



Sébastien Hendrickx

Leestijd 15 — 18 minuten

Speels dogmatisme

Milo Rau en Joachim Ben Yakoub in gesprek over het Manifest van Gent

In mei publiceerde NTGent het Manifest van Gent. Dat bestaat uit tien regels waar de producties van het stadstheater zich de komende tijd aan moeten houden, of waar ze zich tenminste toe moeten verhouden. Bye bye artistieke vrijheid? 'Iemand omschreef het Manifest als een dans met handboeien.'

De twee mannen ontmoeten elkaar in het gebouw van de VRT, waar Milo Rau is uitgenodigd voor een talkshow in primetime. De Zwitserse regisseur lijdt niet onder een gebrek aan Vlaamse media-aandacht sinds hij artistiek leider werd van NTGent. Toen het stadstheater op zoek ging naar een ex-jihadstrijder voor een theaterproject rond het *Lam Gods*, of wat later een kunstwerk van Honoré d'O uit de inkomhal wilde verwijderen, zorgde dat voor de nodige opschudding. *La reprise* (2018), Rau's voorstelling over de homofobe moord op Ihsane Jarfi in Luik, werd dan weer met kritische lof overladen.

Joachim Ben Yakoub werkte onlangs zijn proefschrift over de esthetiek van de Tunesische revolutie af en coredigeerde het veelbesproken dekoloniseringsnummer van *rakto:versen*. Als ex-medewerker van de Brusselse Pianofabriek dacht hij al vak kunstinstelling zich concreet tot haar stedelijke context kan ver uitgedaagd door de regels van het Manifest.

MAGAZINE **RECENSIES** **ARCHIEF** **ENGLISH** **ZOEK**



Milo Rau: Een van mijn doelen was om het stadstheater open te breken voor de onafhankelijke theaterscene en internationale tournees. Ik wilde ook dat we samenwerken met niet-professionele spelers, niet alleen met de twintig Vlaamse acteurs die iedereen kent. Ik leerde ondertussen dat het Belgische theatersysteem wel wat meer openstaat voor zulke regels dan pakweg het Franse of het Duitse.

ETC Is het Manifest meer een reactie op die systemen dan op het Belgische of Vlaamse?

M.R. Ja. Neem de regel over tekst. (*zie blokje 4 red.*) Het herwerken van bestaande teksten tijdens repetities is heel normaal in België, maar in Duitsland of Frankrijk gebruik je de Schiller of de Molière zoals die is geschreven. Een andere reden voor het Manifest heeft te maken met de institutionele politiek. Overal waar kunstenaars komen, zijn impliciete regels aanwezig. Als politiek denker voel ik de behoefte om die te expliciteren. Ik geloof niet dat er één enkele film was die de beroemde Dogma 95-regels van a tot z volgde. Het is niet mijn bedoeling om dogmatisch te zijn, maar om de discussie te openen.

Joachim Ben Yakoub: Inderdaad, de poortwachters van culturele instellingen houden de dogma's meestal als kaarten achter hun rug verborgen. Door ze zo op tafel te leggen, krijgen ze wel wat de kracht van een bevel. Een andere strategie zou erin kunnen bestaan om te communiceren dat je van specifieke regels gebruikmaakt zonder de regels zelf openbaar te maken. Het is dan aan de medewerkers om die stapsgewijs te ontdekken. Bij Dream City, een festival in Tunis, doen ze het zo. De dansers-choreografen Selma en Sofiane Ouissi initieerden dat indertijd als een collectieve performance in de openbare ruimte, bedoeld om het spektakel van het regime van dictator Ben Ali te ondermijnen, en dat maar liefst vijf jaar voor de gerevolteerde massa erin slaagde om de dictator te verdrijven! Gaandeweg groeide het uit tot een festival voor hedendaagse kunst in het oude stadscentrum. Toen ik met de kunstenaars en directie van Dream City sprak, kreeg ik te horen hoe belangrijk het was om 'het protocol' te volgen. Ik zocht er vervolgens naar, maar kon dat protocol nergens vinden! (*lacht*) Het bleek iets relationeels te zijn: de regels konden veranderen na elk gesprek dat Selma en Sofiane hadden met de kunstenaars, onderzoekers of het publiek van het festival.

