



EVC-procedure

Master in de Beeldende Kunsten

Erkenning

Verworven

Competenties

Portfolio: **Heike Langsdorf**

Onder begeleiding van: **Dirk Bogaert, Christian Vancaenenbroeck**

CAMPUS GENT / Sint-Lukas
Academiejaar 2025/2026

LUCA
SCHOOL
OF
ARTS

radical_memories – INDEX

3 Waar deze teksten naartoe willen (een contextualisering)

/ radical memories

// Bezit & Territoria

/// Collaboratie is (g)een oorlogsterm

//// Doorgaan – Opnieuw !

7 Memory Line I

Over een artistieke en autonome houding beschikken om de (eigen) kunstpraktijk blijvend te ontwikkelen.

/ De roes van het maken

// Brussel en het begin van de zogenaamde loopbaan

11 Memory Line II

Eindverantwoordelijkheid opnemen bij het ontwerpen en/of realiseren van een persoonlijk artistiek project.

/ Niets, behalve aandacht

// Werken in opdracht

/// Excursie naar de filmwereld

//// Principes van socialiteit

///// (Oude) waarde en maatschappelijke relevantie van autodidactiek

17 Memory Line III

De essentie van de persoonlijke artistieke ontwikkeling vatten en op heldere en doordachte wijze communiceren aan een kritisch publiek.

/ f,r,o,g,s open source en open-frames.net

// C&H – her-ontdekking van enscenering

/// radical hope & radical house – een platform en een plek

20 Memory Line IV

In functie van de ontwikkeling van de artistieke praxis zelfstandig onderzoek opzetten en uitvoeren.

/ Sporen van en voor onderzoekend werk

// Wij leveren randvoorwaarden – beeld en verhaal ontstaan

/// Weerstand tegenover eigen werkwijze

//// *Sitting With The Body 24/7*

///// Aandacht en participatie in performance kunst en pedagogie

26 Memory Line V

Vanuit persoonlijke en maatschappelijke betrokkenheid een eigen artistieke beeldtaal ontwikkelen.

/ Wat moet, wordt beeld

// Werken "in situ"

/// Terug naar de scène, hoe?

//// *Post Pandemics – opgeven van "eigen" esthetiek*

33 Memory Line VI

Een kritische positie kunnen innemen en verdedigen ten aanzien van relevante maatschappelijke, culturele, artistieke en internationale ontwikkelingen.

/ Wat is een mondige kunstenaar?

// What a pedagogue's world!

/// Verbroken bruggen her/bouwen

//// Van make-shift naar permanentie

///// Privileges in transitie 

39 Voortgezet en toekomstig werk

/ *radical hope* – het collectiviserende potentieel van een platform

// *radical house* – het relationele potentieel van permanentie

/// *Disclosing Practices* – de beschermende functie van een framework

//// *Unfixing the Atlas* – de (creatieve) mogelijkheden van "co-"

///// *Bags & Barbaras* – een oud werk voor jonge vragen



Waar deze teksten naartoe willen

[<<< back to INDEX](#)

/ [radical_memories](#)

In de context van mijn werk gebruik ik het woord 'radicaal' in de betekenis van iets dat kan wortelen en vervolgens, met de nodige tijd en zorg, kan groeien. Een radicale aanzet moet in eerste instantie mezelf uitdagen om te werken zonder de intentie te laten corrumperen.

Ik wil deze EVC-procedure (Beeldende Kunst) gebruiken om een klein pleidooi te houden voor de toekomst van "artistieke samenwerking" – in een samenleving die steeds meer gekenmerkt wordt door (on)erkende ongelijkheid. Een selectie van werken en mijlpalen in de context van de verstrekte DLR's, vormt de basis van mijn betoog(je). De kernvraag daarbij is hoe ik als kunstenaar mijn eigen realiteit als onderzoeks- en experimenteerterrein kan gebruiken – in plaats van te spreken 'over', of in plaats van wat ik niet zelf ervaar.

