven. Kwetsbaarheid is ook een manier van *zijn*—althans, dat is wat performer Johanna Hedva bepleit vanuit haar eigen ervaringen met zowel mentale als fysieke kwetsbaarheid. In haar lecture-performance *Sick Woman Theory* betoogt ze dat het leven zelf vanuit kwetsbaarheid moet worden gedacht. Je *hebt* volgens haar immers geen kwetsbaarheid, je *bent* kwetsbaar. Kwetsbaarheid is dan niet langer een zwakte of een gebrek, maar een kracht. Het is opvallend dat het vooral vrouwelijke kunstenaars zijn die zich vanuit hun kwetsbaarheid als kunstenaar profileren.

Deze kwetsbare kunst is politiek. De zogenaamde ‘sad girls’ zien zichzelf als een activistische beweging van jonge vrouwelijke kunstenaars die kwetsbaarheid, zelfdestructie en depressiviteit in de kunst zien als een vorm van empowerment. Het moet een zacht verzet zijn tegen het patriarchaat. Maar het moet vooral een antwoord formuleren op de illusie dat het leven maakbaar en beheersbaar zou zijn, op de neoliberale ideologie. *‘Sadness as a form of resistance online’*, zo noemt Wollen het in haar manifest *Sad Girl Theory*.

De digitale voorstellingen van kwetsbaarheid van de ‘sad girls’ en ‘sick women’ gaan ervan uit dat kwetsbaarheid krachtig is, gebaseerd op eigen ervaringen met gender-issues, ziekte, beperkingen, trauma's of mentale stoornissen. De toeschouwer wordt in de kunstervaring automatisch deelgenoot van die specifieke, persoonlijke invulling van kwetsbaarheid: de krachtige kwetsbaarheid van de kunstenaars *is* de kwetsbaarheid van elkeen. Aldus bezien is krachtige kunst de drager van die boodschap.



In de diepte van mijn zijn © Hanne Bracaval

Nochtans is niet alle kwetsbaarheid krachtig, net zomin als alle kunst. In de mate dat de kwetsbare kunstenaar in zijn werk ruimte laat voor interpretatie, voor ambiguïteit en meerduidigheid, is er ruimte voor kwetsbaarheid in zijn vele vormen en verschillende betekenissen. De kracht van kwetsbare kunst zit hem immers niet exclusief in de realistische voorstelling van psychische kwetsbaarheid of in de persoonlijke ervaringen van de kunstenaar. Kunst prikkelt namelijk het inbeeldingsvermogen, de capaciteit om je in het perspectief, in de situatie van iemand anders te kunnen plaatsen vanuit de vraag wat lijden aan kwetsbaarheid zou *kunnen* zijn.

Sofie Vandamme is als docent en onderzoeker verbonden aan KASK/School of Arts in Gent. Haar expertise ligt op het kruispunt tussen de psychiatrie, de literatuur en de kunsten. Momenteel doet zij een onderzoek naar psychische kwetsbaarheid bij vrouwelijke kunstenaars in literatuur en kunstenaarsteksten. <https://insearchof.schoolofarts.be>

Gilson, E. (2011). Vulnerability, Ignorance and Oppression. *Hypathia*, 26(2): 308-332, 314.
 Redfield Jamison, K. (1996). *Touched with Fire: Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament*. New York: Free Press.

BINNENKORT BIJ NTGENT

FEROX TERROR AT ITS BEST! TEMPUS

LUANDA CASELLA

ONTDEK HET VOLLEDIGE
PROGRAMMA OP
NTGENT.BE

NTGENT ARCA

18-29/05

OP TOUR VANAF

23/06

ontdek ons seizoen

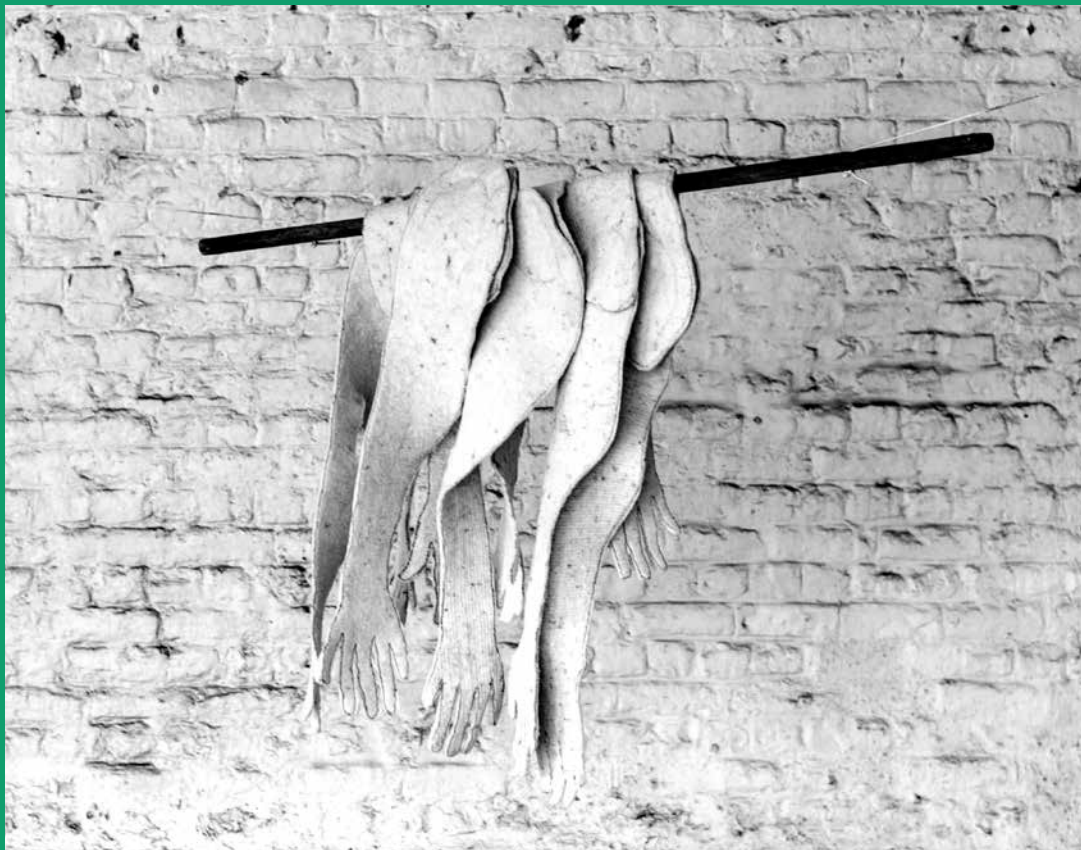
www.desingel.be

30
THEATER
DANS
MUZIEK
MUZIEKTHEATER
ARCHITECTUUR
ON SCULPTURE
INSTALLATIE
PERFORMANCE
FESTIVAL
JONG & FAMILIES
THINK, TALK & DO

SINGEL

‘ER IS GEEN ANDERE OPLOSSING DAN TIJD VOOR ZORGVULDIGHEID’

Gesprek over de toegenomen aandacht voor psychische kwetsbaarheid op scène en in de instellingen daarachter



*Omarmme. Ritueel voor het verlies van de omhelzing, Barbara Raes & Colin H. Van Eeckhout.
Sculptuur: Valentine Kempynck © Femke den Hollander*

Psychische kwetsbaarheid: geeft het theater er steeds meer aandacht aan of blijft het juist een gesloten potje? Ergens tussen de heropening van de theaters in januari en de eerste alarmerende subsidieberichten eind maart, lichten theatermaker Khadija El Kharraz Alami, kunstenaar-programmator Jozefien Mombaerts en maker van afscheidsrituelen Barbara Raes in gesprek met Wouter Hillaert samen het dekseltje van gevoelige kwesties als burn-out en mentaal lijden. ‘Deze periode is echt een scharniermoment.’

Aanleiding voor dit driegesprek is vooral een artistieke observatie: met de regelmaat van de klok waren de jongste seizoenen solo's en producties te zien die het stilzwijgen doorbraken over depressie en mentale uitputting, omgaan met dood en zelfmoord, de verwerking van grensoverschrijdend gedrag en zelfs verkrachting, leven met een alcohol-verslaving... Zulke mentale worstelingen vormen natuurlijk al eeuwen—van *Hamlet* tot *Platonov*—de smeerolie van het theaterbedrijf, maar toch valt vandaag een nieuwe documentaire en autobiografische mededeelzaamheid op. Het publiek wordt deelgenoot van een kwetsbare zoektocht naar een vorm die onze strikt persoonlijke huishouding blootlegt, voorbij de individuele ervaring. Hoe moeten we die groeiende aandacht voor mentale kwetsuren precies lezen?

‘Eigenlijk zou je dit gesprek ook met drie mannen moeten voeren’, zo zullen Barbara Raes, Jozefien Mombaerts en Khadija El Kharraz Alami na ruim twee uur praten besluiten. Raes werkt sinds haar afscheid bij Vooruit op het kruispunt tussen kunst en zorg, waar ze voor individuele mensen afscheidsrituelen creëert met *Beyond the Spoken*, haar ‘werkplaats voor niet-erkend verlies’. Mombaerts heeft als programmator Jong Werk voor Theater Aan Zee een goed zicht op wat jonge makers bezighoudt, maar baarde onlangs ook zelf opzien met haar solo *Een pleidooi voor zelfmoord*. El Kharraz Alami is voor haar nieuwe voorstelling dan weer volop aan de slag met *The Waves* (1931) van Virginia Woolf, een van die iconische kunstenaars wier psychologische onrust het werk sterk mee bepaalde. Ook zelf kent ze die problematiek van dichtbij. ‘Mijn geluk én ongeluk is die bipolaire vrouw geweest met wie ik ben opgegroeid.’

Is mentale kwetsbaarheid een persoonlijkheidstrek? Of veeleer het effect van hardnekkige structuren en omstandigheden? Van nature trekken we bij anderen snel de persoonlijke kaart, maar niet toevallig komt dit gesprek steeds terug op de maatschappelijke randvoorwaarden, en hoe die zich doorzetten tot in de vezels van het theaterbedrijf. ‘Het ergert me dat er over psychische kwetsbaarheid steeds gesproken wordt alsof het om een bepaald type mensen gaat’, betoogt Mombaerts. ‘Terwijl iederéén toch psychisch kwetsbaar is? Ik ken niemand zonder blauwe plekken, zichtbaar of onzichtbaar. Je moet daar echt niet hypergevoelig voor zijn of een raar soort antenne voor in je hoofd hebben. Het is gewoon een fucking harde wereld.’

Wouter Hillaert: **Erkennen jullie dat er meer ruimte gekomen is om het over psychische kwetsbaarheid te hebben? En hoe komt dat dan? Wat is er nu anders dan vijf jaar geleden?**

Barbara Raes: ‘De illusie van een onkwetsbare wereld is weggefallen. De coronacrisis heeft die neoliberale ballon waarin we allemaal onafhankelijk van elkaar successen moeten behalen, genadeloos doorgeprikt. Kwetsbaarheid is centraal

komen te staan: we zijn niet onkwetsbaar, niet oneindig. De dood is er gewoon, en voor iedereen. Die waarheid is ons zo in het gezicht geslingerd dat al die eerdere inspanningen om ze bespreekbaar te maken, ineens al te bleek uitvielen.’

Leve corona, dus?

Raes: ‘Wat dat betreft wel, ja.’

Jozefien Mombaerts: ‘Maar ook daarvoor liep het aantal burn-outs toch al hoog op?’

We zaten al lang tegen een grens. Eerst vielen de meest kwetsbaren uit, nu gaan er zoveel mensen onderdoor dat hun roep vanzelf luider klinkt. Er is zoveel nood om het erover te hebben, om te zoeken naar andere narratieven.'

Raes 'Het Sociaal Fonds Podiumkunsten heeft met zijn toolbox tegen grensoverschrijdend gedrag in de kunstensector zeker veel inspanningen gedaan. Maar toch zitten we nog maar aan het begin. Als vertrouwenspersoon bij een aantal

“Ik ken niemand zonder blauwe plekken,
zichtbaar of onzichtbaar. Je moet daar echt niet
hypergevoelig voor zijn of een raar soort antenne
voor in je hoofd hebben. Het is gewoon een
fucking harde wereld.”
(Jozefien Mombaerts)

Khadja El Kharraz Alami: 'Vanuit mijn perspectief is die nood er altijd al geweest. Als je als minderheid opgroeit in de onderlaag van de maatschappij, met armoede en een negatief sociaal zelfbeeld, dan is er absoluut niets nieuws onder de zon. Ik heb me daar ook altijd duidelijk over uitgesproken. Al werd er thuis nooit over onze mentale toestand gesproken, het was wel heel gewoon dat je vroeg: "hoe gaat het met je, kan ik je ergens in ondersteunen?" Hebben we het hier dus niet vooral over een westers probleem? In mijn wereld is zorg altijd al een standaard geweest.'

Mombaerts: 'In mijn wereld ook, maar ik heb wel het gevoel dat die wereld nu wat groter mag zijn. Thema's als psychische kwetsbaarheid werden vroeger veel sneller weggezet.'

El Kharraz Alami: 'Ik kan niet ontkennen dat er een verschuiving is, maar tegelijk voel ik toch enig wantrouwen. Het is niet omdat het nu op de voorgrond komt in theater, dat er ook in de dagelijkse praktijk van culturele instellingen al veel veranderd is.'

Is een van de verschuivingen niet net dat die zorg voor mentaal welzijn nu ook institutioneel verankerd wordt? Vertrouwenspersonen bijvoorbeeld, waar had je die vijf jaar geleden al?

gezelschappen merk ik dat zorgbeleid een thema is dat vaak onderaan in de schuif blijft liggen. In veel instellingen komt zorg alleen aan bod als thema van een festival, óf als het echt crisis is. Alleen dan kan er tijd voor gemaakt worden. Hoe verduurzaam je die zorg? Er is nog heel veel werk te doen.'

El Kharraz Alami: 'En maken we ook tijd en ruimte om terug te kijken en stil te staan bij alle discriminatie, racisme of seksisme van de afgelopen jaren? Dat is echt ten koste gegaan van mensen! Staan we hen bij in dat helingsproces? Bij sommige organisaties blijkt dat gewoon niet te bestaan.'

Raes: 'Mooi dat je dat zegt, ja. Op dat vlak zitten we echt op een scharniermoment. Hoeveel mensen zijn er tijdens corona niet verloren gegaan in dat voortdurende harde gevecht voor ons bestaansrecht? Kijk je terug, dan zie je nogal een puinhoop: depressies, burn-outs, mensen die het hebben opgegeven... Welke instellingen en organisaties zullen nu gewoon weer doorgaan: komaan, focus, weer zoals vroeger! En welke zullen die zorg voor de puinhoop wel meenemen? Veerkracht begint dáár. Er is geen andere oplossing dan tijd maken voor zorgvuldigheid: het omgekeerde van economische tijd, van kloktijd, van gebrek aan tijd.'



Hoe klinkt dat bij iemand die zelf deel uitmaakt van zo'n cultuurorganisatie?

Mombaerts: 'Ik vind het niet makkelijk. Ook Theater Aan Zee wordt vaak bekritiseerd, en deels ook terecht. Alleen blijkt het helemaal niet zo evident om een en ander te veranderen, terwijl ik me daar wel verantwoordelijk voor voel. Je kan zeggen: ik stop ermee en verkas naar een plek waar ik het in mijn eentje kan. Maar raken we daarmee een stap verder?'

El Kharraz Alami: 'Als er in die instellingen steeds wissels van de wacht zijn, en zij ontwikkelen zich niet meer, dan sterven ze op zeker moment een stille dood. Ik zeg niet dat jij eruit moet stappen, maar zelf ben ik wel eens uit producties gestapt. Heeft dat geholpen om het niet meer te laten gebeuren? In elk geval gaat het *mij* niet meer gebeuren. Ik probeer geen giftige principes meer te internaliseren, maar zorg te dragen voor

een hygiënischer werkveld. Of dat nu als huisartiest van De Singel is of als coach bij anderen: ik probeer toxische patronen een halt toe te roepen.'

Mombaerts: 'Buiten instellingen kun je sneller kleine steentjes verleggen. Maar binnenin kun je heel traag proberen een grotere steen te verleggen, ook al krijg je intussen veel bagger over je heen: "het verandert niet snel genoeg!" Waar ligt de verantwoordelijkheid? Kunstenaars wijzen naar de instituten, de instituten wijzen naar de regering, de regering...'

El Kharraz Alami: 'Ik zeg: de verantwoordelijkheid ligt bij *mij*. Om te kiezen wat ik aankan en hoe ik meehelp aan een zorgzamer werkveld. Instellingen hebben mij al in de steek gelaten van bij mijn geboorte. Ooit ging ik naar de theaterschool om ergens bij te horen, maar ik trof het tegenovergestelde aan: een witte ruimte die niet voor mij was. Ook de politiek is niet bezig met mij, wel met het beschermen van het

kapitaal. Dat ga ik dan niet van binnenuit proberen te veranderen. Eigenlijk vind ik het zelfs problematisch hoeveel verantwoordelijkheid zoveel vrouwen elk in hun positie voelen om het te moeten veranderen, terwijl het instituut zelf in de weg zit.’

persoon van kleur of zwart én queer bent. Dáárom is het nodig om mensen te hebben die je horen, die je visie erkennen, die ze mee willen dragen. Ik dacht dat ik alles alleen aankon, maar heb op zeker moment echt moeten olijsten wie er nog

“De illusie van een onkwetsbare wereld is weggefallen. Corona heeft die neoliberale ballon waarin we allemaal onafhankelijk van elkaar successen moeten behalen, genadeloos doorprikt.”
(Barbara Raes)

Jij stapte zeven jaar geleden uit de sector, Barbara. Wat heb je daaruit geleerd?

Raes: ‘Dat je zelf moet bepalen wat de vorm en het engagement zijn waarin je het beste samenvalt met jezelf. Achteraf bekeken zat er iets in de vorm van zo’n instelling dat te veraf stond van wie ik eigenlijk ben. Ik dacht dat mijn activisme dáár moest plaatsvinden om echt impact te hebben. Maar dat vereiste een veel te grote beweging, en deze wereld verplicht ons al zo vaak om ver buiten onszelf te gaan staan. Nu draag ik meer op microniveau bij tot de samenleving, door telkens met één iemand te werken. Dat genereert een rimpeleffect dat veel trager gaat, maar het is een vorm die mij beter past. Voorts heb ik geleerd hoe belangrijk het is om op tijd naar je blauwe plekken te kijken, want van buitenaf krijg je inderdaad steeds de kritiek dat het niet rap genoeg gaat, terwijl je intern soms op muren botst. Op den duur sta je tussen twee vuren. Dan móét je de juiste mensen rond je verzamelen. Je kunt en mag het niet alleen doen. Je mag de verantwoordelijkheid niet alleen voelen. Dat gaat gewoon niet.’

El Kharraz Alami: ‘En die blauwe plekken zitten al in ons DNA als vrouw, zeker als je een

allemaal in mij geloofde. Ik heb geleerd dat je ze dicht bij je moet houden.’

Mombaerts: ‘In je eigen werk als maker is dat vrij makkelijk, daar heb je alles zelf in handen. In een grotere context moet je ook dealen met al de rest. Toch vind ik dat niet per se negatief, want er zit ook een gevaar in louter werken met mensen die voelen wat ik voel en denken wat ik denk. Algauw beland je in een soort bubbel. Ik vind zelfzorg megabelangrijk, maar soms voelt ze ook egoïstisch omdat ik de luxe heb om die keuze te maken.’

El Kharraz Alami: ‘Dat soort egoïsme is toch niet slecht? Als ik niet af en toe voor mezelf kies, ga ik veel te veel tegelijk doen en neem ik overal mijn stress en mijn vermoeidheid mee. Dat kan nog veel egoïstischer overkomen. Een beetje egoïsme af en toe overleven we wel!’

Van de sector terug naar de scène. Opvallend vaak zijn het vrouwelijke makers die nu solo’s maken over hun innerlijke kwetsuren. Toeval?

Mombaerts: ‘Is mentale kwetsbaarheid niet sowieso een vrouwelijk thema? Een thema dat nu meer stem krijgt omdat theaters gewoon meer bezig zijn met hun genderevenwicht? Misschien komt die verschuiving van de jongste jaren wel vooral

daarop neer. Zelf had ik tien jaar geleden ook al *Een pleidooi voor zelfmoord* kunnen maken. Mijn thema's zijn sindsdien niet erg veranderd. Maar misschien is er nu pas plek voor?'

El Kharraz Alami: 'Is zorg dan echt een vrouwelijk thema? Mij lijkt de waarheid eerder dat de verantwoordelijkheid ervoor ooit gemakshalve toegewezen is aan het concept 'vrouw'.'