M.R. Ik begrijp dat je onder het juk van min of meer klassieke dictaturen de drang kunt voelen om de idee van een protocol op zijn kop te zetten. De laat-kapitalistische of neoliberale wereld waarin ik leef zie ik echter als een niet-dogmatische wereld, in de zin dat de dogma's onzichtbaar blijven, hoewel ze er wel degelijk zijn.

ETC Hoe reageren de kunstenaars met wie NTGent werkt op de beperking van hun artistieke vrijheid?


M.R. We hebben het met hen besproken en ze begrijpen allemaal dat het om structurele verandering gaat. Het Manifest beperkt trouwens ook mijn eigen artistieke praktijk. Vaak mix ik professionele acteurs met niet-professionelen, maar soms werk ik liever uitsluitend met ervaren spelers. Welnu, dat is voorbij: geen elitaire casts meer! (*Rau verwijst naar regel 7, red.*)

Het Manifest is er eerder om de instelling te veranderen dan de kunsten. Regel 10 is bijzonder moeilijk voor een huis als NTGent: 'Elke productie moet op minstens tien plaatsen in minstens drie landen worden vertoond. Geen enkele productie mag het repertoire van NTGent verlaten vooraleer dit aantal is bereikt.' De consequentie is dat we plaatsen moeten proberen te vinden voor al onze producties, zelfs als ze niet zo heel apparaat binnenshuis bij het lezen van deze regel dacht: problemen op voor alle betrokkenen. De Braziliaanse kunstenaar omschreef het dan ook als 'een dans met handboeien'.

1. Het gaat er niet alleen meer om de wereld voor te stellen, het gaat erom die wereld te veranderen. Doel is niet om de realiteit voor te stellen, maar om de voorstelling zelf reëel te maken.

ETC Enkele jaren geleden schreef Benjamin Verdonck een manifest waarin hij het Vlaamse podiumkunstenveld uitnodigde om een aantal regels te volgen die hun ecologische voetafdruk konden verminderen. Kritische stemmen beweerden toen dat het voorstel Verdoncks eigen esthetiek opdroeg aan de rest van het veld. Kun je die kritiek ook toepassen op het Manifest van Gent?

M.R. Het Manifest gaat niet over esthetiek maar over structuren. Het correspondeert inderdaad met wat we zouden willen zien in NTGent, met hoe we denken dat een stadstheater en zijn zelfbeeld zouden moeten veranderen. Het is ons standpunt als toeschouwers, als leden van het theatersysteem. Ik besef dat er veel andere interessante perspectieven bestaan, maar die kunnen dus alleen expliciet worden besproken wanneer we onze eigen kaarten laten zien.

MAGAZINE RECENSIES 
ARCHIEF ENGLISH ZOEK

2. Theater is geen product, het is een productieproces. Onderzoek, castings, repetities en de debatten die daarmee gepaard gaan moeten publiek toegankelijk zijn.

ETC Joachim, ik ben benieuwd naar wat je denkt over regel 3: 'Het auteurschap ligt geheel en al bij wie bij de repetities en de voorstelling betrokken is, wat ook hun functie mag wezen – en bij niemand anders.' Ik weet dat je zelf kritisch staat tegenover de idee van individueel auteurschap.