De laatste jaren staan dan ook bijvoorbeeld in het teken om mezelf bewust te maken van waar en wanneer privileges aan de oppervlakte komen. Dit observeer ik in relatie en dialoog met anderen en in de context van het project *radical_house: hoe doen ze zich concreet voor?*

Aan de ene kant was ik altijd gedreven om te presteren; niets werd me in die zin zomaar in de schoot geworpen. Aan de andere kant kon ik al van jongs af aan mijn doelen nastreven. Toen mijn ouders eenmaal accepteerden dat ik mijn eigen weg zou gaan, had ik de vrijheid om zelf beslissingen te nemen. Het feit dat ik in de kunstwereld terecht kwam, mij kon ontwikkelen zowel als uitvoerder, maker en onderzoeker binnen de podiumkunsten, plaatst mij vandaag in een positie van waaruit ik kan reflecteren over wat er is gebeurd en wat er nog kan komen. Deze kans te hebben, tijd en middelen te claimen, om te denken en te schrijven, is allesbehalve vanzelfsprekend. Veeleer is tijd om na te denken een gunst. Ik zou het graag zien als het als een mensenrecht erkend zou worden.

Hoe kunnen zoveel mogelijk mensen samen kansen en middelen verwerven en deze vervolgens bewust delen – in plaats van ze alleen maar als individu te bezitten en te behouden zonder stil te staan bij hoeveel (macht) ze hebben?

Wat moeten we opgeven om een gemeenschappelijke manier van creëren te vinden?

Wanneer ik tijdens het schrijfproces van dit dossier een positie, kans, voorrecht of andere vorm van macht zie die ik niet als vanzelfsprekend wil beschouwen, plaats ik dit symbool: 🌱

Andere symbolen die ik zal gebruiken zijn de volgende:

- 👂 het oor duidt aan dat ik even uitwijk naar pedagogische aspecten.
- 🔗 de ketting geeft aan dat er een actieve link is naar een referentie.
- 👁️ het oog staat altijd bij een actieve link naar documentatie.
- 🖋️ de vulpen staat altijd bij een actieve link naar recensies / besprekingen.
- 🕳️ het gat geeft aan dat documentatie (nog) zoek is.

// Bezit & Territoria

Ik moet denken aan een heel recent gegeven: de geboorte van *rad_lib*, de transformatie van een hoog en grotendeels leeg houten rek naar een gedeelde bibliotheek, ter beschikking gesteld door Hans Bryssinck, Miriam Rohde en mezelf. Dit rek was in de loop der jaren symbool geworden voor wat het project [👁️ radical house](#) onderzoekt:

Hoe kan een "gewoon" residentieel huis een relationeel toebehoren worden, en voor wie? (Hoe) kan het bevrijdt worden van de dominante noties zoals eigendom, bezit, privé en een "leegte" een "schuld" en een "geschenk" worden¹ – een gedeelde mogelijkheid worden ipv van een individueel voorrecht?

Denkende aan Elizabeth Povinelli's "The Inheritance", voeg ik ook deze vraag toe:

Privileges leveren gefragmenteerde zelfbeelden op, gecreëerd door te leven binnen een sociale infrastructuur, die sommigen bevoordelen en anderen niet². Hoe kunnen privileges veranderen van iets individueels, doorgegeven via erfenis, naar iets gemeenschappelijks?

/// Collaboratie is (g)een oorlog term

Ik haal hier een gesprek aan over de menselijke emotie van teleurstelling dat ik (ergens in 2013) met mijn Alexandertechniek-therapeut Athanase Vettas voerde.

Tijdens de sessie hoort Athanase me verslag doen over het feit dat ik teleurstelling ervaar, en zoals gewoonlijk pikt hij in op wat hij relevant vindt: "Interessant, wat precies stelt je teleur?" Ik ben verrast over de vraag, schrik omdat ik vrees geen concreet antwoord te hebben. Maar na


¹ Roberto Esposito werpt in zijn werk *Communitas – the origin and destiny of community* (1998) de volgende gedachte over de aard van de gemeenschap op en stelt vast dat gemeenschap noch eigendom, noch territorium is dat moet worden gedeeld en verdedigd tegen degenen die er geen deel van uitmaken. Hij ziet het veeleer als een leegte, een schuld, een geschenk voor de ander, dat ons ook herinnert aan onze constitutieve andersheid – met respect voor onszelf.