Mombaerts: 'Dat volg ik, maar pas door moeder te worden voelde ik ineens vanwaar die associatie kwam, waarom ze zo logisch aanvoelde. Dat moederschap is zo diep, zo instinctief. Ik heb ook het verschil gezien met het vaderschap. Dat is echt iets anders.'

El Kharraz Alami: 'Moet je dan echt bevallen zijn om te kunnen zorgen? En wat met twee ouders die zich als man identificeren, of twee non-binaire personen?'

Mombaerts: 'Ik zeg niet dat die minder zouden zorgen. Ik deel gewoon mijn eigen ervaring.'

Raes: 'Ook in mijn praktijk komt de vraag om een ritueel te maken bijna altijd van vrouwen. Zij nodigen daar dan een groep

vrienden of familie op uit en daar zijn mannen bij, hoewel sommigen van hen uiteindelijk afhaken. Maar of het nu gaat om een solo over kwetsbaarheid of een ritueel rond psychisch lijden: daar is echt lef voor nodig. Er hangt rond zorg een soort oordeel of perceptie van "te soft", maar het omgekeerde is waar.'

El Kharraz Alami: 'Dat zijn inderdaad de ideeën die rond man- en vrouw-zijn geconstrueerd zijn. Mannen moeten ballen tonen, vrouwen zijn met gevoelige dingen bezig. Zulke ideeën zijn zo geïnternaliseerd dat vrouwen door de onderdrukking veel sneller voelen dat ze zich ergens van moeten bevrijden, terwijl mannen in de illusie leven dat ze daar al van bevrijd zijn.'

Mombaerts: 'Heel veel mannen zitten toch ook in kwetsbare posities?'

El Kharraz Alami: 'Net daarom vraag ik me af of zorg alleen onder te brengen valt bij het concept vrouw.'

Raes: 'Het is ook iets generationeels. Zo kreeg ik onlangs een vraag om een ritueel van een man van in de zestig, die aan zijn kinderen zijn spijt wou betuigen omdat hij na de zelfdoding van zijn vrouw, dertig jaar





Nu ben ik Medea, Khadija El Kharraz Alami © Casper Koster

geleden, zo snel een nieuwe partner had genomen. De moed van die man om dat aan zijn drie kinderen te zeggen, toont dat je levenslang kunt leren om ruimte te maken voor rouw en verlies. Het is nooit klaar.’

Andere associaties die vaak terugkomen bij autobiografische voorstellingen over mentale kwetsuren zijn: ‘therapeutisch’ en ‘te persoonlijk’. Hoe kijken jullie daarnaar?

El Kharraz Alami: ‘Ik erger me er weleens aan. Zo publiceerde *Etcetera* deze zomer een recensie over de voorstelling *Let me tell you something you already know* van Merel Severs, die ik mee coachte. Er stond: “Het trauma voelt nog erg vers.” Ik dacht: waarom meen jij te moeten bepalen dat wat er op scène te zien is, een herbeleving is? We kunnen dat niet besluiten voor een ander. Mijn ervaring met bipolariteit is zo anders dan iemand anders’ ervaring met bipolariteit.

We moeten echt leren accepteren dat we complexe wezens zijn. Zo’n kritiek klinkt als: je moet eerst jezelf helen vóór je bij ons kunt meedraaien. Waarom zouden we daar geen ruimte voor kunnen maken? Nee, in de kunsten komt er altijd een mening over: te letterlijk; te therapeutisch; is dit wel theater? Als Ovidius schrijft dat vrouwen onderdrukt en verkracht worden, vinden we het hartstikke mooi. Maar als iemand een eigen ervaring reconstrueert, blijkt ons dat te schokken. Dát is pas schokkend: blijkbaar ben je als maker met een bepaalde kwetsuur kwetsbaarder op een plek waar het net veiliger zou moeten zijn.’

Mombaerts: ‘Het theater is inderdaad geen commune. Je kent de toeschouwers niet en zij kennen elkaar ook niet, dus is het ergens ook logisch dat het onveiliger is.’

El Kharraz Alami: ‘Ik heb het eerder over peers die dat interpretatiekader in stand houden. Bij het publiek ervaar ik veeleer de behoefte om er open over door te praten.’

Hoe ervaren jij dat bij *Een pleidooi voor zelfmoord*, Jozefien? Ook daarin sprak je sterk vanuit jezelf over zelfdoding, spelend met je eigen biografie.

Mombaerts: 'Ik ben zelf suïcidaal geweest, maar dat was niet de aanleiding voor deze solo. Ik heb vooral veel mensen geïnterviewd en die getuigenissen geïntegreerd in één verhaal, dat ik vervolgens in eigen naam vertel. Mensen uit de sector stelden daar veel vragen over: wat is waar en wat niet, wat is legitiem en wat niet? Het publiek vond dat eigenlijk onbelangrijk.'

Mombaerts: 'Het heeft ook iets te maken met wát je vertelt, denk ik. Vertegenwoordig je de dominante stem, dan wordt er nooit gevraagd of het waar is of niet. Dan is het "universeel". Maar als je niet zo'n dominante stem belichaamt, dan heet het al gauw "te persoonlijk". Dat viel me bijvoorbeeld op tijdens corona. Als ik op het werk de niet-gevaccineerden verdedigde, was de reactie vaak: je mag je persoonlijke mening niet uiten op de werkvloer. Maar als mijn persoonlijke mening zou zijn dat iedereen fucking gevaccineerd moet worden, dan zou niemand dat te persoonlijk vinden.'

"Mannen moeten ballen tonen, vrouwen zijn met gevoelige dingen bezig. Zulke ideeën zijn zo geïnternaliseerd dat vrouwen door de onderdrukking veel sneller voelen dat ze zich ergens van moeten bevrijden, terwijl mannen in de illusie leven dat ze daar al van bevrijd zijn."
(Khadija El Kharraz Alami)

Het concludeerde vaak dat dingen die niet waar zijn, wel waar zijn, en omgekeerd. Voor mij voelde dat heel veilig, als een extra filtertje om daar niet helemaal naakt te staan. Critici daarentegen leken erg bezig met hét vraagstuk van deze tijd: wie mag wat vertellen? Ik vind dat een heel boeiende vraag, maar ook wel een harde. Je mag precies alleen maar spelen wie je bent, dus mag je eigenlijk niet meer *spelen*. En tegelijk mag je ook niet te veel spelen wie je bent, want dan is het geen theater meer. Een lastig debat dus.'

Raes: 'Zelf heb ik me tijdens jouw voorstelling ook helemaal niet afgevraagd of het echt is of niet. Uiteindelijk koop je een ticket voor een theatervoorstelling. Was dat voor *Romeo en Julia* geweest, dan had ik me die vraag toch ook niet gesteld? (*lacht*) De crux is dat ik anders zal buitenkomen dan ik ben binnengegaan. Dat daar iets gebeurd is.'

Hebben jullie het dan zelf nooit meegemaakt dat een voorstelling zo persoonlijk en kwetsbaar wordt dat ze het hele thema onderuithaalt?

Mombaerts: 'Zeker wel. Dan krijg je de indruk dat de speler op scène het zelf zo nodig heeft dat je in de zaal een verantwoordelijkheid krijgt die je misschien niet wil. Dat is totaal iets anders dan een voorstelling die therapeutisch werkt voor een publiek. Het gaat om de rol: wie is de therapeut en wie ontvangt die therapie? Als het publiek de therapeut wordt, krijg je het gevoel dat applaus teruggeven niet volstaat. Ik vind die vraag dus zeker legitiem.'

El Kharraz Alami: 'Toch worden er te veel meningen over gevormd, in plaats van simpele nieuwsgierigheid te tonen. Er mag liever een vraag klinken, zonder zomaar te beslissen dat iets therapeutisch is.'

Misschien is alles wel therapeutisch?’

Welke algemene denkbeelden rond psychische kwetsbaarheid moeten we nog begraven?

Raes: ‘Ik erger mij vooral aan de volgorde waarin de zorg nu verloopt. Eerst moet het trauma plaatsvinden, vervolgens breken daarvan de effecten uit, en dan moeten wij als samenleving of als overheid zeggen: hier heb je vijf sessies bij de psychiater die we je zullen terugbetalen, want wij zorgen toch zo goed voor elkaar! Er zit zoveel meer kracht in preventie, in echt werken met mensen. In liefde, in nabijheid.’

zeggen mij: dat is echt niet gezond, je doet te veel. Maar dat is gewoon mijn ritme, ik vind daar rust in. Tegelijk zijn er anderen die maar vier uur per dag kunnen werken, omdat dat hun ritme is. Ook dat moet kunnen. Zorg is maatwerk.’

Raes: ‘Nog één ding: laten we stoppen met het hele oeuvre van iemand te bekijken door de bril van psychische kwetsbaarheid. Dat heb ik zelf ervaren met de tekst die ik schreef bij mijn vertrek uit de kunstensector. De aanleiding was mijn burn-out, maar bovenal ging het mij over de sector en de samenleving. Alleen werd ik vervolgens jaren bekeken als “het meisje met de burn-out”.

“In veel instellingen komt zorg alleen aan bod als thema van een festival óf als het echt crisis is.”
(Barbara Raes)

Mombaerts: ‘Tegelijk vraag ik me af hoe dwingend we daarin moeten worden. Ergens is het natuurlijk supergezond dat we al die kwetsuren willen helen, maar mensen moeten ook het recht behouden om te zeggen: ik stop het in mijn kelder en ik doe er lekker niets aan! Je kan niemand verplichten om psychisch gezond te zijn.’

El Kharraz Alami: ‘Ja, het is net die veelzijdigheid waar we het meest van kunnen leren. Zelf heb ik het bijvoorbeeld echt nodig om heel veel naast elkaar te doen. Mensen

Hetzelfde zie je bij kunstenaars die zelfmoord pleegden en waarvan het hele werk alleen nog bekeken wordt vanuit dat tragische einde. Dat er in ons veld veel meer aandacht moet gaan naar de mens achter het werkpaard, wil niet zeggen dat er minder aandacht moet gaan naar het autonome werk achter de kwetsbare mens.’

Lees een uitgebreide versie van dit interview op www.e-tcetera.be

Wouter Hillaert is cultuurjournalist, dramaturg en onderzoeker, en docent aan het Conservatorium Antwerpen (AP). Vijftien jaar schreef hij als theatercriticus voor *De Standaard* en *De Morgen* en zat hij in de kernredactie van *rekto:verso*. Vandaag is hij ook betrokken bij State of the Arts en bij projecten als Door to Door en Common Income.

TONEELHUIS
ALLE MEDEWERKERS
VAN TONEELHUIS

LONELY HEARTS CLUB BAND



**Dertien tableaux vivants
op evenzoveel nummers
van het legendarische
album van the Beatles.
*With a little help from
my friends!***

16 t/m 19 juni 2022 — Bourla

INFO & TICKETS
TONEELHUIS.BE

Met de steun van Tax Shelter maatregel van de Belgische Federale Overheid
Casa Kafka Pictures Tax Shelter empowered by Belfius.
Foto Vincent Delbrouck

DeMorgen.



Vlaanderen
verleent steun



STAD ANTWERPEN



UNDRWRRLD

Theater FroeFroe

*Orfeus en Euridice, de mythe, het theater, straffer, beter, anders ...
Het pad naar een vrouwenhart is een snelweg,
je moet alleen gas durven geven.*

Van 14 mei tot 5 juni 2022 op locatie in Fort4 te Mortsel
www.froefroe.be

10 → 19 juni
2022

www.buda.be

ALMOST SUMMER

FESTIVAL

KORTRIJK

FB — IG
@kunstencentrum
buda

**DANCE, FILM, PERFORMANCE,
INSTALLATION, SOUND WALK,
PARTY & SUMMER GARDEN**



KUNSTENCENTRUM
ARTS CENTRE

Inga Fuld Hakonardottir: Nend Thing © Kaja Sigvalda

DE HOND VAN DE LEEFGROEP

Over theater maken op het kruispunt tussen jeugdzorg, sociale huisvesting en psychiatrie



Atelier Deligny (videostill), Simon Allemeersch

Sommige kunstenaars werken graag met mensen in een kwetsbare positie: thuislozen, verslaafden, mensen met psychische problemen. Dat is op zich een goede zaak, want iedereen snakt naar zichtbaarheid, identiteit, erkenning. Maar er zijn ook vallen waarin sociaal bewogen kunstenaars kunnen trappen: dat ze te veel een afstandelijke toeschouwer blijven, bijvoorbeeld. Of dat ze met het applaus gaan lopen dat ook toekomt aan de mensen met wie ze werken. De kunst is om nederig te zijn en nieuwsgierig te blijven: dan pas stop je met entertainen en creëer je betekenis, aldus Simon Allemeersch.

DE JONGENS

Als onderdeel van het Deligny-project, gewijd aan het gedachtegoed van de Franse pedagoog, filosoof en filmmaker Fernand Deligny, in het Museum Dr. Guislain, toonden we vorig najaar de documentaire *Alicia* van de Nederlandse filmmaakster Maasja Ooms. Als u die film niet zou kennen, kijk ernaar. De filmmaakster volgt Alicia, een meisje dat haar weg aflegt door verschillende jeugdinstellingen. Alicia gaat van plek naar plek, steeds dieper in de zorg, en, zo lijkt het ook: steeds dieper in de problemen.

Op een bepaald moment, in de zoveelste residentiële voorziening, wordt er van buitenaf op de ruiten geslagen. We krijgen ze niet te zien, maar het zijn jongens. Jongens die Alicia's aandacht proberen te trekken. Iemand van de begeleiding trekt snel de gordijnen dicht. Even later is Alicia verdwenen. Ze is weggelopen met diezelfde jongens. Men maakt zich veel zorgen over Alicia, en het verdwijnen met de jongens zorgt voor nog meer paniek. Dit incident is de zoveelste crisis tussen Alicia, haar begeleiders en haar moeder, en opnieuw moet Alicia van voorziening veranderen.

Die jongens, die krijgen we in de film nooit te zien. Men had immers snel de gordijnen dichtgetrokken.

Het is slechts mijn eigen interpretatie, maar na het zien van de volledige film bedacht ik me dat die jongens de enige menselijke aanwezigheid zijn in het hele verhaal, die niet direct verbonden is met haar problematiek. Elk ander gezicht, elke andere stem is daar omdat er een probleem is met Alicia — hetzij als familie, hetzij professioneel. Als ik Alicia was, ik zou ook weglopen met die jongens.

LUCINDA RA

In 2014 organiseerden we met het collectief Lucinda Ra, met theatermakers, een beeldend kunstenaar en jazzmuzikanten, een jaar lang een atelier in de kinderpsychiatrie Fioretti, een afdeling van het Psychiatrisch Centrum Dr. Guislain voor jongeren die een psychische problematiek combineren met een mentale achterstand. We maakten daarna een voorstelling over dat atelier. In de sociale woontorens van het Rabot, waar ik verschillende jaren onderzoek deed voor de voorstelling *Rabot 4-358* (2014), was de psychische kwetsbaarheid van verschillende huurders een terugkerend thema, net zoals de dak- en thuisloosheid van een aantal informele bewoners. Vorige winter, in 2021, ging ik als onderzoeker voor de UGent vier verschillende jeugdvoorzieningen bezoeken. In één voorziening ging ik verschillende keren langs en verbleef ik een week. Ik filmde er samen met de jongeren. Voor het Deligny-project bouwde ik in het museum Dr. Guislain een werkruimte met mensen die in de volwassenenpsychiatrie verblijven, en keerde ik terug naar Fioretti om er met jongeren te filmen en hen in het museum uit te nodigen.

Mijn werk als theatermaker, en het werk van Lucinda Ra, is sterk beïnvloed geweest door mensen die geen vanzelfsprekende relatie hebben met huisvesting en met zorg, en die meer tijd doorgebracht hebben op straat of in de psychiatrie dan hen lief is. Zij zijn bijzondere experts. Deze tekst zal naar die ontmoetingen verwijzen.

Het kan wat roekeloos lijken om de ervaringen van jongeren in jeugdzorg, psychiatrische patiënten, bewoners van sociale hoogbouw of mensen uit dak- en thuisloosheid bij elkaar te gooien. En toch zijn er goede redenen om dit samen te bekijken. Vanuit het woonparcours en de geleefde ervaringen van de mensen die de hulp het meest nodig hebben, blijken deze instituten vaak communicerende vaten.

Toen we de ouders van de kinderen uit de kinderpsychiatrie gingen bezoeken, merkten we dat er veel meer aan de hand is dan alleen maar dat ene dossier van dat ene kind. Toen ik de leefgroep van een psychiatrie binnenging, ontmoette ik meteen een vrouw uit de derde woontoren van het Rabot, en het gesprek ging vooral over sociale huisvesting. Een bewoner van een sociale blok beschreef haar gang als een 'open psychiatrie'. J., die meewerkte aan een voorstelling, leefde op straat; de mentale beperking, zijn psychische verwarring en verslaving werden er één kluwen. De wereld kunnen beschouwen als aparte sectoren en afgescheiden problematieken is een voorrecht van buitenstaanders.

TOESCHOUWERS

Het toneel, en misschien bij uitbreiding de kunsten, koesteren vaak een fascinatie voor de waanzin, voor het grensoverschrijdende, voor die gekke andere, en (psychologisch) geweld. King Lear mag eenzaam over de heide dwalen, voor ons als toeschouwer is zijn figuur een bron van fascinatie, opwindend en catharsis. Zijn eenzaamheid is de bijzondere en spannende eenzaamheid van de acteur die voor een volle zaal staat.

Na een gewelddadig incident op mijn werk ging ik ter ontspanning naar het theater. Ik zag een zogenaamd rauwe en donkere voorstelling. Het personage zwaaide met een bijl en beweerde een lijk in de kelder te hebben liggen. Het vertelde me eigenlijk weinig. Ik voelde me een verpleegster die na een lange shift verplicht werd te kijken naar een aflevering van *ER*: George Clooney draagt een witte jas met badge en een losse das, er loopt heel veel personeel door de gang.



Ardier Deligny (videostill), Simon Allemeersch

Er ontstaat een vreemde ommekeer wanneer je, waarschijnlijk ook vanuit een romantische fascinatie (elk begin is romantisch), effectief gaat samenwerken met die andere. Als je effectief gaat werken in die *pockets of otherness* die iedereen wel kan aanwijzen — de psychiatrie, *die* buurt, *die* mensen — maar waar we uiteindelijk toch weinig over weten, dan blijken de waanzin en de eenzaamheid vervelend en afstotend, het geweld is smerig en banaal. In het effectief samenwerken met ‘*die* mensen’, verliezen we de makkelijke positie van de ‘normale’ toeschouwer. Het is dan dat we iets leren.

LIEVEN DEFLANDRE

Ik heb veel geleerd van de dichter en schrijver Lieven Deflandre, met wie ik verschillende keren heb mogen samenwerken. Lieven was iemand die een bijzonder intellect had, een anarchisme gecombineerd met helder inzicht en maatschappelijke analyse — alsook de ervaringen van psychose, depressie en het verlies van alle hoop. Ik heb weinig mensen gekend die zo’n scherp inzicht hadden en tegelijkertijd zo gekwetst konden raken door die scherpe rand.

“De wereld kunnen beschouwen
als aparte sectoren en afgescheiden
problematieken is een voorrecht
van buitenstaanders.”

Lieven was een bijzonder goede schrijver. Hij beschreef nauwgezet zijn verblijf in verschillende psychiatrische ziekenhuizen, zijn woonparcours langs verschillende krotten. Hij ontving ooit Marino Keulen als minister van Wonen in de keuken van zijn beluikhuisje, maar over dat gesprek is niets geweten. In een volgend krot werkte de elektriciteit niet en gebruikte Lieven kaarsen. Na een brand in zijn slaapkamer werd hij vanwege zijn psychische verwarring door de politie beschuldigd van brandstichting. Hij moest voor de zoveelste keer naar de psychiatrie.

De langzame verwijdering van het sociale leven is heel reëel. Woonplaats na woonplaats, buurt na buurt raakte Lieven verder weg van het sociale leven in de stad en zijn geliefde buurt, het Rabot. In de omgeving van zijn woning was er steeds minder kans op aangenaam informeel contact. Maar er restte hem geen andere oplossing — steeds verder weg van alle ontmoeting en sociaal leven.

Van Lieven leerde ik dat wie psychische zorg nodig heeft, vaak maar moeizaam een thuis kan vinden — zowel in de kunstmatige omgeving van de residentiële voorziening (die vaak geen thuis wil en kan zijn) als in kwetsbare thuissituaties, of bij het zoeken naar een eigen plek op de woonmarkt. Van Lieven leerde ik het belang van fantasie, en de troost van het schrijven.