J.B.Y. Klopt. Ik geloof dat de rol van de individuele kunstenaar-als-auteur vaak wordt overschat. Hoeveel van wat wordt gezegd, geschreven of gespeeld, komt uit de mond of pen van één enkele kunstenaar? Het gros van wat we kunnen bedenken en ons inbeelden is a priori gevangen in een interpersoonlijk web en wordt bemiddeld door een gedeeld taalsysteem. Vooral wanneer kunstenaars gevoelige maatschappelijke onderwerpen willen aansnijden, moeten ze verder kunnen denken dan hun eigen ego, in functie van een sociale groep die het mikpunt vormt van gewelddadige aanvallen.

De focus op de individuele auteur heeft ook gevolgen voor de ontvangst van een kunstwerk. Vaak beïnvloedt de naam van een kunstenaar de gepercipieerde waarde ervan meer dan het eigenlijke kunstwerk zelf. De meeste mensen kwamen naar het nieuwste voorstelling van Milo Rau te zien, en niet voor *La re* islamofobe vooroordelen bekritiseert of de dramatische vorm de westerse canon. Ze zullen ook NTGent bezoeken omwille van Milo Rau. De auteur is een

MAGAZINE RECENSIES Q
ARCHIEF ENGLISH ZOEK



van een witte, mannelijke regisseur die de collectieve bijdragen onzichtbaar maakt.

Hoever ben je bereid om te gaan met het opofferen van de individuele auteur? Zou de stad coauteur of -regisseur kunnen worden? Stel je een dogma voor dat het stadstheater aanzet om minstens één productie per jaar door de stad Gent te laten maken.

M.R. Dat is een interessante suggestie. Wel geloof ik dat er nog een lange weg te gaan is vooraleer de idee van de individuele auteur wordt opgeofferd. In mijn Europa- trilogie (*The Civil Wars* (2014), *The Dark Ages* (2015) en *Empire* (2017), red.) komt geen enkel woord van mij voor. Alle teksten zijn een montage van fragmenten uit interviews met de cast. Toen ik werd genomineerd voor de prijs voor het beste toneelstuk in de Duitstalige wereld, had de jury een pittige discussie. Ze besloot dat ze me niet kon selecteren omdat ik de tekst niet zelf had geschreven. Waarop ik antwoordde: 'Dat klopt. Ik was enkel de stenograaf, maar waarom geef je de prijs dan niet aan het hele team?'

De meeste teksten voor *La reprise* kwamen dan weer voort uit de improvisaties van de spelers. De auteursrechten gaan naar ons allen, inclusief de geluids- en lichttechnici, de productiemanager en onderzoeksassistent. Emancipatie blijkt wel niet altijd even gemakkelijk te zijn. Voor sommige acteurs is het nogal stresserend om aan het begin van een repetitie niet te weten wat ze die dag zullen doen. En voor technici is het niet altijd even leuk om aanwezig te zijn bij al die collectieve try-outs.

“Overal waar kunstenaars komen, zijn impliciete regels aanwezig. Als politiek denker voel ik de behoefte om die te expliciteren – niet om dogmatisch te zijn, maar om de discussie te openen.” (Milo Rau)

ETC Ook dat komt over als een reactie op het Duitse of Franse systeem. In Vlaanderen emancipeerden acteurs zich meer dan twintig jaar geleden. Stel je een mix voor van regietheater en het model van het spelerscollectief?

M.R. De Vlaamse collectieven ensceneren doorgaans westerse klassiekers. Volgens mij is het niet genoeg om de regisseur uit te schakelen. Je moet ook deze teksten overboord durven te gooien. Het postmoderne excuus dat je je een stuk steeds toe-eigent zodra je het belichaamt, valt niet vol te houden. Ik houd wel van karaoke, maar we moeten ook wat nieuwe muziek maken, niet? Ik heb geen nood aan het zoveelste stuk, geschreven in de jaren 1950, dat het eeuwige verhaaltje van 'de bourgeoisie zou alles doen voor het geld' aframmelt. Ik besef dat de idee van een tabula rasa – dat een kunstenaar aan alles moet kunnen werken – een beetje romantisch is. Dat is waarom ik voor multifunctionele collectieven ben. Het is eenvoudigweg een te moeilijke klus om te klaren voor één persoon of afdeling alleen. Hier komt de regisseur opnieuw in beeld, als een stenograaf, een sparringpartner, een soort trainer, wat dan ook.