² Elizabeth Povinelli is antropologe en schrijfster. Haar werk *The Inheritance* - a graphic novel zet zich uiteen met het ontstaan van voorrechten en structurele ongelijkheid.

een kleine stilte kan ik wel antwoorden: "Ik denk dat het me frustreert dat we als mensen niet *echt* weten samen te werken – dat we het willen en beweren te doen maar er heel vaak niet toe in staat zijn." Hij wil me geruststellen: "Frustratie hoeft niet, samenwerking – zonder dat die nodig is om te overleven – is nog maar een heel jong fenomeen in de moderne menselijke samenleving." Het gesprek gaat verder en ik vertrek bij hem met een verhelderend inzicht: we zijn gewoon nog niet goed getraind in "samen"werking. Al het andere, en zeker het tegenovergestelde – zelfredzaam zijn als concurrerende individuen – is iets wat we al van jongs af aan leren en beoefenen. Bovendien is solidariteit teruggevallen tot kleine cirkels van mensen die elkaar kennen, en de term samenwerking draagt nog steeds connotaties met zich mee van 'overleven', 'handel' en 'competitie'.

Zoals zo vaak, is het effect van een therapeutisch moment dat je iets kunt plaatsen: niemand heeft ooit gezegd dat het makkelijk zou zijn om waarde-, geloofssystemen en de daarbij behorende woordenschat te veranderen.

//// Doorgaan – Opnieuw !

Als het van begin aan duidelijk is dat men aan een moeilijke taak begint, is het minder waarschijnlijk dat men opgeeft. Ik denk aan de mythe van Sisyphus en het eindeloos omhoog duwen van een rotsblok op een heuvel als symbool voor menselijke veerkracht en strijd. Een vermogen van onophoudelijk door te zetten dat niet aan iedereen gegeven is. 

O mijn ziel, streef niet naar onsterfelijk leven, maar put de grenzen uit van wat mogelijk is. — Pindar, Pythian III³

Deze uitspraak doet me dan weer denken aan de woorden van mijn eerste danslerares, die ik bewonderde om haar ongelooflijke doorzettingsvermogen, dat ervoor zorgde dat een heel klein stadje op het platteland een dansschool van aanzienlijk niveau had: "Wat kunstenaars van elkaar onderscheidt is niet hun talent, maar hoe ver ze willen gaan met wat voor hen mogelijk is – 'trekken ze hun laatste shirt uit?': een Duitse uitdrukking die betekent dat iemand alles geeft, inclusief het laatste kledingstuk, om wat ze als mogelijkheid zien, werkelijkheid te laten worden.

Hierboven verzamelen nogal traditionele opvattingen over samenwerking, ingesteldheid tot arbeid en relatie tot extremen. Deze maken het bijna vanzelfsprekend dat we in een realiteit leven die wordt gekenmerkt door een totale vervaging en verwarring op het gebied van grenzen. We leven met veel ongezonde grenzeloosheid, aanhoudende grensoverschrijdingen, irrationele grenscontroles en algemene confusie: we bewegen gedesoriënteerd tussen bodemloze vrijgevigheid – over-sharing – en schokkende gierigheid.

Een observatie die ik recent ergens heb gelezen beschrijft het fenomeen 'burn-out' als een gevolg van gierigheid – het meer *willen* (presteren) dan mogelijk is.

Maar hoe samenwerken en doorzetten binnen – in plaats van boven – de grenzen van wat mogelijk is, weg van totale uitputting en naar waar er nog zuurstof is voor mens, dier, plant en

³ Deze zin maakt deel uit van de ode *Pythian III*, geschreven in de 5de eeuw VC door de Griekse dichter Pindar en gebruikt door Albert Camus in zijn voorwoord van *The Myth of Sisyphus and other essays* (1942) (dat hij toewijdt aan Pascal Pia, Frans schrijver, journalist, geleerde en verzetsstrijder).

materie? Kan een houding die grenzen respecteert (in plaats van ze uit te putten) ervoor zorgen dat die grenzen mogelijk 'vanzelf' verschuiven – zich bewegen in een levende (niet ingebeelde) relatie tot wat mogelijk en nodig is? En gaat het misschien altijd om het creëren van vaste grond onder onze voeten en vooral om het plaatsen van bruggen?

We zijn altijd medeplichtig aan hoe de connotaties van een term zich ontwikkelen.

Zonder de artistieke productie direct te politiseren of psychologiseren, vind ik het noodzakelijk om mezelf goed onder de loep te nemen:

Hoe te voorkomen samenwerking op een dogmatische en normatief denkende wijze te benaderen?