FAÇADEGEBIED

De socioloog Erving Goffman beschreef de sociale rollen die mensen voor zichzelf construeren ten opzichte van de andere—en hoe we daar een ruimtelijke en symbolische omgeving voor nodig hebben. Die omgeving noemde hij het ‘façadegebied’. Het is de scène waarop we onze sociale rol kunnen vertolken. Het schermt af van de blik en toont alleen dat wat bijdraagt aan die rol.

Een façadegebied is meer dan privacy. Het gaat immers zowel over de bescherming en de beslotenheid die ons privacy verlenen als over de ruimte om in alle openheid iemand te kunnen zijn. Het is de plek waar ik tegelijkertijd iemand ben in uw blik, en toch voor die blik afgeschermd ben van een oppervlakkig oordeel. De rijkdom van het leven bestaat er net uit dat ik die verschillende rollen kan opnemen, en iemand kan zijn in een rijk geheel van sociale relaties.

“Er is nog nooit een sociale huurder die lof kreeg
omwille van zijn of haar sociaal engagement.”

Voor een jongere in een residentiële voorziening is er misschien geen belangrijkere plek dan de bushalte. Daar kan je je eerste sigaret opsteken en een lief zijn voor je lief, een vriend voor je vrienden. Iemand in dak- en thuisloosheid verliest dan weer elke vorm van intieme privacy: men staat te kijk, en tegelijkertijd wordt hij of zij ook niet gezien op straat. Ze kunnen niet ‘iemand zijn’ in het openbaar. In extreem sociaal isolement van gevangenen of sociale flats verliezen mensen het contact met de buitenwereld, en tegelijkertijd hebben ze geen privacy ten opzichte van hun onmiddellijke omgeving. De muren zijn zo dun: iedereen weet dat men te veel van elkaar weet. En de huisvestingsmaatschappij is de huisbaas die te veel weet.

Façadegebied gaat om de betekenisvolle ruimte, waar mensen zowel bescherming als openheid kunnen vinden.

HET GEVECHT OM HET GEWONE

In de hele tekst van hierboven kunt u de psychiatrisch patiënt, de jongere, de hulpvrager telkens vervangen door de hulpverlener, de buurvrouw of de kunstenaar. Ook zij zijn op zoek naar een betekenisvolle omgang met elkaar. Zonder afbreuk te doen aan de specifieke problematiek van de mensen met wie we werken, zijn de rol van de normale en de gestigmatiseerde inwisselbaar. Een overgespecialiseerde hulpverlening, die nauw geformuleerde doelgroepen afzondert—maakt het herstel enkel moeilijker, en het samenleven in die kunstmatige omgevingen ondraaglijk.

Een van de beste momenten in de jeugdvoorziening beleefde ik toen de batterijen van de geluidsrecorder leeg waren. Een van de jongeren legde me de weg uit naar de Hubo. Ik wandelde er met hem naartoe. Hij vertelde over zijn huisdieren, waaronder een papegaai.

Ik kocht batterijen en we wandelden terug.

Ik neem me altijd voor om geen uitleg te vragen aan begeleiders, alleen aan jongeren: waar is het toilet? Wat is het wachtwoord van de wifi? Waar verzamelen jullie de lege batterijen? Dan gaat het samenwerken goed. Iets gelijkaardigs zie je bij de kinderen in de psychiatrie die goed overeenkomen met de kuisploeg en de klusjesman. Het zijn volwassenen die uit de buitenwereld komen, die niet verplicht zijn te preken, en niet op de hoogte zijn van de problematiek en het dossier van jongeren.

Ik ben in de leefgroep de onwetende buitenstaander. De cameraman, zoals men in een voorziening altijd zegt. Het is de eenvoudigste introductie. In een voorziening vergelijkt de directeur me met de hond die vaak in een leefgroep is. Het beest heeft geen flauw benul, is altijd enthousiast en blij iemand te zien. Je kunt er eens mee naar buiten gaan. Samen dingen doen en rondhangen — en ik heb geen weet van dossiers, context of problematiek. En daarmee ben ik ook vrij van die last. De sociale relatie is daarom niet minder waardevol. Integendeel, wat misschien onnuttig is voor de formele situatie, is essentieel voor het herstel van een *gewone* sociale relatie.

Wie zich op gespecialiseerde hulp moet verlaten, verliest vaak de mogelijkheid tot het gewone. Men is dan alleen nog de verontrustende opvoedingssituatie, de lastige huurder of die ene diagnose in het dossier. Dan val je samen met problematiek en hulpvraag binnen een kunstmatige woonomgeving, en is er weinig herstel mogelijk. En de ruimtes die gericht zijn op herstel en therapie, kunnen niet functioneren als er alleen gefocust wordt op een functioneel herstellen binnen een kunstmatige omgeving. Zonder verscheiden sociale rollen daaromheen, zonder kwalitatieve façadegebieden, wordt de bestaande problematiek alleen maar moeilijker.

Atelier Deligny (videostill), Simon Allemeersch



Nu komt het moment in deze tekst dat u misschien zal verwachten dat het theater, en de kunsten bij uitbreiding, gepresenteerd zullen worden als het ideale façadegebied. Dat is maar ten dele mijn boodschap. Want wij moeten ook leren, en buiten ons specialisme durven te stappen.

Ik kon goed een dronken man spelen toen ik op de toneelschool zat. Echt waar: gegarandeerd succes tijdens improvisaties en toonmomenten. Maar toen ik later samenspeelde en -werkte met mensen die verslaafd zijn aan alcohol, was de lol er wel af. Als kunstenaar tegenover realiteiten gaan staan, is echter geen pleidooi tegen fantasie. Integendeel, in die ‘andere’ omgevingen wordt de fantasie pas echt uitgedaagd. De wereld daarbuiten is *stranger than fiction*. Fantasie die zich daar niet aan durft te toetsen, wordt gemakzuchtig en is vooral bezig met zichzelf.

“Ik kon goed een dronken man spelen aan de toneelschool. Maar toen ik later samenwerkte met mensen die verslaafd zijn aan alcohol, was de lol er snel af.”

De kunsten kunnen wel degelijk opnieuw een façadegebied bieden — een plek om in goede omstandigheden opnieuw een sociale rol te vinden — als we onthouden dat de kunsten daar niet uniek in zijn. Met alleen de kunsten redden we het ook niet. Het komt erop aan opnieuw maatschappij te maken, met een rijke veelheid aan sociale rollen. Het aura van de autonome kunsten gaat snel muf ruiken. We delen met de makers van Lucinda Ra de woorden van Robert Filliou: *‘Art is what makes life more interesting than art.’*



Atelier Deligny (videostill), Simon Allemeersch

Want bieden onze theaters echt zulke verscheiden façadegebieden? Met een rijk geheel van verschillende sociale rollen? Of zijn het plekken met allemaal min of meer hetzelfde publiek, die louter toeschouwers zijn? Net zoals in gespecialiseerde hulpverlening ben ik bang voor een ongeïnspireerd specialisme in de kunsten. Ik ben daar bang voor omdat het werk zo verdomd saai wordt, en de kunst vanzelfsprekend. En dan werkt die kunst ook niet meer.

En de aandacht en verdienste stralen vaak eenzijdig af. Des te meer succes en bevestiging voor de maker die effectief gaat samenwerken met die andere. Des te meer relevantie, des te meer lof omwille van sociaal engagement, en des te makkelijker een beurs en een onderzoek. Dat is nu eenmaal het eeuwige privilege van 'de normale'. Er is nog nooit een sociale huurder die lof kreeg omwille van zijn of haar sociaal engagement. Veel te weinig mensen realiseren zich hoe hard die mensen zich al ingezet hebben om het samenleven überhaupt leefbaar te maken. Weinig applaus op die scène.

Enige nederigheid als kunstenaar is dus wel op zijn plaats: wij hebben immers *hun* hulp nodig, wij leren van *hen*. En als ik niet blijf nadenken over een breed structureel verhaal, met een echte kennisambitie van de kunsten *in* de buitenwereld *over* de buitenwereld — ben ik louter een slimme entertainer met andermans ellende.

IDIOTEN

Het is net onze grote kracht om als kunstenaars geen toeschouwers te blijven, om dwars door afgescheiden problematieken, sectoren en specialismen te kunnen handelen en te verbinden — om opnieuw een verhaal te maken. Liever een onduidelijke positie te midden van verschillende werelden, dan een propere kunstenaar. Het mooiste theater ontstaat op de grens van het theater, en durft daarbij het aura van de kunsten te riskeren. Laten we werken als idioten: een grondig, weloverwogen gebrek aan specialisme — en bewust onwetend.

Atelier Deligny (videostill), Simon Allemeersch





Atelier Deligny (videostill), Simon Allemeersch

We hebben *betekenismakers* nodig die steeds opnieuw vanaf nul willen starten. In het werk in het atelier, in het onderzoek en in het theater kunnen we soms die betekenismakers zijn. Zowel de kunstenaar als de mensen die meewerken. Te vaak ontnemen we mensen die psychisch lijden, of gewoon anders zijn, de mogelijkheid om zo een betekenismaker te zijn. We ontnemen ze zo ook de ruimte om iemand te zijn. Maar mensen zullen altijd proberen die façadegebieden te verwerven. Want het alternatief is gezichtsverlies in de meest letterlijke zin van het woord: verstenen, verdwijnen en niemand die je nog herkent als iemand. In een interview zegt iemand over de lange periode in dak- en thuisloosheid: ik voelde niet meer als ik.

En om dat verdwijnen tegen te gaan zijn alle middelen goed. Meewerken aan een toneelvoorstelling, een veel te dure gsm, extreme aanhankelijkheid of verzet. Als er geen andere betekenis overblijft, probeert men opnieuw een rol bemachtigen, en dan doet het er niet meer toe welke rol. Als het maar een andere is dan alleen die problematiek. Iemand schreeuwt en haar man zegt me: haar stem is haar wapen, niemand roept zo luid als zij. Alicia loopt weg met de jongens. Lieven schrijft. J. leeft op straat maar komt me duidelijk maken dat hij wil meewerken aan de voorstelling. Ik denk dat het in ons wezen ligt om te proberen iemand te zijn. Als we de mogelijkheid daartoe verliezen is onze situatie per definitie onmenselijk, en ontmenselijkend.

Simon Allemeersch (1980) is theatermaker binnen het collectief Lucinda Ra en onderzoeker aan de UGent, vakgroep sociaal werk en sociale pedagogiek. Binnen de expo *Circonstances* in het Museum Dr. Guislain, rond de figuur van Fernand Deligny, bouwde hij een werkruimte in samenwerking met ervaringsdeskundigen en experts allerhande.

De Troost Rubriek

Theater troost. Theater kan een leven veranderen. Is een oefening in empathie. Wat een hoge verwachtingen over de helende kracht van kunst. Maar hoe mooi die woorden in menig programmabrochure of interview ook klinken, welke impact kan een voorstelling nu echt hebben op een klein mensenleven? We vroegen het aan podiumkunstenaars Grace Ellen Barkey en Rebekka de Wit, en aan twee doorgewinterde theaterkijkers: journalist Walter Zinzen en Rik Vanmulders, bezieler van het Theaterarchief.

De naam die herinnerd wil worden — Grace Ellen Barkey

Ik heb het syndroom van Lynch. Dat wil zeggen dat ik een erfelijke afwijking heb in mijn DNA waardoor ik gevoeliger ben voor bepaalde soorten kankers. Ik heb vier verschillende kankers gehad. Operaties, chemotherapieën, bestralingen. Op intensieve zorg in leven blijven door steeds maar weer de gezichten van mijn kinderen op te roepen. Organen weggehaald of beschadigd, hardnekkige insomnia. Vechten om waardig te blijven, niet gereduceerd te worden tot kankerpatiënt. Intense ervaringen van ongemak, pijn, verdriet, afscheid nemen maar ook van grote liefde en de mogelijkheid mezelf straffeloos buiten alle gedoe te houden.

Het besef van eindigheid is heel bevrijdend.

Natuurlijk kon ik niets anders doen dan deze ervaringen in mijn werk te gebruiken, maar nooit letterlijk. In mijn eigen voorstellingen gaat de discussie over materie of emotie, over het reële of surreële, over vorm en inhoud heen en weer — of beter gezegd in een cirkelbeweging: performers worden ontdaan van hun menselijkheid, hun lichaam neemt groteske vormen aan en wordt materie. Emotie wordt zo groot dat het verstilt tot een beeld op zich, om dan weer uit te komen bij de intimiteit en de stunteligheid die de mens eigen is. ‘Het bizarre transformeert tot iets bijzonders en mysterieus’ (Edgar Allen Poe).

Zo kleurt de toeschouwer zijn eigen verhaal, associaties, herinneringen. Een voorstelling maken stijgt boven de werkelijkheid uit. Het krijgt zijn eigen taal, zijn eigen logica. Het wordt een eigen, nieuwe wereld. Bevrijdend voor mij want ik word mijn eigen toeschouwer. Ik kom, gek genoeg, dicht bij de kern, de vloeiende kern van mijn kunstenaarschap.

Helemaal anders was mijn ervaring als performer in *De blinde dichter*, een werk van Jan Lauwers en Needcompany. Hierin onderzochten we juist wat het betekende om persoonlijke, ware verhalen te vertellen. Herstellende van mijn laatste operatie en behandeling vertelde ik voor het eerst op de scène over ‘mijn’ Lynch-syndroom. Maar tegelijkertijd stelde ik dat in vraag: ‘Is het belangrijk voor de mensen om te weten dat ik het Lynch-syndroom heb, of dat Jules (*Beckmann, coperformer, red.*) een jood is en Mohamed (*Toukabri, coperformer, red.*) een moslim?’ Niet dus. Onze conclusie was dat het belangrijker is om te vertellen wat ons verbindt, welke geschiedenis we delen. Wel smokkelde ik een klein zinnetje deze scène in: ‘Ik vertel er niet graag over want het is niet sexy om over kanker te praten.’ Ik was gekleed in een supersexy gouden catsuit en hoge hakken. Zo stak ik, althans in mijn verbeelding, alle kankerpatiënten een hart onder de riem. Wij tellen mee, wij zijn wel sexy.

Maar de scène waar ik eigenlijk over wil vertellen is het openingsbeeld van *De blinde dichter*. Ik ben gekleed in een uitvergrote versie van het kostuum van een Javaanse danseres — mijn Javaanse, Chinese achtergrond en de illegale tocht van mijn familie van Indonesië naar Nederland is een ander deel van het verhaal dat ik vertel in de voorstelling — en ik roep minutenlang vol overgave mijn naam.



Grace Ellen Barkey.

De naam wordt materie, dan weer vloeibaar. Een schreeuw. Een zucht.

De naam die herinnerd wil worden, met waardigheid gedragen wil worden, die wil leven en sterven en weer geboren wil worden.

Ik roep in naam van alle mensen die gereduceerd worden tot patiënt, geval, vluchteling, illegaal. De naam wordt alle namen.

*'In this time
Once upon
I saw
Independently
Upon
Dungeons
Carved
Names
Like
Mine'*

Kunstenares, choreografe en performer *Grace Ellen Barkey* is geboren in Surabaya (Indonesië). Barkey woont en werkt in Brussel en is medeoprichter van het kunstenaarshuis Needcompany (1986). Sinds 1992 maakt ze haar eigen producties, die zich situeren op het grensvlak tussen theater, dans, performance en beeldende kunst.

Kunst als schuilplaats — Rebekka de Wit

Op de vraag of kunst mijn leven heeft veranderd, ben ik geneigd te antwoorden van niet. Dat heeft niet zozeer te maken met kunst, als wel met welke denkrichting ik door die formulering word opgestuurd. Of kunst mijn leven heeft veranderd, lijkt familie van de vraag of kunst de wereld kan redden. En ik heb me vaak laten verleiden tot het schrijven van columns, het deelnemen aan panels, het beantwoorden van dergelijke vragen van journalisten, wat tot gevolg heeft gehad dat ik die vragen heb geïnternaliseerd. Vragen zijn iets vreemds. Ze hebben de reputatie de werkelijkheid slechts te bevragen—‘Het is maar een vraag, hoor!’ / ‘Vragen staat vrij’—terwijl je met een vraag tegelijkertijd zoveel werkelijkheid kunt installeren.

Dat kunst losstaat van de wereld bijvoorbeeld. Dat is een onderscheid dat de vraag ‘kan kunst de wereld redden?’ installeert. Het klinkt misschien futiel, maar eigenlijk suggereer

je daarmee dat het er ook niet kan zijn, want je hebt de wereld, en de dingen die daar blijkbaar optioneel omheen bungelen. Je vraagt niet: kan mijn hart mijn leven redden? Het is immers volstrekt logisch dat het hart een noodzakelijk onderdeel is van het lichaam. Men vraagt niet: kan gras de wereld redden? Gras is er, vindt een weg, ook al liggen er stoeptegels of straten. Gras is de wereld, ook. Kunst is ook de wereld, hoewel die vraag lijkt te suggereren dat dat niet zo is. En daar schuilt een gevaar. Op het moment dat iets in een vraag losgekoppeld wordt van de wereld, moet je altijd opletten. Iets isoleren van de wereld is de eerste noodzakelijke stap om het uiteindelijk te kunnen elimineren. De wereld redden is in feite niet echt iets, maar toch lijkt kunst te moeten beantwoorden aan dat criterium — om er natuurlijk hopeloos in te mislukken.

De vraag is mij vaak gesteld door kunstliefhebbers, wellicht in de hoop dat ik een antwoord zou hebben waarmee de buitenwereld getroost kan worden. Gras lijkt wel op kunst, vind ik, in de zin dat het toch plaatsvindt, zelfs daar waar het nauwelijks mogelijk lijkt.

Heeft kunst mijn leven veranderd? Nou, ja, maar het heeft het ook in die mate gevormd dat ik niet meer weet wat mijn leven zou zijn zonder. Wie ik zou zijn zonder. En allicht geldt dat niet alleen voor mij. We dragen al zoveel geaccumuleerde cultuur mee en gebruiken haar om überhaupt te kunnen zien en voelen, en dat maakt het zo moeilijk om te bepalen welke precieze kunstervaring mijn leven heeft veranderd, want het heeft het vanaf dag één gevormd. Natuurlijk, kunst is iets anders dan cultuur, en die gebruik ik nu wat slordig door elkaar. Maar ik zal daar later op terugkomen. Voorlopig zal ik zeggen dat ik — doordat ik in een bepaalde cultuur leef — kunst nodig heb. Als schuilplaats, als plek waar ik een soort eerlijkheid ervaar die ik nodig heb om gezond te blijven.

Een paar maanden geleden luisterde ik naar een interview met Danny Ronaldo, de circusartiest. Hem werd gevraagd of hij door de pandemie bang was geworden dat theater zou verdwijnen. Hij antwoordde dat hij bang was dat mensen, door filmpjes te zien van spectaculaire circusacts, zouden vergeten dat het eigenlijk helemaal niet gaat om dat spektakel maar om iets anders. Iets onzegbaars. Als je met vijfhonderd mensen zit te kijken naar iemand die zes balletjes in de lucht houdt, dan is dat adembenemend — niet omdat het spectaculair is, maar omdat iemand zijn leven heeft gewijd aan iets wat er niet toe doet. Dat dat mag, en dat daar schoonheid in zit, daar zit het. En, zo zei Danny Ronaldo het, ga je dus naar buiten met een soort moed. Moed om iets te doen wat er niet toe doet.

Ik geloof dat ik dat ergens bedoel met eerlijkheid. Dat je mensen iets ziet doen wat er niet toe doet, maar dat dat ook niet erg is, terwijl je in de buitenwereld doorgaans precies het omgekeerde meemaakt. Mensen doen alsof alles wat ze ondernemen ertoe doet, en alsof het erg zou zijn wanneer dat niet zo is. Ik herkende wat Danny Ronaldo zei over zijn voorstellingen. Ik werd tijdens zijn voorstelling *De wondere kerst* aan een paar dingen herinnerd. Onvermijdelijk aan het voorbijgaan-van-de-dingen. Het is een voorstelling waaraan vier generaties circusartisten meedoen — ook zijn ouders, die slechts één truc nog kunnen, zitten erbij. Het is mooi én verdrietig en door die voorstelling te zien werd ik herinnerd aan wat mij ooit aan theater verslingerd deed raken.

Door naar het theater te gaan, kwam ik erachter dat er plekken zijn waar het leven alle dingen tegelijkertijd is. Terwijl ik op de plek waar ik opgroeide, waar altijd een kermis staat,



De wonderlijke kerst, Circus Ronaldo © Frauke Verreyde

doorgaans de indruk kreeg dat de dingen alleen maar mooi probeerden te zijn, terwijl het zo duidelijk was dat ze ook vreselijk verdrietig waren — alleen deed iedereen alsof dat niet zo was. Daarin zit de opheffing van een eenzaamheid, of eerder de verzoening ermee, omdat ik anderen bezig zie die dat op een hoog niveau al hun hele leven doen: leven met schoonheid en verdriet tegelijkertijd.