In Vlaanderen lijken Goethe en Dürrenmatt misschien exotische jongens uit Duitsland, maar eigenlijk kiest men ze vooral om hun naamsbekendheid. Toen ik een jonge regisseur van in de twintig was, maakte ik een toneelstuk waarin één enkele zin van Goethe stond. Daarop vroeg men me of we 'naar Goethe' op de poster konden verr
Goethe zou verkopen en Milo Rau niet. Ik apprecieerde hun p

MAGAZINE RECENSIES
ARCHIEF ENGLISH ZOEK

Dat verkoopt nog beter!' (*lacht*) Dat is het systeem waar ik vandaan kom.



J.B.Y. Ik zou graag terugkomen op de vraag in hoeverre het Manifest je eigen artistieke praktijk weerspiegelt. Regel 9 doet me namelijk denken aan de visie van jouw gezelschap International Institute of Political Murder (IIPM). Dat is erin geslaagd om een gesofisticeerde 'empathische machine' te creëren die wereldwijd kan worden ingezet. Je maakte producties in Rwanda, Roemenië, Rusland, Congo... Als ik advocaat van de duivel speel, zou ik kunnen beweren dat je machine willekeurige lokale politieke controverses kan omzetten in universele toneelstukken die hoogst concurrentieel zijn op de internationale podiumkunstmarkten.

3. Het auteurschap ligt geheel en al bij wie bij de repetities en de voorstelling betrokken is, wat ook hun functie mag wezen – en bij niemand anders.

Wat betekent het om die machine te vertalen naar tien dogma's voor een stadstheater, en verhoudt ze zich tot de bestaande artistieke dynamieken in de stad Gent? Ik ben wat bezorgd dat een deel van de problemen met het vorige artistieke team zich kunnen herhalen. Johan Simons wilde van NTGent een theater 'midden in de stad, midden in de wereld' maken, maar richtte zich op de wereld en vergat de stad. De uitdaging bestaat er vandaag in om de stad het theater binnen te brengen als een vorm van compensatie of herstel. Het is hoogdringend om recente stedelijke ontwikkelingen bij te ber

MAGAZINE **RECENSIES** **Q**
ARCHIEF **ENGLISH** **ZOEK**



“Vaak beïnvloedt de naam van een kunstenaar de gepercipieerde waarde ervan meer dan het eigenlijke kunstwerk zelf.” (Joachim Ben Yakoub)

M.R. Ik denk dat het grootste probleem met Johan – en het management – was dat ze NTGent wilden gebruiken als een groot Duits stadstheater. Maar NTGent is niet dat soort van machine: het is een piratensloepje, geen grote tanker. Er zijn grenzen aan wat we kunnen produceren. Het maken van burgerlijk theater – daaronder versta ik de combinatie van willekeurige klassieke of popmuziek met een willekeurige dramatische tekst uit de westerse traditie, uitgevoerd door een sterrenensemble – is materieel niet mogelijk voor ons. We creëren volgend seizoen acht huisproducties. Mochten we één grote musical à la Ivo van Hove willen produceren, dan zouden we drie van die projecten moeten afvoeren.

We werken met lokale spelers als Victoria Deluxe, Action Zoo Humain, Miet Warlop en Lies Pauwels, en zetten een workshopprogramma op met de universiteit en de kunstacademie. Daarnaast nodigen we internationale kunstenaars uit zoals Faustin Linyekula, van wiens werk we houden en dat ook een bijzondere relatie heeft met de geglobaliseerde ‘empathische machine’ waar je het over hebt.