Hoe zich enerzijds autonoom en anderzijds van anderen afhankelijk opstellen?

Wat is nodig om echt bij te dragen aan iets gemeenschappelijks?

Hoe ons als potentiële 'gasten' van elkaar zien – en voorzichtig kijken of we dit van elkaar echt kunnen en willen zijn?

Wat als we ook het afslaan van bepaalde uitnodigingen tot samenwerking als een geldige praktijk beschouwen: zelfzorg beoefenen, desinteresse toegeven en luisteren naar een onderbuikgevoel dat ons vertelt dat we ergens NIET toe in staat zijn?



Memory Line I

[<<< back to INDEX](#)

DLR: *Over een artistieke en autonome houding beschikken om de (eigen) kunstpraktijk blijvend te ontwikkelen.*

/ de roes van het maken

Een van mijn eerste herinneringen aan maak-ervaringen is “de roes van het maken” – een zekere toestand die alle zinnen tegelijkertijd activeert en die geen aarzeling meer toelaat. Beslissingen kunnen (vaak op een hoog tempo) genomen worden. Dit gebeurt uiteraard zowel als ik op mezelf gesteld ne, als ook in dialoog, werkend met anderen. Paradoxaal genoeg wordt in deze toestand iets geconcentreerd en tegelijkertijd verstrooid. De concentratie maakt dat ik doorga, de verstrooiing zorgt ervoor dat ik ook snel kan veranderen van richting. Er gebeurt nog iets anders dan bij het vanzelfsprekend volgen van de eigen intuïtie. Misschien is de roes van het maken nog het best te beschrijven door wat ik als het tegendeel beschouw, de zogenoemde writer’s block. Deze beschrijft een situatie waarin niets meer resoneert, of juist te veel tegelijk, waardoor er een soort verlamming of leegte ontstaat en niets concreet wil komen. In een roes daarentegen, ondanks dat er ook veel resoneert, blijkt er een inherent systeem aanwezig te zijn, gebaseerd op voorafgaande ervaring en herinnering, wat een zekere flow-chart voorstelt: het is duidelijk wat er te doen valt en er is ruimte voor improvisatie. 🌱

Reeds als kind hield ik me bezig met samenwerkingen: met kinderen uit de buurt produceerden we in en voor de garages van onze ouders performances. Voor deze repeteerden we meer dan dat we ze (op buurtfeesten of tijdens feestdagen aan de burens) toonden. Een uitzondering was onze vertolking van het beroemde Duitse verhaal *Max und Moritz*⁴. Als tieners waren we gefascineerd door de gewelddadige en bizarre beelden, maar riepen deze bij ons ook vragen op over de weergave van autoriteit. Onze interpretatie werd in redelijk veel lokale schooltjes vertoond, waarvoor telkens één van onze ouders het transport mochten voorzien. Voor het management zorgden we zelf.

Toen ik in 1994 afstudeerde aan het musische Gymnasium had ik twee performance werken geproduceerd die publiekelijk opgevoerd werden.

Infraschall defunct (1993), was een samenwerking met Michael Schmid, die toen naast zijn school voor professionele fluitist studeerde (wat hij nog steeds is).

En *Totentanz* (1994), een stuk op muziek van Anton Webern⁵ voor en met een groep dansers van de lokale dansschool, Tanzwerkstatt Burghausen (waar ik toen zowel les volgde als ook les gaf aan kinderen). 🌱

Infraschall defunct vernoem ik omdat hier reeds verschillende media met elkaar speelden. We waren geïnteresseerd in een Gesamtkunstwerk⁶ dat zou inzetten op een compositie gebruik makende van aleatoriek⁷. Daarbij zouden wij als makers en performers klank en beweging veroorzaken maar op geen enkel moment volledig onder controle hebben wat er uiteindelijk te horen en te zien valt. We wilden met wat we maakten een ervaring van onzekerheid ondergaan – samen met ons publiek.

Bi *Totentanz* was ik geïnteresseerd in een bewegingsritueel voor vijf lichamen – gezichtsloze figuren – die zich tot elkaar verhouden. Verdergaande op de ervaring van *Infraschall – defunct* vertrouwde ik erop dat toeschouwers ook interesse ontwikkelen, zonder direct aangesproken te worden, en op hun eigen manier zien te ontcijferen wat zich voordoet. Dit werk haalde de eerste prijs tijdens een choreografiewedstrijd, de jury vernoemde een geslaagd samengaan – of beter autonoom blijven – van het visuele, het choreografische en het muzikale. Een jaar later herwerkte ik *Totentanz* op het Conservatorium van Arnhem (samen met geïnteresseerde medestudenten en de scenografie studerende Christoph Ragg), in de context van het vak "eigen werk".