Ik geloof niet dat er een voorstelling is die mijn leven heeft veranderd. Het is eerder zo dat mijn leven een stuk leefbaarder werd door te ontdekken dat er poëzie is, en dat het daarin ondenkbaar is dat verdriet en schoonheid niet voortdurend uit elkaar geboren worden. Zo werd mijn jeugdeenzaamheid geen particulier probleem dat ik moest oplossen, maar deel van wat het betekent om mens te zijn. Kunst kan misschien de wereld niet redden, maar door voorstellingen te zien, door boeken en poëzie te lezen had ik voor het eerst in mijn leven het gevoel: ik wil deze wereld — wat in zekere zin een vorm van het redden van de wereld is.

Rebekka de Wit (1985) is schrijver en performer. Ze is artistiek leider van theatergezelschap De Nwe Tijd, columnist bij *De Standaard*, en schrijver van de roman *We komen nog één wonder tekort* en de essaybundel *Afhankelijkheidsverklaring*.

Jozef van den Berg wees mij de weg — Rik Vanmulders

Mijn grootvader en dooppeter Valery Van Mulders speelde amateurtoneel bij Kunst en Vermaak. Samen met zijn broer Gentiel, die vijf jaar ouder was, vormde hij een gouden duo. We spreken over de jaren 1920-1930. Op familiefeesten vlogen de straffe verhalen ons om de oren. Kerst en Nieuwjaar waren nooit saai. Via via kon ik heel wat goed bewaard archiefmateriaal van zijn toneelbond op de kop tikken. Mooie, kleine, wat beduimelde en getaande affiches en programmabladen in ouderwets ‘Nederlandsch’. Kostbaar erfgoed voor mij.

Ik heb mijn opa nooit zien spelen. Zijn toneelbond bestaat intussen al lang niet meer. Zelf voelde ik nooit de behoefte om op een podium te gaan staan, noch te registreren. Toch trok de scène mij aan. Het zat — dat vermoed ik toch — in mijn genen.

Als jonge twintiger las ik in de krant een interessant stuk over de charismatische poppenspeler Jozef van den Berg. Hij oogstte succes (en volle zalen) met *Moeke en de dwaas* en *Bericht van Eenoo*, voorstellingen die zowel voor kinderen als voor volwassenen werden opgevoerd. Een revolutionair idee, zo leek me.

We schrijven begin jaren 1980. Met uitgaan en meisjes had ik niet zo veel. Het leek me leuker om de nieuwste voorstelling — *De dans van de bultenaar* — van deze in mijn ogen zeer intrigerende man te gaan bekijken. Van mijn geboortedorp Welle naar de Sint-Annazaal in Aalst was het maar twintig minuten fietsen.

Ik wist niet wat ik moest verwachten, maar ik voelde nervositeit. Er hing elektriciteit in de lucht. Voor de eerste keer alleen naar een theatervoorstelling! Niet zoals voorheen met mijn vader de bus op, samen met andere leden van de plaatselijke Davidsfonds-afdeling naar de KVS of naar het MMT. Daar werd je vanaf een kwartier voor aanvang door de zaalwachters naar je plaats gebracht.

In Aalst was het anders. We mochten niet meteen binnen. De organisator liet weten dat de deur pas klokslag acht uur zou opengaan. Ons werd gevraagd in ‘een soort van gewijde stilte’ de zaal te betreden. Schoorvoetend naar binnen. Vrije zit. Echt veel volk. Ik voel de bons in mijn borstkas nog.

In *De dans van de bultenaar* speelt Jozef van den Berg drie rollen: de koning, de bultenaar en de jongeman Zottekop. Weer zo’n revolutionair idee om alle rollen zelf te spelen, dacht ik. Hij gebruikt daarnaast in deze voorstelling slechts twee poppen (een haan en Rattekop), anders dan in zijn voorgaande werk, waar Frederik de Vogel, Portemonnee, Mevrouw de Heks, Grootoog, Mannetje Pluim en Pietje de Rups de revue passeerden. Hij wil duidelijk van het etiket ‘poppenspeler’ af, zo verneem en lees ik later.

De voorstelling begint. Het zaallicht dooft uit. Spots bundelen het licht naar de scène. Op het podium vormt een indrukwekkende blauwe toren met trap, een vestingmuur en



De dans van de bultenaar, Jozef van den Berg © Bert Nienhuis

een schandblok het decor. Aan die galg bungelt een kruik water. De dop is eraf, dat zie ik duidelijk. Links en rechts hangen handen roerloos door de dwarsbalk heen. Ik vermoed dat de handen echt zijn maar ik weet het niet zeker. Halfweg tussen de handen zie ik een groter gat met een muts schuin naar onderen. Ik zie voorlopig geen hoofd. De spanning bouwt op.

Even later beweegt één hand, nog iets later de andere. De muts zwiept omhoog. Het gezicht van Jozef van den Berg wordt zichtbaar. Hoewel ik hem nog nooit zag spelen, herken ik hem meteen. Van in de krant, weet je. De jongeman Zottekop heft aan: 'Vanochtend, vanochtend heeft de koning, hem van boven—uit mededogen, zoals hij het zei—om mijn straf een beetje te verlichten een kruik water aan mijn blok gehangen. Met bovenmenselijke inspanningen is het mij uiteindelijk gelukt om het dopje eraf te krijgen...' Aan het einde van het verhaal vraagt Zottekop iemand uit het publiek om hem te laten drinken. Meer nog, hem te laten ontsnappen uit het schandblok door de sleutel uit zijn zak te halen.

Dat een speler een voorstelling écht laat starten met medeweten van het publiek—weer zo'n geniaal idee—ervoer ik als magisch. Alsof de hand Gods mij leidde. Kippenvel, elke keer als ik eraan terugdenk. Ik ben nog steeds nerveus bij de aanvang van elke nieuwe voorstelling. Steeds opnieuw. Ik raak het maar niet kwijt.

De dans van de bultenaar wordt neergesabeld door pers en recensenten, ook wijlen Wim Van Gansbeke hakt er stevig op in. Ik trek er mij geen bal van aan. Dat bijzondere moment koester ik zeer. Jozef van den Berg wees mij definitief de deur naar het theater.

Ik ben sindsdien theater blijven kijken. Overvloedig zelfs. Wanneer het maar even kan of kon. Theater is en blijft een permanente vraag naar openheid. Met onbevangen vizier

de wereld in. Theater onderzoekt. Theater voelt geen oordeel. Helpt je de wereld beter te duiden. Leidraad voor het leven. Blijven zoekend zoeken naar het waarom. Ook verzamelen raakt maar niet uit mijn DNA. Mappen vol. Warme kamers van troost. Het gaat maar niet over.

Jozef van den Berg trekt op 14 september 1989 de deur van de rode zaal in deSingel voor-good achter zich dicht nadat hij — de Bijbel in de hand — zijn publiek een laatste keer heeft toegesproken: ‘Ik zal het u proberen uit te leggen. Ik hoop dat u één ding voor mij hebt en dat is respect voor mijn beslissing. Ik zal nooit meer spelen. Ik ben een werkelijkheid genaderd die niet meer te spelen is. Ik heb ontzettend lang gezocht, ben overal geweest. Uiteindelijk kwam ik tot de conclusie en die conclusie ben ik nu zelf: dat de zoeker zoekt maar hij wordt gevonden. Daarom sta ik vanavond voor het laatst op de planken (...)’ Hij speelde sindsdien nooit meer. Hij bekeerde zich tot de orthodoxe kerk en leidt tot op vandaag een teruggetrokken bestaan.

Met bijzondere dank aan Francis Jonckheere, auteur van *Jozef van den Berg—Van poppenspeler tot acteur van Christus*.

Rik Vanmulders is al 38 jaar studiemeester op het Leonardo College in Denderleeuw en al minstens even lang gepassioneerd theaterliefhebber. Hij bouwt samen met zijn vrouw Sarah Segers een persoonlijk theaterarchief uit (www.theaterarchief.be).

De religie van het menselijke — Walter Zinzen

Kunst kan pas helen als ze geëngageerd is. Een van de meest beklijvende stukken die ik ooit gezien heb, is *Mistero Buffo* (1972) van Dario Fo. Een communist, jazeke. Hij wist als geen ander de sociale onrechtvaardigheid van zijn tijd aan te klagen en het volksverzet ertegen te bezingen, letterlijk. Hij nam het Nieuwe Testament als uitgangspunt voor een marxistisch verhaal over de strijd tegen onrecht en uitbuiting.

De voorstellingen van *Mistero Buffo* door de Internationale Nieuwe Scène waren zowel naar vorm als inhoud vernieuwend. Het wat ingeslapen toneelwereldje van die tijd werd wakker geschud door de mise-en-scène, de muziek en de fantastische prestaties van acteurs en actrices. Hilde Uitterlinden en Charles Cornette, die de hoofdrol speelden, zie en hoor ik nog steeds voor me. Zoals ik me ook Wannes Van de Velde herinner, de protestzanger bij uitstek, die samen met hen de Italiaanse volksliederen had omgezet naar Vlaanderen. Het resultaat was verbluffend. ‘Van de schoonheid en de troost’ zou Wim Kaizer het hebben genoemd: zo overrompelend was de hele voorstelling.

Tja, de première was in 1972: kunst en sociale strijd gingen toen vaak hand in hand. In 1968 hadden Leuvense studenten ‘We shall overcome’ gezongen, het lied van de Amerikaanse burgerrechtenbeweging. Van *Mistero Buffo* had iedereen de mond vol. Het zette ons, jonge en sociaal bewogen journalisten, aan om in ons werk veel aandacht te besteden aan sociale conflicten. Het leverde ons de geuzennaam ‘rode missionarissen’ op. Daar waren we best trots op.

Vandaag de dag zijn het engagement en de helende kracht van podiumkunsten van een heel andere aard. Nu staan de strijd tegen racisme, seksisme en uitbuiting van zogenaamde ‘illegalen’ centraal bij de geëngageerde kunstenaars. En alweer schrijven ze geschiedenis. *Dear Winnie* (JR.CE.sA.R, KVS en NNT) is een voorstelling die *Mistero Buffo* evenaart of zelfs overtreft. Weer is de vernieuwing in vorm en inhoud grensverleggend. *Dear Winnie* is qua bezetting een spiegelbeeld van onze veelkleurige samenleving, en gaat door zijn ongeëvenaarde kracht en dynamisme recht naar het hart van de toeschouwer. Het juryverslag van het Theaterfestival 2020 formuleerde het zo: ‘Negen zwarte vrouwen die een opzwepende ode brengen aan hun idool Winnie Madikizela-Mandela. Tijden, talen en stijlen lopen vrolijk door elkaar, tot één feministisch en antiracistisch statement én een spetterend totaalspektakel.’

Dear Winnie werd bedacht en geregisseerd door Junior Mthombeni, de zoon van Maurice Mthombeni, een Zuid-Afrikaanse balling (en goede vriend van schrijver dezen). Junior heeft van zijn vader kennelijk de strijdlust meegekregen. ‘Deze voorstelling wil je geen geschiedenisles leren, ze wil kracht delen’, stond op de website van de KVS te lezen — ongetwijfeld een tekst van Junior zelf. Kan kunst meer helend zijn? Junior heeft ondertussen al een hele reeks producties op zijn naam staan (zoals *Rumble in the Jungle* en *Malcolm X*) die precies dezelfde bedoeling hebben.



Dear Winnie, JR.CE.sA.R, KVS & NNT © Reyer Boxem

Kunst hoeft uiteraard niet per se maatschappelijk geëngageerd te zijn om te helen. Weinig thema's zijn zo vaak en zo hartstochtelijk bezongen als de liefde, wereldwijd en door alle eeuwen heen. De grote toneelauteurs of operacomponisten hebben het vaak over tragische, verboden of onmogelijke liefdes. Op hun manier zijn hun stukken helend, juist omdat ze een duidelijke boodschap hebben: leg niets in de weg naar het geluk van twee mensen die van elkaar houden. *Romeo and Juliet* van Shakespeare is mijns inziens een scherpe aanklacht tegen elkaar bevechtende clans, die hun verliefde kinderen de dood in drijven. Wijlen Jules De Corte liet er zich door inspireren om een liedje te schrijven over twee mannen die van elkaar houden. Romeo en Julio noemde hij hen. Als vandaag de dag homoseksuele mensen in onze gewesten niet meer vervolgd worden, is dat mede dankzij de helende kunst, die, zoals Jules De Corte het deed, benadrukt dat het enige wat telt de vraag is of de geliefden gelukkig zijn met elkaar.

Gerard Mortier, ook een vernieuwer van formaat, was formeel: opera moet geëngageerd zijn. In de oren van velen was het als vloeken in de kerk. Maar hij leverde wel het bewijs dat het klopt. Toen hij eventjes operadirecteur was in New York, gaf hij de opdracht om het boek *Brokeback Mountain* van de Amerikaanse auteur Annie Proulx en de verfilming ervan te bewerken tot een opera. Het thema: de cowboys Jack en Ennis, die elkaar twintig jaar lang in het geheim ontmoeten omdat ze hun romance niet openlijk kunnen beleven. Dan wordt een van hen door homofobe dorpsbewoners vermoord.

Mortier programmeerde de opera toen hij directeur was in Madrid. Om hem te laten volgen door *Tristan und Isolde*, een al even tragisch verhaal. Hij verantwoordde die combinatie zo: 'Tristan, Isolde, Jack, Ennis: het zijn allemaal personages die niet begrijpen wat hen overkomt, maar bereid zijn te sterven voor hun liefde.' Ik heb beide voorstellingen in Madrid gezien. En heb ervaren hoe Mortier opera, zijn passie, zag: als theater dat ons verandert, als religie van het menselijke. Bedankt, Gerard.

Walter Zinzen (1937) is ex-VRT-journalist. Hij schrijft nog regelmatig opiniestukken voor *MO**, *De Standaard* en *De Morgen*. Daarnaast geeft hij lezingen en wordt hij dikwijls gevraagd als Congo- of politiek expert bij Vlaamse tv- en radioprogramma's.

VOORBIJ HET EGODOCUMENT

Een (persoonlijke) reflectie over theater waarin de kwetsbaarheid van de maker centraal staat

Wie een blik werpt op de festivalprogramma's van de afgelopen jaren, merkt een opvallende tendens op van veelal jonge makers die autobiografisch geïnspireerd werk maken. Jaouad Alloul, Jozefien Mombaerts, Merel Severs, Suzanne Grotenhuis, Emma Berentsen of Jan Wallyn: stuk voor stuk vielen ze op met erg persoonlijke voorstellingen die tegelijkertijd inhaken op hedendaagse maatschappelijke vraagstukken en evoluties, zoals de nasleep van #metoo, de representatie van queer personen of het taboe rond psychisch lijden en trauma. In handen van deze makers wordt het egodocument een vorm van emancipatie voor wie zichzelf of zijn verhaal niet gerepresenteerd ziet in de samenleving. Maar welke kritische taal kan of mag je hanteren om het over dit soort persoonlijk werk te hebben, vraagt Esther Tuypens.



De Meisje, Jaouad Alloul © Karolina Maruszak

BORGERHOUT

In 2019 ga ik met mijn vriendin kijken naar *De meisje* van Jaouad Alloul. De voorstelling speelt in Rataplan, net om de hoek van het appartement waar we samenwonen. In *De meisje* vertelt Alloul over zijn coming-out in een moslimgezin, de band met zijn familie, zijn zoektocht naar identiteit en liefde. Het is een mooi, sober vormgegeven verhaal en Alloul is een innemende verteller. Wanneer we na afloop naar huis wandelen, zegt mijn vriendin hoeveel het voor haar betekent om als holebikoppel in dit deel van de stad naar deze voorstelling te gaan kijken. We wonen graag in onze wijk, die we delen met een grote moslimgemeenschap, maar ervaren ook de uitdagingen van het samenleven in een superdiverse stad. Een getuigenis als die van Alloul versoepelt het beeld van zogezegd ondoordringbare en onverenigbare identiteiten. Alsof dit kwetsbare relaas van een persoonlijke ontvoogding ook iets aanraakt in onze eigen zoektocht naar identiteit en gemeenschap.

“Welk recht van spreken heeft de criticus
nog wanneer kunst alleen beoordeeld wordt
op haar sociaal nut?”

Er zijn voorstellingen die je om een of andere reden langer bijblijven dan andere. *De meisje* is er voor mij zo een. Niet alleen omwille van waar ik ze zag en met wie, maar ook omdat Allouls monoloog mij confronteerde met de vraag hoe ik over deze voorstelling kon of mocht spreken. Een werk als *De meisje* lijkt immers zodanig samen te vallen met de persoon achter de kunstenaar dat het moeilijk wordt om de twee van elkaar te scheiden. Een esthetisch oordeel voelt daardoor al snel als een persoonsgebonden oordeel. Tegelijkertijd besef ik dat dit vraagstuk alleen maar ontspringt uit een bepaalde opvatting van esthetiek of schoonheid, een impliciete verwachting dat de kunstenaar zijn persoonlijke werkelijkheid sublimeert in het kunstwerk.

Dat *De meisje* het individuele verhaal van Alloul overstijgt, ervaar ik zelf, hoe verschillend mijn persoonlijke context ook is van die van de maker. Maar hoe verhoudt het maatschappelijke en persoonlijke belang van een voorstelling als deze zich tot mijn oordeel als kunstcriticus?

HET BELANGELOZE OORDEEL

Dit is allerm minst een nieuwe vraag. Midden jaren 1990 bijvoorbeeld zorgde de Amerikaanse danscritica Arlene Croce voor heel wat ophef met haar ‘non-recensie’ van Bill T. Jones’ *Still/Here* in het tijdschrift *The New Yorker*. De tekst was niet alleen controversieel omwille van Croces verwerping van de voorstelling als zogenaamde ‘victim art’; de recensente had haar scherpe oordeel ook nog eens geschreven zonder het stuk gezien te hebben. Croce weigerde ostentatief om de voorstelling te bekijken, omdat het werk volgens haar bij voorbaat buiten het bereik van de kritiek lag. Jones had voor *Still/Here* samengewerkt met hiv-positieve dansers en gebruikte ook videomateriaal van stervende aidspatiënten. Die concrete aanwezigheid van ziekte en dood zorgden er volgens Croce voor dat het stuk



Anne Meers Jeffry, Emma Berentsens © Ed Sharp

‘onbespreekbaar’ werd. Hoe kon je immers esthetische categorieën loslaten op iets zo wezenlijk als een ziek en stervend lichaam op scène?

Met ‘victim artists’ bedoelde Croce kunstenaars die hun persoonlijke lijden en kwetsbare maatschappelijke positie als uitgangspunt namen voor hun werk, en die daardoor het esthetische oordeel van de criticus op een al te gemakkelijke manier probeerden te omzeilen: *‘dancers I am forced to feel sorry for: dissed blacks, abused women, disenfranchised homosexuals, performers, in short, who make out of victimhood victim art’*. Het resultaat is volgens de critica een narcistische kunst die genoeg neemt met een cultus van het zelf in plaats van te streven naar universaliteit. Onderliggend was Croce bezorgd over de toenemende druk op het idee van een autonome kunst die zich niet maatschappelijk moest verantwoorden bij het publiek of bij subsidieorganen. Daarbij stond ook de autonomie van de kunstkritiek zelf op het spel. Want welk recht van spreken heeft de criticus nog wanneer kunst alleen beoordeeld wordt op haar sociaal nut?

Croces kunstopvatting is helemaal doordrongen van de romantiek. Hoewel haar tekst een ondraaglijke arrogantie tentoonspreidt ten opzichte van het werk dat ze bespreekt, voel ik ergens ook een verwantschap met het compromisloze verlangen van de critica naar (transcendente) schoonheid. Dat verlangen gaat sinds Kant samen met het idee van een belangeloos smaakoordeel. Om een oordeel te kunnen vellen over schoonheid, stelde Kant in 1790, moet je volstrekt belangeloos zijn. Dat wil zeggen dat je niet bekommerd mag zijn om het bestaan van een object in de werkelijkheid. Kant illustreert dat met de volgende situatie: stel dat iemand je een kasteel toont en vraagt of het mooi is. Dan zou je een uitspraak kunnen doen over de machtsrelaties en sociale ongelijkheid die het kasteel mogelijk symboliseert. Je zou je ook kunnen afvragen of het kasteel nuttig of nodig is. Maar dan vermeng je het belang van het kasteel in de werkelijkheid met een oordeel over schoonheid. En ieder oordeel waarin zich ‘ook maar het geringste belang mengt’, is volgens Kant ‘partijdig en geen zuiver smaakoordeel’.