Interessant aan Gent is dat het een kleine stad is. Je kunt gemakkelijk mensen van verschillende milieus uitnodigen. Met het *Lam Gods*-project proberen we precies dat te doen, en om het te realiseren moet je wel de stad in. Als theaterregisseur probeer ik tot op zekere hoogte populair te zijn: ik wil begrepen worden. Ik wil discussies genereren, zoals deze. Aan de andere kant ben ik het gewoon om op onbekende terreinen te landen, waardoor ik lokale experts nodig heb. In Rusland of Congo ken ik bijvoorbeeld de wetten niet, waardoor ik advocaten moet betrekken bij het maakproces. Wat ik op die plekken aantref, breng ik terug op het podium om het te tonen aan een publiek. Door van de geijkte paden af te wijken trek je soms andere soorten toeschouwers aan. *Hate Radio* (2001) bijvoorbeeld, een stuk over de rol van Radio Mille Collines in de Rwandese genocide, trok veel mensen uit de Congolese en Rwandese diaspora naar de zalen. Dat is trouwens wat ik mis in de onafhankelijke scene. Ze blijft vrij solipsistisch.

J.B.Y. Juist, met het *Lam Gods*-project trekken jullie de stad in, wel uitgaande van een historisch gefixeerde en canoneke representatie ervan en niet van de bestaande relationele dynamieken. Toch lijkt het me een mooie manier om het nieuwe seizoen van een vernieuwd stadstheater aan te vatten: een theatrale heropvoering van een oude, complexe weergave van de stad Gent.

4. De letterlijke bewerking van klassiekers op het podium is verboden. Als er bij de start van de repetities al een tekst –boek, film of toneelstuk– beschikbaar is, mag deze niet meer dan 20 procent van de voorstellingsduur uitmaken.

ETC Joachim, hoe kijk jij vanuit het perspectief van je doctoraatsonderzoek naar de esthetiek van de Tunesische revolutie aan tegen regel 1, die een geloof uitdrukt in het maatschappelijk transformatieve potentieel van theater: 'Het gaat er niet alleen meer om de wereld voor te stellen, het gaat erom die wereld te veranderen. Doel is niet om de realiteit voor te stellen, maar om de voorstelling zelf reëel te maken.'

J.B.Y. Een revolutie begint met de plotse, bijna ongemiddeld. Burgers worden door een collectieve drive tot een collectieve brengen hun lichamen in gevaar, riskeren zelfs de dood om er twee te brengen. Een revolutie is een spontane vernietiging van de symbolen van die

MAGAZINE **RECENSIES** **Q**
ARCHIEF **ENGLISH** **ZOEK**

achterat wel een soort van dramaturgie in het gebeuren herkennen.



En natuurlijk verander je de wereld voortdurend, zelfs met de kleinste vorm van opstand, met elke theatervoorstelling die je maakt. Ik zou zelfs zeggen dat het onmogelijk is om de wereld *niet* te veranderen als je artistiek interageert met je omgeving. Maar als je zegt dat het gaat om de representatie zelf reëel te maken... Dat lijkt me moeilijk. In de zwarte doos van het theater kun je toch niet ontsnappen aan de representatie?

M.R. Soms wel. Want wat is een revolutie? Dat is een voorstelling die werkelijkheid wordt. Neem bijvoorbeeld het eerste Franse parlement, dat op een bepaald ogenblik zei: 'Nu verenigen wij ons en zijn wij de natie.' Daarop werden ze daadwerkelijk de natie en werd de koning een kopje kleiner gemaakt. Ze bootsten bovendien clichés van de Romeinse republiek na om hun eigen moderne, nationale staat vorm te geven. Het doen alsof werd echt, op een vreselijke manier misschien, maar het werd echt. Je kunt de realiteit dus wel degelijk symbolisch heruitvinden.