Totentanz II werd door mijn lesgevers geëvalueerd als "heel erg beeldend" – waarmee ze mij een compliment wilden geven. Ik noteerde het eerder als een groot vraagteken: is het niet genoeg dans? Wat voor soort choreograaf kan en wil ik zijn? 🌱

⁴ Max en Moritz is een Duits geïllustreerd verhaal over kindereducatie in verzen, geschreven en getekend door Wilhelm Busch en gepubliceerd in 1865.

⁵ *Totentanz* (Dans der Doden) werd gemaakt ter aanleiding van de eerste Choreografische Wedstrijd Burghausen, georganiseerd door Michaela Christensen / Tanzwerkstatt Burghausen en xxx / Bayerische Oper München, er werd met het vierde van zes stukken voor orchester door Anton Webern gewerkt: Marcia Funebre.

⁶ Gesamtkunstwerk is a German term that translates to "total work of art" or "total artwork." It refers to a work of art that synthesizes various art forms, aiming to create a unified and comprehensive artistic experience. This concept was popularized by composer Richard Wagner, who envisioned operas as Gesamtkunstwerke, where music, drama, visual design, and other art forms would blend seamlessly.

⁷ Aleatoriek, een term afkomstig uit het Latijnse woord 'alea' (dobbelsteen), verwijst naar een methode om artistieke structuren te creëren waarbij een element van toeval of wisselvalligheid wordt ingevoerd. Het belangrijkste kenmerk is de introductie van onzekerheid in het artistieke proces.

In dezelfde jaren ontwikkelde ik op school een teken- en sculptuurproject. Het werd in de zomer 1994 samengebracht als mijn afstudeerproject op het gymnasium met de titel "Lichaam in de ruimte – de mens in omhulsel, vorm en leegte". Het hield zowel voltooid werk als een reflectief gedeelte in – een essay over de oorsprong van het perspectivistische zicht en hoe deze de manier waarop mensen kijken en afbeelden heeft beïnvloed 🍷.

We organiseerden uiteindelijk met alle afstuderenden een groepstentoonstelling in de galerij *Liebenweinturm* / Burghausen, die veel volk trok. In mijn geval waren er tekeningen, reliëfs, en maquettes (van hout, dierenhuid, draad en touw) voor stalen installaties in de openbare ruimte te zien. Prominent aanwezig waren lijkachtige (liggende en pilaarvormig staande), en gehurkte menselijke figuren in tentstructuren. Een aanzienlijk aantal ervan, werd verkocht, wat later mijn jaren in Arnhem mee kon financieren. Ook wou de stad Burghausen de voorstellen voor openbare installaties stap voor stap produceren. Éen eerste kon ik al binnen de context van de tentoonstelling realiseren met steun van het bedrijf Siemens. Hier kon ik (fysiek) samenwerken met fabrieksmedewerkers. Dit object werd aangekocht door de stad Burghausen en bevindt zich vandaag nog in het stadspark. 🌱 Hier getuigt terug "opgegraven" documentatie over deze heel erg vroege maaksels: 👁 [Infraschall defunct](#), 👁 [Totentanz](#) en 👁 ["Lichaam in de ruimte – de mens in omhulsel, vorm en leegte"](#) (selectie uit het portfolio van 1994).

In 1994, dankzij de Amerikaanse choreografe Susan Quinn, die een workshop kwam geven aan de lokale dansschool, vond ik de weg naar het dichtstbijzijnde buitenland. 🌱 Ze nodigde me uit auditie te doen, ik werd aangenomen bij haar dansschool in Salzburg, wat me motiveerde om ook elders audities te doen. Uiteindelijk begon ik in september 1994 aan het Conservatorium van Arnhem – het huidige ARTEZ. 🌱