Een belang in de werkelijkheid is natuurlijk wat voorstellingen als Allouls *De meisje*, Jozefien Mombaerts' *Een pleidooi voor zelfmoord* of Suzanne Grotenhuis' *Holy Shit* met elkaar verbindt. Ze geven zichtbaarheid aan minder dominante identiteiten of maken maatschappelijke taboes als zelfdoding of rouw bespreekbaar. Maar betekent dat ook echt, zoals Croce suggereert, dat deze voorstellingen buiten het bereik van een esthetisch oordeel zouden liggen? In een van de vele reacties op haar tekst over *Still/Here* merkt cultuurcriticus Homi K. Bhabha op dat 'de danser niet noodzakelijk samenvalt met de dans'. Door het lamenteren van een zogezegde 'cultus van het zelf', lijkt de critica voorbij te gaan aan de *suspension of disbelief* waarop het theater gestoeld is. Er is immers altijd een mate van vormelijke bemiddeling, en als kijker weet je nooit helemaal wat echt is en wat niet. Zoals ook geen enkele lezer weet of de anekdote waarmee ik deze tekst begon waargebeurd is of simpelweg een retorische ingreep. Het is de vrijheid van de schrijver en de kunstenaar om in meer of mindere mate te spelen met de werkelijkheid. En het is aan de criticus om dat spel te analyseren, hoe gevoelig de inhoud ook is.

“In *De meisje* is de toeschouwer bijvoorbeeld getuige van Jaouad Allouls fysieke transformaties op scène, die symbool staan voor de aanvaarding van de verschillende aspecten van zijn identiteit.”

Je zou je dus kunnen afvragen of het überhaupt uitmaakt dat een voorstelling expliciet put uit autobiografisch materiaal. En of je er als criticus niet gewoon altijd van moet uitgaan dat een personage en een verhaal *gecreëerd* wordt, en je verder dus geen rekening moet houden met het bestaan van dat verhaal in de werkelijkheid. Toch is het hier complexer dan dat. De makers in kwestie bespelen verschillende genres: van de klassieke monoloog bij Alloul en Mombaerts tot performance bij Severs' *Let me tell you something you already know* of een theateraal concert in Jan Wallyns *The Hottest Chick in Town*. Er is dus sprake van een grote vormelijke diversiteit. Maar doorheen de verschillende theatrale lagen die deze voorstellingen aanbrengen, schemert altijd de autobiografische realiteit. De persoonlijke noodzaak van de kunstenaar is niet alleen het vertrekpunt voor het maken van een werk; ze wordt expliciet mee op scène gezet. Meer nog, het is de autobiografische werkelijkheid van de maker die betekenis verleent aan de vorm van de voorstelling.

Een mooi voorbeeld daarvan is Emma Berentsens *Anne Meets Jeffrey*, dat in 2019 te zien was op Theater Aan Zee. Op negentienjarige leeftijd werd Berentsen verkracht door een man die zichzelf Jeffrey noemde. Zijzelf noemde zich die avond Anne. Wanneer ze jaren later haar verkrachter ontmoet, neemt ze stiekem het gesprek op. Dat gesprek vormt de aanleiding voor de voorstelling, waarin ze samen met performer Tiffany Murphy het trauma en de ontmoeting reconstrueert. Op een bepaald moment volgen we Emma via videobeelden terwijl ze de route fietst waarop haar aanvaller haar meenam naar de paardenstal waar hij haar verkrachtte. Wanneer ze langs een wei komt waarin een paard staat, herinnert ze zich hoe er ook die nacht een paard in deze wei stond. 'Wie weet, misschien was het dit paard wel', vraagt ze zich af terwijl ze het dier over de neus aait. Met dit

soort concrete fragmenten uit de werkelijkheid omcirkelt de voorstelling het trauma zonder het ooit helemaal aan te raken. Ook op het einde speelt deze spanning tussen afstand en nabijheid, wanneer Berentsen de rol opneemt van Jeffrey in het gesprek tussen dader en slachtoffer. De persoonlijke emancipatie van de maker ligt besloten in de theatraliteit van deze geste: het slachtoffer dat zich haar verhaal toe-eigent met het publiek als getuige.

Dit spelen met verschillende rollen als een emancipatorische daad komt ook in andere voorstellingen terug. In *De meisje* is de toeschouwer bijvoorbeeld getuige van Allouls fysieke transformaties op scène, die symbool staan voor de aanvaarding van de verschillende aspecten van zijn identiteit. Zo wordt het doodskeel van zijn moeder een witte bruidsjurk en transformeert hij zichzelf met een traditioneel gebedstapijt tot diva.

Ook in Merel Severs' *Let me tell you something you already know* lijkt het spelen met verschillende fysieke gedaantes een manier voor de maker om haar rol als slachtoffer om te buigen. Severs maakte een voorstelling over het misbruik en grensoverschrijdend gedrag waarmee ze als meisje, als volwassen vrouw en als performer te maken kreeg. Ze loopt driftig heen en weer over de scène met een typisch mannelijke tred, hoge hakken en een valse snor. Of ze gaat wijdbeens op een stoel zitten en staart het publiek aan met een groteske grijns. De performer zet zo haar lichaam in om de machtsverhoudingen achter het misbruik uit te dagen.

Een heel ander voorbeeld is het recente *Holy Shit* van Suzanne Grotenhuis. Daarin vertelt de maker over haar deelname aan het Edinburgh Festival Fringe in het midden van een emotioneel moeilijke periode. De voorstelling raakt op een vaak poëtische en humoristische manier verschillende taboes aan: vruchtbaarheidsproblemen, rouw, burn-out. Hoewel je wordt meegenomen in het verhaal dat Grotenhuis in elkaar weeft—over haar reis naar Schotland en haar pogingen om zwanger te worden—zijn er ook momenten



Let me tell you something you already know, Merel Severs © Delphine le Bon

waarop ze uit haar ‘rol’ als verteller lijkt te stappen. In de epiloog bijvoorbeeld richt ze zich tot het publiek en vertelt ze hoe haar verhaal is afgelopen. Ze is ondertussen bevallen van een kind en zwanger van een tweede, en ze houdt een pleidooi voor meer tijd om te mogen rouwen, om je slecht te mogen voelen, om onproductief te zijn. Ook hier wordt de persoonlijke noodzaak nadrukkelijk mee op scène gezet om het belang van het thema extra aan te stippen.

DE ESTHETIEK VAN DE OVERLEVER

Enerzijds past deze autobiografische tendens binnen het huidige klimaat van identiteitspolitiek. De maatschappelijke positie van het individu is hoe langer hoe meer het perspectief vanwaaruit over de wereld wordt nagedacht. Je kunt je daarbij de vraag stellen of het persoonlijke verhaal altijd de relevantste of interessantste insteek is om het over een bepaald thema te hebben. En of de onweerlegbaarheid van de persoonlijke ervaring er niet inderdaad voor zorgt dat iets ‘onbespreekbaar’ wordt, zoals Arlene Croce aangeeft.

“Het is hoog tijd voor nieuwe perspectieven en verhalen om hun plek op het podium op te eisen. En het is ontegensprekelijk nog altijd moeilijker om dat te doen vanuit een maatschappelijk kwetsbare positie.”

Anderzijds is het hoog tijd voor nieuwe perspectieven en verhalen om hun plek op het podium op te eisen. En het is ontegensprekelijk nog altijd moeilijker om dat te doen vanuit een maatschappelijk kwetsbare positie, wanneer je verhaal ingaat tegen heersende machtssystemen, of wanneer je spreekt vanuit de positie van slachtoffer. Dan is de geste om als een ‘ik’ op het podium te staan in zichzelf betekenisvol. In ieder geval kun je als criticus bij deze voorstellingen niet anders dan je op een bepaalde manier te verhouden tot het belang van het persoonlijke verhaal.

In zijn reactie op de tekst van Croce formuleert Homi K. Bhabha een alternatief voor de afwijzende houding van de danscritica ten opzichte van ‘victim art’. Hij stelt voor om in plaats van de ‘esthetiek van het slachtoffer’, de ‘esthetiek van de overlever’ als uitgangspunt te nemen om het over dit soort werk te hebben. In een *aesthetics of survival* wordt het ego van de kunstenaar niet verticaal vertaald in een transcendente esthetische ervaring, maar wordt het horizontaal in de geschiedenis geplaatst.

De esthetiek van de overlever ligt volgens Bhabha ergens tussen cesuur en continuïteit. Het is doorleven na het einde van iets: na een trauma, een verlies, een breuk in de ervaring van je identiteit of traditie. Zoals wanneer Jaouad Alloul vertelt hoe hij na zijn omzwervingen weer thuis komt en opnieuw een band met zijn vader aangaat. Maar de continuïteit na de breuk of na het trauma is volgens Bhabha alleen maar mogelijk wanneer anderen getuigen zijn van het proces van overleven. Wanneer de kunstenaar zijn verhaal kan delen met een gemeenschap van geïnteresseerden (ook in de betekenis van ‘belanghebbenden’).



Holy Shit, Suzanne Grotenhuis © Alexander Daems

Het delen van je persoonlijke verhaal is dan niet zozeer het omzeilen van een kritisch oordeel, maar een manier om het verleden te verbinden aan een mogelijke toekomst.

Op het snijpunt tussen het persoonlijke en het historische wordt de creatieve daad iets gemeenschappelijks. Hier ligt volgens Bhabha het pijnpunt voor een kantiaanse criticus als Arlene Croce. Het gaat niet zozeer om het feit dat er een concreet lijden getoond wordt op scène dat z gezegd het zelf van de kunstenaar niet overstijgt. Het gaat om de manier waarop dat persoonlijke verhaal zich tussen de toeschouwers nestelt en daar connecties smeedt tussen het verhaal van de maker en de verhalen van het publiek. Het Latijnse *inter-esse* betekent letterlijk ‘tussen de dingen zijn’. In die beweging gaat de individuele stem van de criticus voor een stukje op in de gemeenschappelijke ervaring van een voorstelling. Hier ligt voor de kritiek zowel winst als verlies. Het lijkt immers onvermijdelijk dat de criticus in sommige gevallen zijn esthetische oordeel opschort ten aanzien van het belang van een voorstelling. Daarvoor komen andere vragen in de plaats. Welke dialectiek tussen cesuur en continuïteit speelt er in een voorstelling? Of hoe verhoudt het persoonlijke verhaal van de maker zich tot een gemeenschap van toeschouwers? De neerslag van die vragen in een kritische taal blijft evenwel een doorlopende maar noodzakelijke zoektocht.

Esther Tuypens is theaterwetenschapper en maakt deel uit van de kleine redactie van *Etcetera*.

Croce, A. (1994). Discussing the Undiscussable.
The New Yorker, December 24, 1994 issue, 54-55.
 Bhabha, H.K. (1995). Dance this Diss Around.
Artforum, 33.8, 19-20.

het ✕

is ✕

nog ✕

niet ✕

te ✕

laat! ✕

**Snak je naar de schouwburg? Shaken in de moshpit?
Honger naar kunst tout court?**

**Het mág weer, en wij willen!
We hebben huizen vol ambitie.**

Maar : De drang is groter dan de kansen. Gaat het
kunstenbudget vijf jaar aan banden? Het is nog niet te laat.

Heb je een minuutje?

www.ambitieuzerdandit.be

c o r s o

19/5 - 20/5

De Nijl is in Caïro aangekomen
de KOE

25/5

PLATINA | Abke Haring
Zuidpool & Toneelhuis

31/5

In topvorm
Muziektheater De Kolonie

1/6

B**** & AZAD
Yipoon Chiem & Lila Magnin



corso
Driekoningenstraat 126
Berchem

tickets.corso.be/ / bib De Poort
info 03 286 88 20



GONZO CIRCUS

**MEER LEZEN OVER NIEUWE
MUZIEK & KUNST?**



Abonneer nu met
hoge korting!

[gonzocircus.com/
abonnement](http://gonzocircus.com/abonnement)

W W W.

**HEB JIJ EEN HART
VOOR THEATER, DANS
EN PERFORMANCE?**

Check Etcetera, hét tijdschrift
voor podiumkunsten!

**VIJF KEER PER
JAAR HET PAPIEREN
MAGAZINE
IN JE BRIEVENBUS?**

Neem dan een abonnement
via e-tcetera.be/abonneren.

**ELKE WEEK DE
NIEUWSTE PODIUM-
RECENSIES EN OPINIES
IN JE MAILBOX?**

Schrijf je in voor onze nieuwsbrief via
eepurl.com/GO3uD of via de link op onze
homepage.

E-TCETERA

BE

PLAATS MAKEN VOOR KWETSBAARHEID

Een onderzoek naar veilige gespreksvormen in het kunstonderwijs



Tarotkaarten van Marseille

Hoe kunnen we aan de kunsthogescholen meer ruimte maken voor de kwetsbaarheden van studenten? In het kader van een onderzoeksproject aan het KASK ging theatermaker Peter Aerts een experiment aan met vijf jonge kunstenaars: *Plaats maken voor kwetsbaarheid*. Met fictie als methodologie dachten ze na over alternatieve *safe spaces* en gespreksvormen die kwetsbaarheid beter bespreekbaar maken. In deze tekst blikt Aers terug op hun proces en de gesprekken die hij had met docenten en andere kunstenaars.

In een eerder toevallig ontstaan gesprek met enkele (podium)kunstenaars die aan het KASK lesgeven, gaf een van hen aan hoe moeilijk ze het vond om ruimte te maken voor de psychische worstelingen van haar studenten. Ze ervaarde de emotionele gesprekken met hen als ‘zwaar’, ze miste de expertise om de rol van hulpverlener op te nemen, en ze vond het opmerkelijk dat deze gesprekken af en toe naar haar werden doorverwezen, ‘alsof ik dat aantrek’. Al snel rees de vraag hoe zij, de docenten, moesten omgaan met psychische kwetsbaarheid, en of deze gesprekken met hen, de studenten, de begeleiding en beoordeling van artistiek werk niet in de weg staan. De daaropvolgende dagen worstelde ik met het woord ‘psychische’, want gaat dit ook niet over hoe systemische contexten kwetsbaarheden veroorzaken, zoals uitsluitingen op basis van ras, sekse of fysieke (on)mogelijkheden?

“Als theatermaker ben ik gefascineerd door hoe verhalen ons in beweging brengen, of ze nu aan de oppervlakte liggen (zoals propaganda) of eerder ondergronds te werk gaan en zo mythologieën vormen.”

Tijdens de ontwikkeling van de gespreksperformance *The Pain of Others* liet ‘ervaringsdeskundige’ Amy De Schutter, die later voor euthanasie koos, me verstaan dat er niet één oorzaak was voor haar (psychische) lijden. Er ontstaat een web waar vormen van discriminatie uit voortvloeien, zoals het onvermogen om werk te vinden, en de bijbehorende eenzaamheid en pijn. Een kennis vertelde me dan weer hoe het stotteren dat hij ontwikkelde als kind hem tot lang in zijn volwassen leven onzeker had gemaakt, hoe het zijn zoektocht naar werk bemoeilijkte, hoe anderen hem intellectueel (inferieur) benaderden en hoe het hem in een depressie deed belanden.

Met deze onderliggende gedachten ontmoette ik vijf studenten van de master drama en performance — Emiel, Yorick, Maïthé, Maria en Tibau — om samen een week lang te werken rond plaats maken voor kwetsbaarheid binnen het KASK, voor studenten én docenten. Want kampen ook docenten niet met gelijkaardige worstelingen? Kunnen we een gespreksvorm ontwikkelen die dit bespreekbaar maakt? En in welke ruimte zou dat kunnen plaatsvinden? Als theatermaker hoopte ik het onderzoek dat we een week lang zouden voeren via scenografie en dramaturgie te sturen, en een nieuwe gespreksvorm te ontwikkelen.

BINNEN / BUITEN

De oorlog in Oekraïne is op dat moment pas begonnen en een deel van onze gesprekken gaat hierover. Emiel surft op het internet op zoek naar de slagkracht van de NAVO. We merken op dat dit niet zomaar een vorm van afleiding is, dat het om iets fundamenteels gaat: hoe beschermen we ons? In ons achterhoofd speelt niet alleen de invasie door Rusland, maar ook vormen van homofobie discours en bestuur. We praten over de ruimte waarin we ons begeven, en dat deze niet dezelfde plek is voor iedereen. Wat voor mij een



veilige straat is in de stad, blijkt dat voor een van ons niet te zijn. We wandelen op verschillende snelheden. Hoe sneller, hoe minder kans om aangesproken te worden op wie je bent—en dan vooral op hoe anders je bent. Hier is onze kwetsbaarheid gekoppeld aan onze fysieke integriteit. We spreken over de rollen en houdingen die we ons aanmeten in deze ruimtes. Over hoe sommige houdingen ons beschermen, en wanneer we kiezen om oogcontact te maken of niet.

We spelen met bepaalde rollen, die ons moeten beschermen, of net niet. Welke rollen zouden we in onze ruimte voor kwetsbaarheid willen innemen, en hoe fluïde mogen die zijn? Hoe kunnen we uit deze vaste rolpatronen stappen? En zou een fictieve of theatrale ruimte ons kunnen helpen om rolfluiditeit toe te staan en op andere manieren met elkaar te spreken?

FICTIE ALS METHODOLOGIE

Als theatermaker ben ik gefascineerd door hoe verhalen ons in beweging brengen, of ze nu aan de oppervlakte liggen (zoals propaganda) of eerder ondergronds te werk gaan en zo mythologieën vormen (zoals het neoliberale *'there is no alternative'*). Daarbij vertrek ik vanuit een *jump into belief*—in tegenstelling tot een *suspension of disbelief*, die een tweedeling veronderstelt tussen fictie en realiteit. Hoewel er een verschil is tussen een geloof belijden en een geloof koesteren, zou je kunnen stellen dat ze ongeveer dezelfde kracht uitoefenen als het gaat over de gevolgen. De objectieve waarheid of valsheid is niet relevant voor de echte effecten die ze hebben gehad: zo bedreigden vier te bouwen routes in IJsland de natuurlijke omgeving van de *huldufólk* (een mythologisch volk van 'verborgen mensen'),

die wonen in de vulkanische rotsformaties die door de asgrauwe bovengrond van het eiland steken. De plannen werden daardoor opgeborgen. In mijn gespreksperformance *Crime and Punishment* weigerden sommige deelnemers het ‘podium’ te verlaten tot de groep een uitspraak zou doen over de verantwoordelijken voor de dood van de koningin in een fictief verhaal.

We kunnen ficties zien als het creëren van ‘strengen’ in wat antropoloog Tim Ingold een *meshwork* noemt. Daarin dienen lijnen niet alleen om punten te verbinden, maar vormen ze paden waarlangs groei en beweging zich uitleven. De kracht van ficties kan zo worden gezien als het creëren van nieuwe *meshworks* of netwerken. En deze netwerken, overtuigingen of ficties zijn drijvende krachten in de wereld.

“Ons spreken vormt zich als een onvoorspelbaar web: de hiërarchie van rationeel argumenteren of mooi formuleren wordt onderuitgehaald. We stotteren, twijfelen, nuanceren en spreken onszelf tegen.”

In ons onderzoek richten we ons op het creëren van een fictie, een ‘verhaal-ruimte’ waarin we verschillende rollen kunnen opnemen. Tibau spreekt over hun fascinatie met mycelia en heksenkringen: de cirkels van paddenstoelen die worden gevormd door een ondergronds netwerk van draden van een schimmel. Het Engelse woord *mushroom* kan een metafoor zijn voor onze zoektocht naar een plaats voor kwetsbaarheid. In *Motherhood* schreef Sheila Heti: *‘I recently learned that what happens in a cocoon is not that a caterpillar grows wings and turns into a butterfly. Rather, the caterpillar turns to mush. It disintegrates, and out of this mush, a new creature grows. Why does no one talk about the mush? Or about how, for any change at all to happen, we must for some time, be nothing—be mush. That is where you are right now—in a state of mush.’*

Verfrissend idee: onze gesprekken als een brij. Ergens tussenin: geen rups, geen vlinder. Iets op zichzelf. Ruimte maken voor brij—maar hoe kunnen we in ons spreken *mush* toelaten? In een gespreksvorm die we uitvoeren, geïnspireerd op *Samen denken*. Een *experiment* van de kunstenaarsgroep Building Conversation, lijkt een aanzet te worden gegeven, via een aantal principes en afspraken.

Er zijn drie basisprincipes:

- we spreken onze eigen gedachten uit (we citeren geen boeken)
- we spreken zo transparant en open mogelijk
- de tijd staat vast; ons experiment zal drie uur duren

Ons gesprek heeft:

- geen vooraf bepaald doel; het verloop van het gesprek zelf is het resultaat
- geen onderwerp
- geen moderator; ieder van ons zal even verantwoordelijk zijn
- luisteren is even belangrijk als spreken

We gebruiken suspensie als leidraad voor het gesprek. We geven niet onmiddellijk uiting aan een impuls; we onderdrukken hem ook niet (zij het positief of negatief), maar plaatsen de gedachte in ons midden en we onderzoeken samen de veronderstellingen en ervaringen.