5. Minstens een kwart van de repetitietijd moet buiten een theaterzaal plaatsvinden. Een theaterruimte is elke ruimte waarin ooit een toneelstuk is ingestudeerd of uitgevoerd.

misdaadzaak in Oost-Congo, waarbij enkele van de echte belanghebbenden aanwezig waren in de 'rechtszaal'. Je project droeg bij aan een bestaande politieke strijd. Ik vraag me af hoe de betrokkenheid van buitenstaanders, bezoekers, zich verhoudt tot die van bewoners – bijvoorbeeld Tunesiërs die de straat opgaan om te vechten voor hun rechten. Zijn veel van de politieke worstelingen waar westerse kunstenaars zich mee verbinden geen vormen van 'tweedegraadsstrijd', de strijd van anderen?



M.R. In een geglobaliseerde wereld is er geen 'strijd van anderen' meer. Als ik naar Congo ga, dan is het Westen daar al: kijk maar naar de multinationals, de Wereldbank, de grote ngo's enzovoort. Misschien klinkt dit wat romantisch, maar er is niet alleen uitbuiting, er is ook zoets als solidariteit. En verantwoordelijkheid. Onze rijkdom en vrede zijn gebaseerd op een voortdurend proces van externalisering en exploitatie. Zwitserland zou geen week overleven mocht het uit de wereldmarkt worden gehaald.

De eerste *Congo Tribunal* was een utopisch maar zeer reëel experiment in solidariteit. De Congolese Minister van de Mijnen en die van Buitenlandse Zaken werden naderhand ontslagen. Op dit ogenblik loopt een campagne om tien nieuwe rechtbanken op te starten in verschillende steden in Oost-Congo, totdat de instelling die nodig is – een internationaal hof voor economisch recht – in werkelijkheid bestaat.

J.B.Y. Ik ken veel jonge Belgische kunstenaars die naar Congo of Palestina afreisden als een soort bedevaartstocht. Blijkbaar voelen ze dicht bij huis niet genoeg politieke urgentie. Enkel in de 'Global South' slagen ze erin om hun artistieke praktijken opnieuw uit te vinden. Volgens mij moet kunst altijd uitgaan van je eigen relatie tot de omstandigheden en onderwerpen waarmee je te maken hebt. Veel mensen negeren hun eigen positionaliteit wanneer ze projecten opzetten in het buitenland. Natuurlijk gaat het uiteindelijk om het overstijgen van je eigen subjectiviteit en het vertellen van een universeler verhaal.

M.R. Het belangrijkste is de realiteit van solidariteit: wat gebeurt er in de periode waarin je een kunstwerk voorbereidt? Een project als *The Congo Tribunal* bestaat niet alleen in het moment. De voorbereidingen duren twee jaar en in die twee jaar ontmoet je mensen honderd keer. Je brengt samen maanden door, en zo wordt het meer dan een kunstproject. Je zou het kunnen vergelijken met een liefdesrelatie. Het is geen optelsom van jou en iemand anders, maar gaat over je gemeenschappelijke strijd, het gevoel dat je samen een engagement aangaat.

6. In elke productie moeten op het toneel minstens twee verschillende talen worden gesproken.

Daarom vind ik de voortzetting van een project zo belangrijk: het creëren van een tweede en derde en tiende rechtbank, het maken van nieuwe versies van oudere producties enzovoort. Het is ook waardevol om steeds weer met dezelfde acteurs samen te werken. Het mooie van werken voor een stadstheater is ook dat je een groep van min of meer honderd mensen hebt met wie je over een langere periode blijft werken.

ETC Sommige regels in het Manifest lijken in te zetten op een meer divers scala aan medewerkers en bezoekers. De regel over meertaligheid op het podium bijvoorbeeld (*regel 6, red.*) of die over niet-professionele medewerkers (*regel 7, red.*).

J.B.Y. Ik heb vragen bij de idee van de 'niet-professioneel'. Hoe definiëren we professionaliteit en artistieke kwaliteit? Het is vaak een van die kaarten die de institutionele poortwachters achter hun rug houden. Tegenwoordig zijn de middelen voor artistieke productie meer dan ooit gedecentraliseerd door de digitalisering. Als autodidact heb je geen kunstacademie of andere kunstinstelling nodig om je werk te maken. Je creëert je eigen professionele omgeving en online-distributieplatformen. Wat in deze informele circuits gebeurt, wordt vaak niet erkend door de kunstinstellingen, maar deze kunstenaars hebben in principe evenveel recht op de infrastructuur en financiële middelen die de instellingen kunnen bieden.

7. Minstens twee van de acteurs op het podium mogen geen professionele acteurs zijn. Dieren tellen niet mee, maar zijn welkom.

Wanneer zogenaamde 'niet-professionelen' wél worden opgevist, dan is het vaak moeilijk om de sociale redenen daarvoor te omzeilen. Ze zijn er omdat ze directe ervaring hebben met sociale uitsluiting, ze komen uit een gemarginaliseerde buurt enzovoort. Meestal moeten ze vervolgens hun eigen conditie naspelen op een authentiekere manier dan een 'professionele' acteur dat zou kunnen. Hoe geraken we hieraan voorbij?

“De Vlaamse collectieven enceneren doorgaans westerse klassiekers. Volgens mij is het niet genoeg om de regisseur uit te schakelen. Je moet ook deze teksten overboord durven te gooien.” (Milo Rau)

M.R. In *La reprise* is er een moment waarop de acteur Johan Leysen en een niet-professionele speelster – een hondenoppasser in het echte leven – samenzitten en een verhaal vertellen, allebei naakt. Ze doen dat niet één maar honderd keer, over de hele wereld. Voor mij is dat een romantisch, misschien uto met elkaar zouden kunnen interageren. Ik houd van de hiërari en verdwijnt.

MAGAZINE RECENSIES Q
ARCHIEF ENGLISH ZOEK

dat we 'trofee-niet-professionelen' in onze voorstelling zouden opnemen. Ze had
 gelijkaardige bedenkingen bij hun zogenaamde authenticiteit. De vraag is of we hier wel aan
 voorbij kunnen geraken zonder voor langere tijd met elkaar samen te werken. Pas dan
 kunnen de machtsverhoudingen wijzigen. Regel 7 is misschien wel de enige echt
 esthetische: hij heeft te maken met de kwaliteit van iemands aanwezigheid op de scène.
 Waarschijnlijk is het daarom dat de castings zoveel tijd in beslag nemen. Het is niet makkelijk
 om intelligente performers te vinden. Op zich heeft die intelligentie niets te maken met de
 loopbaan die ze daarnaast hebben.



“In een geglobaliseerde wereld is er geen ‘strijd van anderen’
 meer. Als ik naar Congo ga, dan is het Westen daar al: kijk
 maar naar de multinationals, de Wereldbank, de grote ngo’s
 enzovoort.” (Milo Rau)

J.B.Y. Hoe zou de stad deel kunnen uitmaken van het proces, niet als een ‘niet-professionele’
 speler maar als een autonome verhalenverteller? Hoe kan de stad haar eigen verhalen
 vertellen, van onderuit?

Ik zou graag even terugkeren naar regel 9, die over repeteren of optreden in een
 conflictgebied. Daar voel ik de grenzen van de geglobaliseerde empathische machine. België
 en Gent zitten eigenlijk al vol conflicten. Je voelde enkele daarvan toen je op zoek was naar
 ex-jihadi's voor het *Lam Gods*-project, niet? Dat genereerde zoveel woede en wantrouwen.
 Misschien was NTGent de afgelopen tien jaar wel al actief in een conflictgebied...

8. Het totale volume van de decorstukken moet kleiner zijn dan 20 kubieke meter, d.w.z. moet vervoerd kunnen worden in een bestelwagen die je met een gewoon rijbewijs mag besturen. De opbouw van het decor begint wanneer de eerste toeschouwer de zaal betreedt.