In ons experiment valt ons op dat we niet alleen inhoudelijk spreken over een aantal onderwerpen, zoals genderfluiditeit en de verwachtingen of verlangens van ouders ten opzichte van hun kinderen. We vertellen ook hoe we ons voelen als er op een bepaalde manier wordt gesproken. Hoe we spreken met elkaar: de ervaring van het spreken zelf maakt onderdeel uit van de inhoud van het gesprek, en het is geen beschouwing of reflectie achteraf. Als een van ons te lang het woord neemt en de anderen geen ruimte laat om mee te denken, wordt ook deze ervaring aangekaart. Ons spreken vormt zich als een onvoorspelbaar web: de hiërarchie van rationeel argumenteren of mooi formuleren wordt onderuitgehaald. We stotteren, twijfelen, nuanceren en spreken onszelf tegen. Is het installeren van codes die bepalen hoe we ons zullen verhouden tot elkaar (spreken, bewegen, rol) ook een vorm van fictie? Maria merkt op dat ze dit alvast wil voorstellen: een seminarie over hoe we spreken. En kunnen we naast het seminarie niet ook al binnen het KASK een praktijk ontwikkelen die deze vorm van spreken oefent?

IDIORITMIE

In een gesprek dat ik naar aanleiding van dit onderzoek had met architect en *forestier* Wim Cuyvers hadden we het over een ontwerp voor een school, waarbij de buiten- en binnenwereld prominent aanwezig zouden kunnen zijn. Typerend voor Wims werk is de plaats die het buiten-zijn kan innemen: zijn ontwerpen zorgen er dikwijls voor dat je in het buiten-zijn hoeken kunt vinden om je te verstoppen voor de autoritaire blik — een soort van



Crime and Punishment, Peter Aers

omgekeerd panopticum. Wim spreekt over architectuur als ‘dat wat het mogelijk maakt om naar buiten te komen’. Ik bedenk dat goede architectuur een tegengif kan zijn voor agorafobie: geen gebouw om je in te verschuilen maar om naar buiten te kunnen komen.

“Een gespreksvorm met vastgelegde principes, het samen lezen van een fictief kortverhaal, het leggen van tarotkaarten: zulke zaken zetten ons in beweging en laten ons toe onszelf te tonen, niet alleen aan de anderen, maar ook aan onszelf.”

In Montavoix, de *refuge* in de Jura waar Wim verblijft, ervaar ik een ritme dat mijn inziens het best ‘idioritmie’ benadert. In het seminarie *Comment vivre ensemble* onderzocht de Franse literatuurtheoreticus Roland Barthes aan de hand van het begrip idioritmie de eenzaamheid en de mate van contact die het individu nodig heeft om te bestaan en een eigen ruimte te creëren. Het ‘in zijn eigen ritme leven’ en daar ruimte voor creëren wordt in contrast geplaatst met de mate waarin een individu nood heeft aan contact met de andere om te kunnen leven. Het lijkt een onvoorwaardelijke gastvrijheid te veronderstellen, dat we onze deur openstellen voor de anonieme anderen, en dat we met hen zonder enige verwachting onze ruimte delen. *A home is only relevant when it invites strangers*. Ook onze mogelijkheid om kwetsbaar te zijn, lijkt dat te veronderstellen: een radicaal aanvaarden van het anders-zijn van de andere. Wat ook je eigen anders-zijn vooronderstelt, zoals de Amerikaanse dichteres en mensenrechtenactiviste Maya Angelou stelt: ‘*You only are free when you realize you belong no place—you belong every place—no place at all. The price is high. The reward is great.*’

Mijn *sense of belonging* staat in relatie tot kwetsbaarheid: ergens echt bij horen betekent niet alleen dat ik ergens deel van uitmaak, maar ook de moed heb om alleen te staan als ik daartoe word opgeroepen: als de grap niet grappig is tijdens een familiediner, als ik ergens niet in geloof, enzovoort. Onderzoekshoogleraar Brené Brown koppelt onze *sense of belonging* aan moed: ‘*Your level of belonging will never exceed the level of courage you have to stand alone.*’

EVERY SCHOOL A MUSH-ROOM

In de week dat we samenwerken, ervaar ik ons samenzijn als een *mush-room*: waar verschillende ritmes bij elkaar komen; waar we onszelf toestaan om met elkaar te werken zonder garantie op een uitkomst; waar we vaststellen dat het creëren van ficties ons toelaat kwetsbaar te spreken. Een gespreksvorm met vastgelegde principes, het samen lezen van een fictief kortverhaal, het leggen van tarotkaarten: zulke zaken zetten ons in beweging en laten ons toe onszelf te tonen, niet alleen aan de anderen, maar ook aan onszelf.

We onderzoeken en laten verschillende verhalen los in ons midden: een ritueel van stilte en focus, een work-out in een te kleine ruimte die vreemd genoeg een afstandelijke intimiteit teweegbrengt, een gedeclameerde tekst die oproept tot verzet, het delen van een

onzekerheid in het creatieve proces, en het samen vanbuiten leren van een stuk gedicht van CAConrad ('Altered After Too Many Years Under the Mask') door woorden en zinnen te koppelen aan bewegingen, als een choreografie:

I feel you
judging me for
becoming agoraphobic
in someone else's house
I forget how I learned to stroll through
grocery stores as though there is no crisis
my elbow cannot touch the middle of my back
my fingers though have found every part of me
soon no migration of wild animals will
be unknown to humans we will chart
film record publish archive everything
it gives us something to do while we
annihilate beauty poets shoveling
a quarry that is really an ongoing
crime scene investigation
[...]

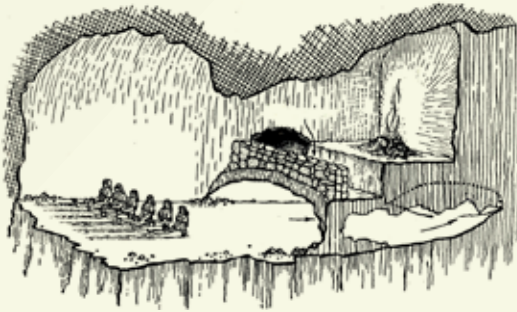
Al onze oefeningen maken deel uit van het *meshwork*. Elke fictie die we in ons midden leggen — hetzij door codes te installeren over hoe we zullen spreken, hetzij door rollen aan te nemen of door samen in beweging te komen — elk verhaal en ruimte die we zo creëren, elk ritme dat we toelaten, maken deel uit van de *mush-room*. Een zorgvuldig gekozen fictie kan ons in staat stellen kwetsbaar te spreken in plaats van louter te spreken over kwetsbaarheid.

Plaats maken is een 'parcours' met verschillende passages in instellingen (kunst-academies en kunstcentra, gevangenissen...) en steden. In deze praktijk krijgt de intentie om ruimte te maken voor anderen een artistieke invulling aan de hand van onderzoek en experiment, door samen teksten te lezen en gespreksperformances te organiseren. Plaats maken voor kwetsbaarheid maakt deel uit van het onderzoek *In Search of the Female Touch* van Sofie Vandamme (KASK). Voor dit traject werden gesprekken gevoerd met onder anderen Wim Cuyvers, Winny Ang, Dora García, Obiozo Ukpabi, en Engagement.

Peter Aers is een performancekunstenaar uit Gent. Zijn artistieke praktijk tast de grenzen af tussen performance, participatie en reflectie. Peter maakt ook deel uit van het artistieke team van Building Conversation. Geïnspireerd door gesprekstechnieken van over de hele wereld, voert deze groep kunstenaars verschillende gesprekken uit in verschillende steden in Europa.

ADVIES VAN EEN RUPS

Een (precair) pleidooi voor psychedelisch plezier



Net zoals hun voorgangers stellen kunstenaars zich vandaag de vraag hoe hun werk zich dient te verhouden tot de werkelijkheid waarbinnen het tot stand komt. Tot diep in de 20^{ste} eeuw overheerste het geloof dat het ofwel een aanzet moest zijn om de wereld vorm te geven, ofwel een esthetische afspiegeling ervan. Je maakte met andere woorden een keuze tussen geëngageerde, activistische kunst of artistieke vrijheid en autonomie. In onze hypergeconnecteerde 21^{ste} eeuw, waarin we worden overstelpt met perspectieven, houdt deze tweedeling niet langer stand. Is er voor kunstenaars een derde weg, en hoe kan die bewandeld worden, vraagt Mats Vandroogenbroeck zich af.

Als jonge kunstenaar voel ik mij de afgelopen jaren steeds vaker als Neo uit *The Matrix*, precies op het moment dat hij door Morpheus voor dat angstaanjagende dilemma wordt gesteld: *'This is your last chance, Neo. After this, there is no turning back. You take the blue pill—the story ends, you wake up in your bed and believe whatever you want to believe. You take the red pill—you stay in Wonderland, and I show you how deep the rabbit hole goes. Remember: all I'm offering is the truth. Nothing more.'*

Neo kiest de rode pil en ontwaakt in een gruwelijke dystopie. De wereld van de toekomst is overgenomen door The Machines: artificieel intelligente levensvormen die hun makers (ons dus) hebben overmeesterd en inzetten als organische batterijen. De mensheid is tot slaaf gemaakt door een collectieve neurologische koppeling aan een virtuele wereld genaamd The Matrix. Eigenlijk de *brain-in-a-vat*-hypothese in het echt, maar dan op industriële schaal. De elektriciteit die vrijkomt bij onze hersenactiviteit wordt geoogst door The Machines, zonder dat we het zelf doorhebben. Er zijn slechts enkelen—de zogenaamde *red pillers*—die zich weten te bevrijden uit deze virtuele kooi. Zij leven in de ondergrondse stad Zion, het laatste bastion van de mensheid.

Steeds vaker bekruipt me het ongemakkelijke gevoel dat een dystopische ondertoon vibreert doorheen de realiteit van alledag. Het is alsof de achtergrondruis van alle apparaten, administratieve besommeringen en algoritmen—ik zal het maar zeggen, van The Machines—steeds meer grip krijgt op mijn verstrooide geest. Enkel 's nachts, wanneer ik gedeconnecteerd en slaperig in mijn bed lig, is het stil genoeg om goed te luisteren. Dan is plots de warme stem van Morpheus daar, en hij fluistert ook in mijn oor: wat ga je kiezen, zelfverklaard kunstenaar? De rode of de blauwe pil? Ga je werk maken over de onrechtvaardigheid, onderdrukking en miserie in de wereld? Over de deprimerende en dystopische waarheid? Of ga je jezelf verliezen in escapistische en troostende fantasieën? Kies je vrijheid zonder geluk, of geluk zonder vrijheid? Ik zou willen antwoorden met de woorden van sci-fi-schrijfster Ursula K. Le Guin, nadat ze in de jaren 1980 met dezelfde artistieke patstelling worstelde: *'The only answer one can make, I think, is: No. Back round once more.'*

De vergelijking tussen Neo's keuze en Le Guin's dilemma als kunstenaar is minder speels dan ze op het eerste gezicht lijkt. De keuze tussen de rode of de blauwe pil is een intellectueel en zelfs existentieel vraagstuk dat al eeuwenlang aan kunstenaars knaagt. Kies je voor directe politieke actie in de onoverzichtelijke wereld daarbuiten, of voor de veiligheid van de gecontroleerde blackbox? Kies je voor hard activisme en rechtstreeks engagement? Of voor een autonoom en ambigu kunstenaarschap? Voor politieke bravoure of illusionistische indirectheid? Of zit er nog iets tussenin? Een stap terug misschien?

Volgens Le Guin wel. Haar *'Back round once more'* is een intellectueel *reculer pour mieux sauter*. Eigenlijk schreeuwt Le Guin: ik wil een derde pil! Ik wil een cocktail van de twee, een ronde en paarse pil in de vorm van yin en yang. Ze zoekt een dialectische uitweg uit een valse en polariserende tegenstelling: die tussen een gekunstelde schaduwwereld van illusies en ideologische rookgordijnen, en de 'echte' wereld die beheerst wordt door harde waarheden. Le Guin onttrekt zich aan de keuze tussen kunst of politiek; een vervelend en binair dilemma dat al even oud is als de westerse filosofie, waarvan wel eens lacherig wordt beweerd dat ze één grote voetnoot is bij Plato.



Plato was een *red piller*. In zijn dialoog *De ideale staat* beweert hij dat de politiek geëngageerde mens zich een weg naar boven moet banen, uit de comfortable schimmengrot, richting de oogverblindende zon. In Plato's wereldbeeld zijn kunstenaars per definitie staatsvijanden omdat ze handelen in illusies die afleiden van de waarheid. De classicistische kunstopvatting was doorgaans iets milder voor de kunstenaar en dicteerde dat goede kunst een precieze afspiegeling moest zijn van de politieke werkelijkheid. Een geslaagd kunstwerk was volgens de classicisten een perfecte *imitatio* die de maatschappelijke status quo bevestigt en consolideert. Pas met de romantiek kregen de *blue pillers* de overhand, in die zin dat de kunsten eindelijk aan autonomie wonnen. Volgens het romantische ideaalbeeld moest een autonoom kunstwerk zoveel mogelijk naar zichzelf verwijzen, en moesten echte kunstenaars zowel institutioneel als esthetisch onafhankelijk zijn van wereldlijke inmenging en ethische bezwaren. De avant-gardisten van de 20^{ste} eeuw bewogen zich opnieuw richting de *red pill*, naarmate ze de kunsten weer meer en meer politiseerden. Deze keer niet om het wereldbeeld van de bourgeoisie te spiegelen en bevestigen, maar om het hardhandig kapot te slaan. De marxist Bertolt Brecht liet duidelijk verstaan dat kunst geen spiegel is van de samenleving, maar een hamer om die mee vorm te geven.

“Het grootste gevaar van een doorgedreven
instrumentalisering van de kunsten is dat je
de verbeelding platslaat; dat je blik zo vernauwt
dat je de veelvormigheid van de alledaagse realiteit
uit het oog verliest.”

Amerikaans klinisch psycholoog Abraham Maslow zei ooit dat voor wie een hamer vastheeft, alles er als een spijker gaat uitzien. Het grootste gevaar van een doorgedreven instrumentalisering van de kunsten is dat je de verbeelding net platslaat; dat je blik zo vernauwt dat je de veelvormigheid van de alledaagse realiteit uit het oog verliest. Volgens de Franse filosoof Jacques Rancière is de verbeelding van die pluraliteit nochtans het doel van kunst: ‘De beelden van de kunst leveren geen wapens voor de strijd. Ze dragen bij tot het ontwerpen van nieuwe configuraties van het zichtbare, zegbare en denkbare, en daarbij van een nieuw landschap van het mogelijke.’ Rancière's voorstel is bijna psychedelisch, aangezien kunst vooral nieuwe synesthetische *doors of perception* moet openbreken. Hij kiest net zoals Le Guin voor de derde weg, die van de psychedelische yin-yangpil, in de hoop de kaart van het zintuiglijke te hertekenen.

NEUROLOGISCHE EMANCIPATIE

Brits essayist Mark Fisher pleit in *Acid Communism* (2018) voor een psychedelische kunst die bijdraagt tot ‘een nieuw zien, een nieuw horen, een nieuw denken, een nieuw liefhebben’. Hij beweert dat de psychedelische ervaring te vaak wordt weggezet als een door en door egoïstische toestand waarin het trippende subject terugplooit op zichzelf. In feite is een

trip precies het tegenovergestelde, het is een *out-of-body experience*, een totale ontstijging van het ego. Dat hallucinogene opstijgen uit het eigen 'ik' is onlosmakelijk verbonden met het besef dat we helemaal vernetwerkt zijn. De psychedelische ervaring is met andere woorden 'een blik van buiten naar binnen' en 'een externalisering van de werking van ons brein', aldus Fisher. Een geslaagd psychedelisch kunstwerk is volgens hem een 'daad van neurologische emancipatie' en drukt ons met de neus op de ongemakkelijke waarheid dat onze hersenen geen autonome denktanken zijn, maar constant geformatteerd worden door ideologische systemen, door reclames, autoritaire algoritmes en politieke en economische machtsstructuren. Door The Machines, zeg maar.

Dat een psychedelische en 'alternatieve ordening van onze zintuigen' ons kan bevrijden van The Machines en nieuwe utopische toekomstvisioenen kan aanvuren, bewijzen de jaren 1960 en 1970 met verve. In de *psychedelic era*, toen de tegencultuur op zijn hoogtepunt was, werden zulke 'nieuwe landschappen van het mogelijke' bij de vleet verzonnen. Volgens Fisher was de psychedelische generatie nog doordrongen van '*the spectre of a world which could be free*'—een visioen van een samenleving die niet alleen inzet op 'de creatie van individuele welvaart', maar die gericht is op de 'collectieve capaciteit om sámen te produceren, zorgen en genieten.' Hiertegenover staat de ideologie die Fisher *capitalist realism* noemt; het fatalistische geloof dat er absoluut geen alternatief is voor het neoliberalisme. Het is de meest eigentijdse én dystopische update van *The Matrix*, omdat de geëngageerde Morpheus, met zijn belofte van een utopische en communistische *red pill*, vandaag door elke gezonde realist zou worden weggezet als een naïeve en hoogstwaarschijnlijk gedroegde, kunstzinnige hippie.

Toch gelooft ook Fisher, volledig in lijn met Le Guins '*Back round once more*', in een derde keuzemogelijkheid die hij *The Great Refusal* noemt. Hij kijkt daarvoor voornamelijk naar de

Madrigals, Benjamin Abel Merhaeghe © Bart Van Merode





Nachtzwemmen, Jarne Van Loon & Lieselot Siddiki © Michiel Devijver

kunsten die, in hun meest radicale en psychedelische vorm, precies zo'n Grootse Weigering vormen. Kunst is volgens Fisher een 'protest tegen alles wat is'. Dat maakt kunst tegelijkertijd extreem escapistisch én politiek ontvlambaar. Wat de artistiek-psychedelische blik ons kan leren, is dat de escapistische droom en het politieke realisme—de blauwe en de rode pil—geen elkaar uitsluitende visies zijn, maar compatibele manieren van kijken, spreken en denken. Waarom zouden we immers moeten kiezen tussen de wereld anders interpreteren en deze veranderen? Het is precies de onontwarbare combinatie van deze twee—van perceptie en politiek—die Fishers *Great Refusal* belooft.

PRECARITEIT EN POST-AUTONOMIE

Volgens de Nederlandse essayist Thijs Lijster is de weigering van de kunstenaar om te kiezen tussen activisme of kunst een van de voornaamste wezenstrekken van het hedendaagse kunstenveld. De kunstenaars van vandaag geven niet om spiegels, en al evenmin om hamers om die kapot te slaan. Ze onderzoeken vooral op welke vreemde manieren ze die hamer nog kunnen gebruiken. Wat we daarbij niet mogen vergeten, is dat ze dat steeds minder doen uit luxe, maar uit harde noodzaak. Hoewel veel kunstenaars nog steeds uit de middenklasse komen, rollen ze na hun studies vaak het precariaat binnen: de groep mensen die in een staat van voortdurende onzekerheid en kwetsbaarheid verkeren. Volgens Lijster verklaart deze marginale positie 'tevens hun interesse in sociaal-maatschappelijke thema's als migratie, sociale en economische ongelijkheid, illegaliteit en de ecologische catastrofe'. Het is met andere woorden 'niet zozeer de kunstenaar die activist wordt, maar veeleer de samenleving die de kunst politiseert'. De kunstenaar wordt door de buitenwereld genoodzaakt tot bepaalde inhouden.

Lijster omschrijft de huidige staat van de kunsten als een van 'post-autonomie': de kunstenaar komt meer en meer tot het besef dat hij maar een kleine schakel is in een

globaal netwerk van economische en politieke machtsverhoudingen. Dat besef is zwaar, en precies wat veel pas afgestudeerde kunstenaars zo hard treft. De school is een veilige black box, een spiegelpaleis dat op zichzelf terugplooit. Daarna moet je opklimmen uit die educatieve grot van Plato, om al snel te beseffen dat buiten de zon niet schijnt. Om vervolgens ook je artistieke blik van binnen naar buiten te richten, moet je jezelf informeren, maar de stortvloed aan perspectieven is zo overweldigend groot dat de kunstenaar zich verward voelt en blokkeert. Afstuderen als kunststudent heeft tegenwoordig wel iets weg van een psychedelische bad trip.

“Afstuderen als kunststudent heeft tegenwoordig wel iets weg van een psychedelische bad trip.”