M.R. Het tweede deel van de regel is ook belangrijk. Het gaat culturele infrastructuur'. Ik vond het erg waardevol om in Con werken omdat het productieproces er een pedagogische kant heeft. Je moet structuren van

MAGAZINE **RECENSIES** **Q**
ARCHIEF **ENGLISH** **ZOEK**

je niet nodig hebt. Toen we *The Congo Tribunal* in Bukavu presenteerden, was er geen cameraman in de buurt. Het was te duur om mensen uit Europa te laten overvliegen, dus begonnen we lokale fotografen les te geven. Ze werden cameramannen en -vrouwen en uiteindelijk maakten ze zelf een Swahili-versie van het project en richtten ze een klein tv-station op. Je creëert zo ook een infrastructuur die zelf kunst kan blijven produceren. Ik vind de regel interessant, maar ik besef dat er veel kritische vragen uit voortvloeien. Je bent te beleefd om het te vermelden, maar er is ook de kwestie van het ramptoerisme.



“Ik heb vragen bij de idee van de ‘niet-professioneel’. Hoe definiëren we professionaliteit en artistieke kwaliteit?” (Joachim Ben Yakoub)

J.B.Y. Inderdaad. Je zou kunnen zeggen dat je een conflictzone als instrument gebruikt voor de ontwikkeling van je artistieke praktijk of pedagogie.

9. Minstens één productie per seizoen moet gerepeteerd of opgevoerd worden in een conflictzone of in oorlogsgebied, zonder enige culturele infrastructuur.

MAGAZINE RECENSIES 
ARCHIEF ENGLISH ZOEK

iv. n. Juist. En natuurlijk ben je zelf ook het voorwerp van instrumentalisering. Toen we *The Moscow Trials* uitvoerden (gebaseerd op het proces van leden van de activistische punkband Pussy Riot in 2012, red.) gebruikten sommige medestanders van Poetin het project om zich tolerant voor te doen. Iets gelijkaardigs gebeurde met *The Congo Tribunal* en het regime van Kabila. Toch besloot ik om die paradoxen te accepteren. Regel 9 gaat ook over een andere manier van denken over internationalisering: een meer democratische manier, met een focus op de periferie. Het internationale festivalsysteem produceert vaak het tegenovergestelde van een echt inclusief en divers perspectief. Je hebt ondertussen dezelfde performances en debatten in Tokio, Londen, Brussel, Moskou en Kaapstad: het gaat om een mondiale elite die haar idiote identiteitsproblemen opvoert. Wanneer je in Mosul in Irak gaat werken, of in Centraal-Afrika – of in de voormalige mijnndistricten van Charleroi of Luik, of een Gentse wijk – is er de mogelijkheid om iets op te starten dat misschien in drie of vijf jaar tijd een echte structuur zal worden.



**10. Elke productie
moet op minstens
tien plaatsen
in minstens drie
landen worden
vertoond.
Geen enkele
productie mag
het repertoire van
NTGent verlaten
vooraleer dit
aantal is bereikt.**

de verhalen te faciliteren die de stad over zichzelf zou kunnen vertellen. Om ze te faciliteren zonder ze te instrumentaliseren? Ik heb wel geen idee hoe ik dit in één dogma zou samenvatten. *(lacht)*



M.R. Dat is de moeilijkheid! Je moet je ideeën samenballen tot een kraakheldere zin of twee. Het lijkt wat op magisch denken: de regels moeten zo concreet zijn dat ze de werkelijkheden die ze beschrijven, kunnen produceren. Daardoor mis je heel wat ideologisch gedoe, veel 'maar' en 'we mogen ook niet vergeten dat'. Om de regel te kunnen formuleren die je probeert voor te stellen, moeten we misschien enkele weken doorpraten. Maar er is zeker ruimte voor regel 11!

GESPREK

13.09.2018

**HISTORIEK
REDACTIE
PARTNERS**

**VERDEELPUNTEN
ADVERTEREN
CONTACT**