De vraag die zowel Fisher als Lijster zich stellen, is hoe we die preciaire en post-autonome afhankelijkheidspositie kunnen omtoveren in iets constructiefs. Volgens Duits filosoof Herbert Marcuse waren de strafste politieke helden van de jaren 1960 en 1970 precies ‘zij die geen werk hadden en geen geld verdienden, of toch niet op een ordinaire of normale manier’. Die uitspraak was geen pleidooi voor kunst die voortvloeit uit economische precariteit. Wat Marcuse beweert, is dat deze kunstzinnige figuren noodgedwongen een psychedelische blik wierpen op de sputterende werking van het kapitalistisch bestel — van buiten naar binnen — precies omdat ze er ook de voornaamste slachtoffers van waren. Ze moesten omwegen zoeken, improviseren, hun weinige werktuigen herevalueren en een ommekeer maken, niet uit vrije wil, maar omdat ze niet anders konden. *Back round once more.*

ALICE IN (W)ONDERLAND

Er is wel degelijk een psychonaute die al veel eerder het konijnenhol is ingetuimeld: de kleine Alice. Niet omdat ze ervoor koos, maar per ongeluk. Het kafkaëske wonderland waarin ze terecht komt, heeft veel weg van ons paniekerige en instabiele kunstenveld. Het wordt beheerst door nonsensicale wetten, obscure regels en bureaucratische rariteiten. Alles lijkt er open voor interpretatie, en toch spreekt iedereen er met nerveuze autoriteit. De psychotische wonderlanders snellen altijd achter de feiten aan (‘Sneller! Sneller!’), hebben nergens tijd voor (‘Geen tijd, geen tijd!’) en zijn geobsedeerd door het beklimmen van de sociale ladder. Hoe meer Alice probeert hun verschrompelende tempo te volgen, hoe minder ze begrijpt van de wereld rondom. Alice is, net zoals zoveel van mijn collega’s, een uitgeput slachtoffer van een werkveld op speed.

In vergelijking met Neo’s pseudoboeddhistische onverstoorbaarheid lijkt Alices zelfbeeld extreem verward. Dat mag je best letterlijk nemen: na haar aankomst in Wonderland verandert ze om de haverklap van grootte. Soms wordt ze zo klein dat ze bijna verdrinkt in haar eigen tranen, om even later te groeien tot reusachtige proporties. Die perspectivistische labiliteit is een rake metafoor voor onze eigen instabiele condition humaine. In de vernetwerkte 21^{ste} eeuw word je, als een van de eersten in de geschiedenis, getrakteerd op een bont en psychedelisch overzicht van het globale spektakel, maar met dat caleidoscopische panorama groeit ook het gevoel dat je een *nobody* bent, zonder enige politieke slagkracht.

Op zo'n moment van existentiële tweespalt en depressie, wanneer Alice nog slechts een duim groot is, stoot ze onverwachts op een reusachtige paddenstoel. Op de zwam zit een rokende rups, die haar vraagt: 'Wie ben jij?' Kleine Alice antwoordt dat ze het absoluut niet meer weet: 'Toen ik vanmorgen opstond wist ik wel nog wie ik *was*, maar sindsdien ben ik meerdere keren veranderd.' De rups vraagt haar waarom verandering verwarrend is. Hij vindt het vanzelfsprekend om eerst in een pop en daarna in een vlinder te transformeren, zonder zijn eigenwaarde te verliezen in het proces. 'Met de tijd wen je er wel aan', verzekert hij haar. Vervolgens stelt hij haar voor de keuze: 'Als je van de ene kant van de paddenstoel eet, word je groter. Bijt je van de andere kant, dan word je kleiner.' Alice kijkt naar de paddenstoel en beseft dat die helemaal geen kanten heeft. Hij is perfect rond—yin en yang. Met een nieuwsgierige grijns neemt ze een hap van beide kanten.

DE PADDENSTOEL AAN HET EINDE VAN DE WERELD

Als jonge kunstenaar voel ik me de afgelopen jaren steeds vaker als Neo uit *The Matrix*, maar ik zou me veel liever spiegelen aan de kleine Alice. Ik wil niet kiezen tussen een rode of een blauwe pil. Tussen groetheidswaanzin of klein geluk, collectief engagement of artistieke autonomie. Ik wil bijten in de paddenstoel en wachten op het hallucinogene effect. Ik wil piepklein worden en mijn ego ontvluchten, én tegelijkertijd mijn politieke zelfbeschikking zien groeien. Ik wil mijn perspectivistische labiliteit kunnen omzetten in een kracht, in het voorrecht om noodgedwongen 'van buiten naar binnen' te kijken. Dat allemaal in de hoop dat er zich tijdens die bad trip nog steeds, en altijd opnieuw, 'nieuwe configuraties van het zichtbare, zegbare en denkbare' zullen manifesteren.

“Het ‘spook van de vrijheid’ manifesteert zich in de drang, neen, in de noodzaak van veel jonge makers om in gigantisch grote en communistische verbanden te werken, praten én feesten, buiten de black box en totaal onderbetaald.”

Ik heb het gevoel dat er al zo'n psychedelisch parfum door de kunsten waart. Ik ruik het in de Wonderlandse grotten van Benjamin Abel Meirhaeghe, waar vreemde cyborgs en post-apocalyptische oermensen samen zingen en dansen. Het trilt doorheen het feestelijke *Nachtzwemmen* van Lieselot Siddiki en Jarne Van Loon, waarin verloren creaturen zich door een extatische en eindeloze nacht worstelen. Ik hoor het in het algoritmische gebrabbel van Carly Rae Heathcotes *The Incantation Ploy*, waarin eigentijdse orakels bedwelmd lijken door hallucinogene dampen. Ik voel het heel krachtig vibreren in het oeuvre van Susanne Kennedy, wier anonieme priesteressen en gemaskerde sjamanen de diep persoonlijke mystiek van het digitale tijdperk proberen te vieren. De psychedelische vrijheid infiltreert mij tijdens de collectieve rondedans van Seppe Baeyens, Yassin Mrabtifi en Martha Balthazar, in hun extreem persoonlijke én onwaarschijnlijk politieke *Birds*. Ik voel het tijdens actievergaderingen van Zuidpark of in de samenkomsten van Camping Sunset, het K.A.K. of het pas opgerichte Toneelscholenfestival. Het 'spook van de vrijheid' manifesteert zich in de drang, neen, in de noodzaak van veel jonge makers om in



gigantisch grote en communistische verbanden te werken, praten én feesten, buiten de black box en totaal onderbetaald.

De voorzichtige bedwelming door *'a spectre of a world which could be free'* overvalt mij misschien vooral daar: in de fictionele grotten en onverwarmde ateliers, in de gekraakte fabriekspanden, kleine achterafzaaltjes en openbare ruimtes die noodgedwongen worden bezet door collectieve krachten. Je kan op die ondergrondse plekken maar moeilijk uitmaken waar je nu precies bevindt, waar het kunstwerk eigenlijk begint en eindigt, en of er nu eigenlijk wel een kunstwerk is. Je weet niet zeker of je kijkt naar een aanklacht of naar een feest, of je nu publiek bent of participant. Vooral op die plekken vervaagt de grens tussen vage droom en directe actie, tussen naïeve utopie en harde realiteit, tussen het hyperindividualistische ego en de geïmproviseerde groep. Er heerst dat ongemakkelijke maar tegelijkertijd mystieke gevoel dat 'alles samenhangt', dat autonomie en engagement elkaar niet uitsluiten. Maar vooral (her)leeft een geloof dat er een psychedelisch plezier kan schuilen in het collectief likken van onze wonden, in de overtuiging dat we ook zingend, dansend en spelend kunnen betogen in de rafelige randen van de neoliberale nachtmerrie.

Mats Vandroogenbroeck is theatermaker en studeerde voorheen geschiedenis met een focus op de geschiedenis van de middeleeuwse magie en het occultisme. Naast zijn werk als speler en maker bij onder meer Kopergieterij, Studio ORKA, Blauwhuis en het kunstenaarscollectief ZUIDPARK richtte hij samen met Nona Demey Gallagher en Timo Sterckx het theatercollectief Krapp op, waarvoor hij de teksten schrijft. Naast zijn werk als theatermaker bouwt Mats een kritische schrijfp praktijk uit, onder meer als redactielid van *rekto:verso*.

- Carrol, L. (1993). *Alice's Adventures in Wonderland*. Ware: Wordsworth Classics.
- Fisher, M. (2018). *Acid Communism. K-PUNK. The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004–2016)*. London: Repeater Books.
- Le Guin, U.K. (1983). A Non-Euclidian View of California as a Cold Place to Be. *The Yale Review*, LXXII(2), 161.
- Lijster, T. (2019). *Kijken. Proeven. Denken. Essays over kunst, kritiek en filosofie*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- De citaten van Rancière komen uit de publicatie van Lijster, die van Marcuse uit Fischer.

‘WAAROM VERGETEN WE ZO VAAK DAT KUNST EEN ONDERDEEL IS VAN WELZIJN?’

In gesprek met theatermaker Gorges Ocloo over artistieke neurodiversiteit



© Gorges Ocloo

Onze kunstensector is afgestemd op wie weerbaar is. We verwachten dat podiumkunstenaars alle rollen kunnen spelen zonder bagage, sterk genoeg zijn om hun pijn te sublimeren in aangrijpende kunst en zich bovendien te conformeren aan een jachtig productieritme. Wat zich echt binnenskamers afspeelt, blijft taboe. Waarom is het voor de theaterwereld zo moeilijk om een waarlijk zachte—veilige, zorgzame—omgeving te creëren voor wie niet volgens de norm functioneert? En wat is de impact van artistieke neurodiversiteit op iemands creativiteit en poëtica? Dries Douibi en Charlotte De Somviele gingen erover in gesprek met theatermaker Gorges Ocloo.

Een noot vooraf: deze tekst was niet bedoeld als solo-interview. Graag hadden we getuigenissen van verschillende kunstenaars samengebracht in een meerstemmig portret over de impact van psychische kwetsbaarheid op hun werk. Het idee groeide vanuit een persoonlijke bezorgdheid. De voorbije jaren werden we niet alleen in onze eigen omgeving geconfronteerd met geliefden die crashten. We zagen ook een goede vriend, een getalenteerd podiumkunstenaar, wegwijnen tot van zijn artistieke persoonlijkheid niets meer overbleef. De coronacrisis en de lockdowns zorgden voor paranoia en een opstapeling van psychotische aanvallen. Optreden lukte niet meer, de angst om te reizen werd te groot, de vrijheid van de studio werkte verlamdend.

Het gesprek dat we voerden in het kader van dit nummer was mooi maar pijnlijk. Moeizaam ook. We hoorden iemand die bezig was afscheid te nemen van zijn rol als kunstenaar, omdat hij de druk om 'honderd procent aanwezig en zichtbaar te zijn' niet meer aankon. 'Ik heb de ziel uit mijn lijf gezongen, zoveel van mezelf blootgelegd, dag in, dag uit gewerkt voor het succes en het applaus. Toen alles stilviel, werd duidelijk hoe ongezond dat was,' zo vertelde hij. Of hoe een persoonlijke gevoeligheid een kanarie in de koolmijn werd voor een toxisch systeem.

Na lang wikken en wegen besloten we het interview niet te publiceren: het voelde te kwetsbaar. Het helingsproces van onze vriend was nog pril, zijn woorden zoekend, zijn buffer klein. Het laatste wat we wilden, was hem vastzetten in uitspraken die op termijn zijn genezing, laat staan zijn hopelijke terugkeer naar de kunsten, zouden tegenwerken. Ook een andere kunstenaar besloot het interview last minute af te zeggen, omdat de vragen te dichtbij kwamen en ze het verleden niet opnieuw wilde laten spoken. Natuurlijk begrepen we dat. Tegelijk maakte het de vraag des te urgenter: hoe kunnen we op een veilige manier over maar ook *vanuit* kwetsbaarheid spreken?

GEEN WOORD VOOR DEPRESSIE

Het is iets waar ook theatermaker, acteur en muzikant Gorges Ocloo (33) mee worstelt. Zijn grenzeloze ambitie, verbeelding en drive maken dat hij wel eens 'the hardest working man in Flemish showbusiness' wordt genoemd. Maar de emotionele energie die hem dat kost, weet hij goed te verstoppen. Op zijn tiende werd Ocloo, die toen nog in Ghana woonde, gediagnosticeerd met een bipolaire stoornis. Ook na zijn verhuis naar Genk, kort daarna, werd hij lange tijd opgevolgd door een psychiater. Door de jaren heen heeft Ocloo een systeem gevonden om met zijn ziekte te leven en een succesvolle carrière uit te bouwen. Zijn proces naar zelfaanvaarding heeft hem gebracht tot het moment waarop hij nu — eerlijk en krachtig — durft te spreken. Toch was dat lange tijd niet zo.

'Als kind begreep ik mezelf niet', zo herinnert Ocloo zich. 'Vaak stond ik al om vier uur 's ochtends op om de planten water te geven of te gaan wandelen. Mijn hoofd deed de hele tijd (*razendsnel*) tik-tak-tik-tak, maar ik wist niet waarom. Mensen verklaarden mij geken daarmee was de kous af. In de documentaire *Sunny side of Ghana* zit een mooie scène waarin Sunny Bergman aan een voorbijganger in Accra vraagt wat het woord voor depressie is in het Ga. Hij weet het niet en moet zelfs vrienden bellen om het uit te zoeken. In veel Afrikaanse culturen is er geen taal om mentale problemen te duiden, daarom verdwijnen ze onder de radar.'

Toen Ocloo in België naar de middelbare school ging, werd het stigma steeds groter. Een ervaring die zijn leven zal tekenen. 'Als enige zwarte jongen in de klas, die bovendien zwaar stotterde en dyslexie had, werd ik veel gepest. In het straattheater Yawar vond ik een uitlaatklep, maar structuur was moeilijk door mijn vele ups en downs. Daar was weinig begrip voor. Op een dag was de groep vertrokken zonder mij. Toen begreep ik: als ik ooit iets in de kunsten wil gaan doen, zal ik me radicaal moeten aanpassen. Sindsdien ben ik vanuit een chronische paniecreactie overal op tijd.'

Normaliseren. Aanpassen. Verschuilen. Herprogrammeren. Het zijn woorden die vaak terugkomen in ons gesprek. Om mee te draaien in het systeem, moest Ocloo zichzelf opnieuw uitvinden. 'Ik ben altijd een geïsoleerde, eenzame mens geweest. Maar hoe ouder ik word, hoe meer ik beseft dat dit eigenlijk komt door mijn stoornis. Ik ben altijd bang dat mensen me niet gaan begrijpen, daarom sluit ik me snel af. Een andere reden is dat kleine dingen ervoor kunnen zorgen dat ik snel *mood swings* heb, dat is heftig voor mijn omgeving.'

Die triggers kunnen variëren van een woord tot onrechtvaardige situaties, waar Ocloo door zijn hoogsensitiviteit erg gevoelig voor is. 'Vorige week zag ik op de metro nog een dakloze man. Hij kwam van het ziekenhuis in Jette en zat te bibberen in zijn vuile kleren. Daar kan ik heel snel heel depressief van worden en dat gevoel laat me dan dagen niet meer los. Het is moeilijk om dan nog aanwezig te zijn in een creatieproces of tijdens een vergadering. Ik doe alsof, maar eigenlijk ben ik er niet.'

De podiumkunsten zijn heel collaboratief. Als regisseur moet je constant onderhandelen met acteurs, technici, zakelijk leiders, speelplekken... Hoe ga je daarmee om als er zoveel door je hoofd spookt dat je niet kan delen?

Ocloo: 'Maskers opzetten. De hele tijd maskers opzetten. Als je niet goed in het systeem past, dan stop je of je creëert een alternatieve wereld. Meer opties zijn er niet. Zelf werk ik bijvoorbeeld 24/7, maar tijdens mijn studie aan het Ritcs heb ik ervaren tot hoeveel conflict dat kan leiden. Het moest altijd dieper, meer, beter, sneller, langer. *(doet zichzelf na als student, opgewonden)* "Die acteurs zijn niet moe, ze spelen moe! We moeten doorgaan, daarvoor zijn we toch hier?" *(stilte)* Na een tijdje blijf je alleen over. Het is slechts dankzij de steun van Pol Dehert dat ik het toen niet heb opgegeven. Ondertussen heb ik als regisseur geleerd

dat een werkdag loopt van tien tot vijf. *(herhaalt als een mantra)* Van tien tot vijf. Tijdens die periode moet ik ervoor zorgen dat ik honderd procent paraat sta en de machine kan laten draaien. En buiten die uren moet ik mijn team rust gunnen, ook al gaan de repetities in mijn hoofd gewoon door. Dat is best eenzaam...'

Is theater dan een bevrijding voor jou? Of eerder een omgeving waarbinnen je hebt leren overleven?

Ocloo: 'Allebei. Het is emanciperend omdat ik van mijn ziektebeeld een mensbeeld heb kunnen maken dat meer universeel gedragen is. Na mijn afstuderen in 2013 kreeg ik van veel theaterhuizen de vraag om een stuk te maken over mezelf. Maar ik heb geen flauw idee wie ik ben. Elk personage dat ik creëer, van *The Butcher* tot *Moby Dick*, geef ik een manisch-depressieve gelaagdheid mee, een radicale dubbelheid.



Nooit zie je de waarheid. De mens is nu eenmaal een complex wezen, sommigen kunnen dat gewoon beter maskeren dan anderen. Tegelijk blijft meedraaien in deze sector een permanente uitputtingsslag voor mij. Nog altijd als ik naar De Maan, LOD of Toneelhuis ga (*de drie plekken waar Ocloo als huiskunstenaar of artistiek leider aan verbonden is, red.*), moet ik mezelf moed inspreken. (*praat tegen zichzelf*) “Gorges, we gaan dat goed doen, het gaat lukken, rustig blijven.”

Waarvoor ben je precies bang?

Ocloo: ‘Om te switchen in een professionele context. Dat ik onderuit ga of iets kapot maak of mezelf niet meer in de hand heb. Elke keer hoop ik: laat het niet vandaag gebeuren. Laat me zorgen dat ik de juiste woorden gebruik als er belangrijke mensen komen. Soms schrijf ik ze op als back-up of oefen ik in de trein. Er heersen zoveel ongeschreven regels en codes in de kunstwereld die mensen met psychische problemen moeten aanleren. Ze moeten op zo’n manier werken dat het constant pijn doet, maar de sector is zich

daar amper van bewust. Soms denk je: ik stop ermee want ik wil me niet de hele tijd verschuilen of in tienduizend bochten wringen. Waarom vergeten we zo vaak dat kunst een onderdeel is van welzijn?’

Zou je het graag anders willen?

Ocloo: ‘Ja, ik zou heel graag gewoon mezelf kunnen zijn. Van tien tot vijf.’

We hadden het daarnet al over je voorliefde voor gespleten personages. Heeft je bipolariteit nog een andere impact op je creativiteit?

Ocloo: ‘Ik heb altijd enorm veel zin om voluit te gaan in mijn esthetische keuzes, maar ik zet er de rem op omdat ik bang ben dat mensen het niet gaan begrijpen. Respect voor codes heb ik sowieso niet echt, in mijn universum gooi ik graag vormen door elkaar: Indische verhalen meng ik met Chinese metaforen en bijbelse citaten. Maar daar zou ik nog veel excessiever en donkerder in willen gaan, mijn verbeelding staat nu nog maar voor dertig procent open.

‘Ik heb ook het verlangen om nog veel radicaler te zijn in mijn zoektocht naar complexiteit. Voor *The Butcher* heb ik veel research gedaan naar Dries Van Langenhove. Zo’n figuur is niet voor één gat te vangen: hoe hij de katholieke erfenis misbruikt om anderen te discrimineren is stuitend. Tegelijk vind ik het onrechtvaardig hoe iedereen hem basht, want zijn hypocrisie zit ook in ons. Dit soort complexiteit is echter moeilijk te verkopen. In de kunsten hebben ze graag dat je duidelijk stelling inneemt voor of tegen iets. Mijn werk zit niet zo in elkaar.’

Droom je ervan om jezelf daarin te ontketen?

Ocloo: ‘Ja, als ik zestig ben en van niemand meer afhankelijk ben. Ik wil deze job blijven doen, dus je beperkt jezelf om

iedereen tevreden te houden en je positie niet te verliezen. In *The Butcher* ben ik al wat verder gegaan omdat het om een satire ging, maar die voorstelling werd bekakt door enkele Vlaamse intellectuelen die er kop noch staart aan kregen. Ze willen niet weten wat ik echt zou willen maken. (*lacht*)'

Ocloo: 'Ik weet het niet... Die vraag ontwijk ik meestal. (*lacht*) Ik wandel heel veel, soms op het destructieve af. Als je fysiek volledig op bent, komt je geest ook tot rust. En ik praat veel tegen mezelf. Op advies van mijn psychiater ben ik als tiener ook muziek beginnen te maken over hoe ik me voel. Ondertussen heb ik

"Ondertussen heb ik als regisseur geleerd dat een werkdag loopt van tien tot vijf. Buiten die uren moet ik mijn team rust gunnen, ook al gaan de repetities in mijn hoofd gewoon door. Dat is best eenzaam..."

Is die remming ook een vorm van zelfbescherming? Jezelf helemaal loslaten kan misschien tot zelf-destructie leiden. Soms heb je grenzen nodig om jezelf niet in grenzeloosheid te verliezen.

Ocloo: 'Ja, dat is goed samengevat. Dansscènes zijn voor mij bijvoorbeeld nog altijd gevaarlijk. Dan ben ik echt weg van de wereld en in staat om dingen te breken, of heel hard te beginnen wenen. Op scène doe ik dat dus liever niet.'

Vind je het gevaarlijk dat de grens tussen privé en professioneel in de kunsten sowieso dun is? Als je bij de groendienst werkt, kan je perfect acht uur in een dag doen. In de kunsten is dat niet bon ton.

Ocloo: 'Ja, daarom neem ik bewust ook projecten aan als speler. Mijn werk is dan afgebakend tot de repetities en daarna ben ik vrij. Mensen zeggen me vaak dat ik te veel doe, maar dit houdt me net in evenwicht. Van alleen creëren word ik gek.'

Doe je nog op andere manieren aan zelfzorg?

zesduizend nummers, van klassiek tot metal en jazz. Zeker toen ik aan het Ritcs zat en afkickte van de medicijnen, was dat een redding. Ook nu nog maak ik veel composities. En ik doe aan voodoo, een traditie die ik van thuis uit heb meegekregen. Dan zet ik een streepje muziek op en kan ik naakt in een hoekje de ziel uit mijn lijf huilen. Alles wat ik overdag moet onderdrukken, drijf ik zo uit.'

Ons werkveld is erg genormeerd. Hoe zou een ideale theateropleiding voor jou in retrospect eruit zien? Of een ideale context om werk te maken?

Ocloo: 'Phoe, ik heb mezelf zo genormaliseerd dat het moeilijk is om daarop te antwoorden. (*denkt na*) Alles vertrekt eigenlijk vanuit de brede samenleving. Er moet gewoon meer openheid komen om mensen te aanvaarden die anders zijn. Het enige wat kwetsbare mensen willen, is praten. In een veilige omgeving. Wat houdt ons tegen om in een repetitie te zeggen: hé, ik voel mij kut vandaag, oké als we morgen voortdoen? Daarnaast móeten we meer rust inbouwen. In mijn *State of the Union* (2020) heb ik indertijd een pleidooi gehouden voor een verplicht



kunstverlof, naar analogie met het bouwverlof. Een sabbat waarin we niet productief zijn maar reflecteren over wat anders kan. De theaters sluiten wel in de zomer, maar als maker werk je gewoon door zodat je present kunt zijn bij de start van het nieuwe seizoen. Door die stress wordt zoveel onderdrukt. Sorry, ik word wat emotioneel...'

In ons gesprek hebben we het vaak gehad over de eenzaamheid waar mensen met mentale problemen mee worstelen. Taal kan die ook overbruggen. We zijn erg onder de indruk van hoe je je strijd onder woorden kunt brengen. Hoe heb je dat geleerd?

Ocloo: 'Pas laat. In mijn tweede jaar aan het Ritcs dacht ik: fuck it, dit ben ik gewoon, ik ben een bipolaire, stotterende, dyslectische theatermaker. Eigenlijk zou dat hetzelfde moeten zijn als 'ik ben wit of zwart, homo of hetero, cis of queer', maar dat is het helaas nog niet. Sindsdien probeer ik het taboe op mijn eigen voorwaarden te doorbreken, zonder dat het voor mijn werk komt te staan. Als dat niet in de kunsten kan, waar dan wel?'

Deze tekst bevat slechts een spoor van de mooie, eerlijke gesprekken die we hebben gevoerd. We willen Gorges en onze vriend bedanken voor hun bereidwilligheid en moed om met ons te spreken.

Charlotte De Somviele schrijft op freelancebasis over dans en theater voor onder andere *De Standaard*, en is kernredactielid van *Etcetera*. Dries Douibi is artistiek directeur van Kunstenfestivaldesarts en werkt(e) als dramaturg voor onder andere Silke Huysmans en Hannes Dereere, Louis Vanhaverbeke, Jaha Koo, Milo Rau en Kate McIntosh.

WHAT A MESS

A short story by Ogutu Muraya



Not far from where the old man was murdered, there was a pine wood forest. A deep and dark forest with tall pine trees that stretched up high. Some say the trees are so tall that their tips touch the sky. The circumstances of how the old man was murdered remained a mystery and ever since his body was found, no one dared to venture into the forest, not even to collect firewood and kindling. There is a silence in the forest, an uncomfortable silence, a dark silence, even birds don't perch and rest in the old forest. Being a superstitious people, the locals believed that the forest was haunted by the disgruntled spirit of the old man seeking revenge for his sudden death.



On the night that the old man was murdered, Tawi woke up with a strong feeling that something wasn't right. She looked around at her room; everything was in place. She then walked over to her grandmother's room to check up on her. Cucu was fast asleep. She stirred in her bed and Tawi pulled away. She walked to her brothers' room to check up on them. They seemed fine, snoring like baby ogres. She turned her attention to Rex. The family dog lifted his head, then wagged his tail, then turned back to sleep. All was quiet in the predawn hours. Tawi went back to her bed. But she was too anxious to fall back into sleep. She could not shake the feeling that something was wrong. But she could also not articulate what it was that was wrong. She lay in bed staring at the ceiling, her thoughts racing in endless loops, repeating over and over the name—Ne'anoaya.



At the old man's funeral, Tawi was the only child that dared to see the old man's body. She stared at it with an intensity that disturbed her grandmother. There was no fear in her eyes. Only wide-eyed wonder, examining a body that was once full of life and now lay there lifeless. Some interpreted her intensity as morbid fascination and asked that she be watched carefully. Others dismissed it as childhood curiosity.

To be honest, no one liked the old man. He was one of those people who did not age well. He never surrendered with dignity to the accumulation of time. He lived a lonely and loveless life. He was bitter and constantly grumpy. In fact, no one was surprised when the old man's body was found by the roadside. If it was not for the flesh wound that he sustained during his fatal attack, no one would have made a fuss about his passing. The visibility of a struggle and the blunt force trauma left no doubt that he was murdered. Had his killers used more subtle means, he would have been buried and that would be that. But finding someone with enough motive to kill the old man would be very difficult. Because literally everyone had a grudge against the old man. There wasn't a soul he had not managed to offend, malign, or frustrate. He was foul mouthed when drunk, and venomous when sober.



It's important to mention that the uncomfortable and dark silence found inside the old forest is layered. The old man's death near the pine wood forest was not the only incident that made people superstitious about the forest. Not long ago the body of a young boy was found hanging from one of the trees. However, it was easier for the community to discuss murder than it was to discuss suicide. Tawi knew the young boy, they were in school together and were preparing to undertake the national exams that marked the end of their primary education. Of course, in school the students were told that the boy died of sudden illness, but Tawi knew better, since she was the one who discovered the boy's body while foraging in the forest on one of her mini adventures. And not only that, she also found the suicide note that the boy left behind. It had only a few words—'I tried. I'm sorry I was never enough... dad.'



The old man was obsessed by mess. It's the nature of mess to pile up. The piling up of mess is one of the bizarre rules that the universe is compelled



to follow. It's easy for mess to pile up. All you have to do is nothing and time does the rest. Clothes pile up into a mess, utensils pile on, so does dust and cobwebs and garbage and memories and grudges, and misunderstandings and trauma, and dead organic matter, and plastic waste and promises and dreams and unlived lives and desires. Daily life can sometimes feel like a perpetual ordering of mess—psychic mess, household mess, collective mess, political mess, environmental mess, economic mess, natural disaster mess, family mess, interpersonal mess, intergenerational mess.



The old man spent his life telling people: 'We live in a universe of mess. You think you can keep it in order? You are fools.'



The boy's suicide was devastating to his family. He was the son of the chief of police. While the rest of the family mourned and tried to come to terms with the sudden death of their boy, his father descended into a

bottomless mess. When the suicide note was revealed to him, he ripped it to pieces. He became convinced that his son was possessed by evil spirits, that he had been bewitched. It was easier for him to assign blame than face his own complicity in his son's sudden death.



Although the old man was a mess, it's not exactly true that no one liked him. Tawi's friendship with the old man was unrivalled. It started when she followed a dung beetle straight into his compound. She was trespassing, but she was not scared of him like the other children, and she was not overly apologetic like the adults. She was just there, looking at him like he was just another brightly coloured bug. And the old man allowed her presence. For some unknown reason he started to cry—I think it had something to do with the fact that for the first time in a long while, someone had seen him, seen through him and it liberated him from his masks and armour of irritability. Tawi walked up to him and offered him a ball of dung as consolation.



After the old man had emptied himself of tears, he started to talk to Tawi and she listened to him, deeply listened even though she was too young to understand most of what he was saying. The old man opened up to Tawi as though he knew that death was coming for him, and he needed to pass on this information to someone. The old man told Tawi that he had been fighting a monster for most of his life. Tawi's attention tuned in the moment the word 'monster' was mentioned. She listened avidly as the old man started to describe the monster. He called the monster Ne'anoaya, a life-sucking, shape-shifting, deceptive creature with the capacity to both endear and devour. Unlike most monsters that attack indiscriminately the Ne'anoaya specializes in one particular prey. In this sense it is more like a parasite that is linked to an individual at birth. For a long time, the Ne'anoaya is dormant, but the initial conditions at

birth or the first seven years of one's life can either keep this monster slumbering or awaken it. Tawi asked the old man if he thought the Ne'anoaya had infested her and he gave her a sharp glance. The old man was quiet for a long time and then he started to cry again. Tawi didn't know how to respond.



Like all ecosystems when a dominant species is removed, invasive species appear and thrive unchallenged, growing and reproducing quickly, spreading and dominating aggressively. Invasive species don't care for spectacle, they appear in small numbers, often seeming harmless, inconsequential, friendly even, not ugly, not beautiful. Their goal is commonness—to appear so much like a natural part of life, blend in, be invisible until their numbers grow. Their strength does not come from a single spectacle of awe and fear. Their strength comes from numbers. They operate much like a group organism—once they've achieved a certain threshold, you kill one and five appear. This is the type of monster that plagued the old man's life—a new age monster that should inspire new mythologies, new legends, ones in which the plot does not turn on the act of a single brave individual, but the community pulling together.



The itch to know consumed Tawi more than the average person. While most of her childhood friends were content with simple explanations, she dug deeper and deeper. Eventually she dug so deep that her obsessions had isolated her from other children. This solitude worried her grandmother more than it worried Tawi. In fact, she loved it. It allowed her to follow her intuition without any distractions. It was for these reasons that knowledge of the Ne'anoaya fascinated her more than it frightened her. She wanted to know everything about this monster. She wanted to see it with her own eyes. She wanted to sense it with her own skin. And so, she developed a practice of visiting the old man to listen to his stories.



~

Through Tawi's friendship, the old man started to experience life again. The day he was murdered he was hurrying home after returning from the city, where he had bought Tawi a beautiful magnifying glass, gently wrapped as a gift, with a note inside. When the police finally opened the wrapped gift and found the note addressed to Tawi, she was called in through her grandmother to answer a few questions. At the police station, Tawi and her grandmother responded to all the questions that the chief of police asked. It was obvious that they were not suspects, the chief of police just wanted to understand Tawi's friendship with the old man in order to find any clue as to what kind of life the old man lived, hoping that something would help to break the case.



The fact that the old man lived alone at his age made him a target for rumour and speculation. It was inevitable that chit-chat would start to spread that he was possessed by evil spirits. That he practiced witchcraft. Those of his age who knew him did little to quell these rumours; some actively participated in their spread. In his younger days the old man told anyone who would care to listen to him that the Ne'anoaya monster was real, and it had possessed the entire community. He told his teachers at the boarding school, his classmates, his close friends, even his family. They all thought that he was going mad. His inner circle started to shrink until eventually he was alone and loveless. The worst part about the Ne'anoaya was having the parasitic beast awakened in you but being oblivious to its presence. Most people tend to be unaware of their Ne'anoaya, the monster within, such people tend to project their monsters on others.



The revelation that Tawi had been good friends with the old man had greatly disturbed her grandmother. Out of grandmotherly concern, when they arrived back from the police station, Cucu unravelled into fits of rage. Tawi didn't understand what she had done wrong. After their first big fight, Tawi ran away from home. She did not understand the impulse to run away. In fact, she was not thinking. She just did it, fuelled by perplexing contempt for her grandmother. She ran into the compound of the old man and sat in the spot the old man used to sit to calm her racing thoughts. She then retrieved the spare key from under one of the garden perimeter rocks and entered the old man's house. She sat in his rocking chair and cried uncontrollably, as if for the first time she had finally allowed herself to truly mourn his death. When she had stopped crying, she looked around the room, not sure what she was searching for and saw on top of the mantle above the indoor chimney a photo of a couple. At first, she did not recognize the young man as the old man, but without a doubt she recognized the young lady, it was Cucu. Tawi had seen enough photos of her as a young woman to know what she looked like.



You can cause mess, you can minimize mess, you can conceal mess, you can deny mess, you can escape from mess, you can reorder mess, but there is one thing that the universe of mess denies us, and that is the ability to defeat mess. The chief of police had been investigating the old man long before he was found dead next to the pine wood forest. Unable to mourn his son and accept his suicide, the chief of police had become convinced that his son was bewitched. While looking for evidence to back his theories, he found a suspect. He watched the old man closely whenever he could. It was in one of these stakeouts that he noticed a girl walking out of the old man's compound. He recognized her instantly, after all it was Tawi who found his son hanging from one of the trees of the old forest. This was enough evidence to convince him that witchcraft was happening in the old man's house. There was no doubt in him that Tawi was in grave danger.



Cucu's friendship with the old man began when they were young and in boarding school. During one of their biology classes, while waiting for their teacher, the old man had taken a chalk and started to write on the blackboard—the Ne'anoaya (NE'—Not Enough, ANO—And Not Okay—AYA—As You Are), a neo-mythical neurological creature particular to the human condition. Ne'anoaya—close in appearance to a parasite or invasive species. Its morphology—its particular form, shape, or structure resembles invasive species of group organisms. Ne'anoaya—classified as a monster that turns the self and others into monsters. Ne'anoaya functions as a converter—turning non-monsters into monsters. There is a Ne'anoaya in all of us, whether it acts monster-like depends on situatedness. There are no known cures or effective remedies for removing or vanquishing one's Ne'anoaya—it's a lifelong connection, however its monstrosity can be limited with effective awareness.



~

While the old man, then a young man, scribbled away, everyone in class giggled and laughed, everyone except Cucu. The class had taken this gesture to be some kind of joke, some kind of prank on the biology teacher. The teacher wasn't amused when he arrived in class. He demanded to know who had desecrated his blackboard. No one spoke until he threatened to punish the whole class if the culprit wasn't revealed. It's not clear what got into Cucu but she stood up and said it was she who wrote on the blackboard. The whole class laughed. Then the old man stood up and admitted to writing on the wall. Soon one by one the whole class stood up to take credit for the words on the wall. Frustrated, the biology teacher

dismissed the class and sent them to the field to cut grass as punishment. In this way Cucu's friendship with the old man started. And the class, thinking that he was pranking the teacher, loved him like a hero.



The next day the school woke up to find wall to wall crude graffiti with the words: 'Your hair is not enough and not okay as it is, said the monster. Your body is not enough and okay as it is, said the monster. Your skin colour is not enough and okay as it is, said the monster. Your language is not enough and okay as it is, said the monster. Your beauty is not enough and okay as it is, said the monster. Your intelligence is not enough and okay as it is, said the monster. Your way of knowing is not enough and okay as it is, said the monster. Your way of life is not enough and okay as it is, said the monster. Your madness is not enough and okay as it is, said the monster.' On and on and on, wall after wall after wall...



In school the vandalism continued: 'Your existence is not enough and not okay as it is, said the imperialist, you must change into our civilized likeness, a likeness we force down on you through uncivilized ways, it's the monster that drives genocide—your existence is not enough and okay as it is, and so I need to perform violence to root out your inadequacies. It's the monster that fuels exploitative capitalism—consume, consume, more and more because you are not enough and okay as you are. It's the blueprint of identity politics and the practice of othering, the cultural template of all types of aggressions—get out of my way you who are not enough and okay as you are.'



Eventually the old man was revealed as the vandalizer and expelled from school. By this time, he was not working alone: Cucu had joined him on his

night trips, so when he was expelled she continued his work. More and more words appeared until she was eventually caught and expelled. She reunited with the old man, against the objections of her parents. Cucu's parents thought of the old man as crazy and haunted, but she saw in him a seer and together they were unstoppable, spreading the word of the Ne'anoaya.



Where did this love go? It could only go into tragedy but that is for another story. For whatever the reason Cucu left the old man, he could never get over it. She was the only person who ever loved him for who he was without trying to change him.



The chief of police finally got his chance to confront the old man. They met on the road while he was going into the city and the old man was returning after buying the beautiful magnifying glass. It was a mess.



In his house, Tawi had found the old man's notebook in which he had scribbled several versions of the note that was later found in the wrapped gift. Before going into the city, the old man knew exactly what he wanted to say and what he wanted to buy for her. 'I wish someone saw me the way you see life. I had forgotten what it was like to be seen and heard. With this magnifying glass may you continue to see and hear the world in higher resolutions!' There was a glint in Tawi's eyes as she read the note. It was evident that she would not rest until she solved the old man's murder. She looked up at the photograph of her grandmother, her face young and fearless, and realized there was a lot to dissect. She was determined to cut through the mess.

**Still Stories
Are Stories Still**

Fototripteek

Averno

Jongerentheater

Maandamano

Performance

Bee-have

Jongerentheater

**Beautiful
Monster**

teksttheater



MAD WORLD 2022

**Vijf nieuwe
voorstellingen**

**Atelier De Figuranten
Menen**

**van 24 april 2022
tot 24 juni 2022**

**TICKETS & INFO:
WWW.DEFIGURANTEN.BE**

- De Figuranten
- Wervikstraat 209, Menen
- info@defiguranten.be



WWW.E-TCETERA.BE

FACEBOOK.COM/ECETERAMAG

INSTAGRAM.COM/ETCETERA_MAG

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

RECENSIES

Rizoom
Iris Bouche
[Evelyne Coussens]

Ambient Theatre Fury
Anna Franziska Jäger
& Nathan Ooms
[Persis Bekkering]

Lullaby for scavengers
Kim Noble
[Evelyne Coussens]

The Waves
Khadija El Kharraz Alami
[Lena Vercauteren]

Malus
Igor Shyshko, Logan Lopez Gonzalez,
Alain Franco
[Rudi Laermans]

Forest Silent Gathering
Begüm Erciyas & Matthias Meppelink
[Jasper Delva]

De Toverberg
ITA & FC Bergman
[Marijn Lems]

Why We Fight?
Mirjam Devriendt & Alain Platel
[Evelyne Coussens]

Weiblicher Akt 11: Love Sontag
Maatschappij Discordia
[Kristof van Baarle]

Republiek van angst
Hassan Khayoon
[Dagmar Teurelincx]

Lalaei
WALPURGIS & Zwerm
[Evelyne Coussens]

Le Maillot—One Size Fits All
Ahilan Ratnamohan / Globe Aroma
[Sébastien Hendrickx]

Us, (k)now

Dalilla Hermans / hetpaleis
& NTGent
[Lena Vercauteren]

Ruine

Erwan Ha Kyoan Larcher
[Samuel Pennynck]

Magical and Elastic
Cuqui Jerez
[Simon Baetens]

IN ENGLISH

OCEAN
Daniela Bershan and others
[Bojana Cvejić]

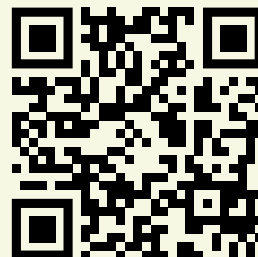
OPEN BRIEF

Recht op antwoord
[David Bauwens, Ontroerend Goed]

ESSAY

Overproductie
[Weronika Parfianowicz]

LEES VERDER
OP ONZE SITE





OPERA
DE MUNT
LA MONNAIE

Dream your way back to the opera



Abonneren? Makkelijker dan ooit!

SEASON 22/23