// Brussel en het begin van een loopbaan

Na enkele jaren in Amsterdamse dansgezelschappen (*Cie Karin Post* en *Cie Krisztina de Châtel*) en de vrije scène gewerkt te hebben, werd mij een contract van drie jaar aangeboden door choreograaf Thierry Smits en zijn *Cie Thor* in Brussel. 🌱 Hier vond ik de sleutel tot mijn eigen werk – waarvoor ik vanwege het vele uitvoerende werk geen tijd meer had gehad – terug: vergeleken met de lange werkdagen in Nederland was Brussel een paradijs – er was tijd waarover ik vrij kon beschikken! Thierry verwelkomde me met de woorden: « Relax, ici, on fait tout de manière plus bohème... – ce qui nous permet d'obtenir un travail plus artistique et moins Fordiste! »⁸ 🌱

Ik had terug ochtenden en avonden voor iets anders dan uitvoerend werk. Naast het ontdekken van Brussel, het wonen in betaalbare ruimtes, goed eten, en veel nieuwe mensen rond me heen die ook tijd hadden, begon ik terug werk te maken. Via een studie van liederen van Marlene Dietrich⁹ in mijn vrije tijd – en uitgenodigd door het Brusselse kunstencentrum *nadine* om in residentie te komen – begon mijn artistieke loopbaan als maker in Brussel en

⁸ "Relax, we doen hier alles op een meer bohemienachtige manier, zo bekomen we een meer artistiek en minder Fordistisch werk!"

⁹ Marlene Dietrich (1901 - 1992) was een Duits-Amerikaanse zangeres en theater- en (stomme) filmactrice, die een zeer gesophisticieerde optreden stijl ontwikkelde.

België. 🌱 Het begon met kleine performatieve interventies onder het synoniem *Sadie Sour* die ik ondernam naast het blijven werken als uitvoerende danseres. *Sadie Sour* – die in haar eentje interventies uitvoerde – beschreef zichzelf in 2000 als volgt:

*I can be anything you want me to be. As long as I have the right outfit, I become whatever is needed.*¹⁰

Deze zelfbeschrijving formuleerde ik toen zonder de reflecties die ik vandaag heb. Maar wat ik er reeds in aanwezig zie is de paradoxale verhouding van subject/object en context: een omgeving geeft betekenis aan wat er verschijnt – door wat zich voordoet verandert onze perceptie van een plek/situatie.

Snel werden (aspecten van) performances die ik bedacht of realiseerde en die “op zichzelf stonden” deel van een samenwerking. Vice versa werden samenwerkingen, waarvoor ik uitgenodigd werd, het vertrekpunt van nieuwe werken. Een goed voorbeeld is *blue nude protocol* (2001): van deze frontale performance maakte ik een op zichzelf staande film/installatie: 🎥 [blue nude protocol](#).

Later werd deze film een contextualiserend element en bewegingscatalogus voor een project van en door het collectief *C&H, mites got no problems* (2001). Een persartikel (oorspronkelijk geschreven voor De Standaard) door *Elke Van Campenhout* getuigt hierover: 🖋️ [Mijten en bladluizen](#) (2002).

Ook maakte ik van *blue nude protocol* een stand-up versie (met kledij) 🎤 op uitnodiging van *Steve Rage* (de alter ego van acteur Geert Vaes), die een kleinkunstavond in een Antwerpse kroeg organiseerde. *Sadie Sour* werkte ook samen met Kris Verdonck aan *In*, een van zijn eerste werken: ontwikkeld en gerealiseerd in 2003 bij HISK (Antwerpen) met tegenspeler *Steve Rage*, werd dit stuk doorheen de jaren met verschillende bezettingen gespeeld. In 2020 vertolkte ik *In* nog enkele keren met als tegenspeler de danser en performer Gilles Polet. 🎭 [In](#)

Reeds in mijn vroegste werken werden de fundamenten gelegd voor wat later steeds belangrijker zou worden in mijn artistieke praktijk en denken: samenwerking in dialoog met anderen, het belang van de situationele context, van artistieke en maatschappelijke relevantie, van performatief experiment en co-creatie. Daarnaast komt de aanwezigheid van mensen als een min of meer fysieke verschijning in de ruimte steeds weer terug als een motief. Ik zal deze concepten en thema's verder uitdiepen in de volgende DLR's, waarbij ik herinneringen, reflecties en documentatie uit latere werken zal aanhalen.

¹⁰ Beschrijving van het personage *Sadie Sour*, met die ik tussen 2000 en 2003 performatieve interventies uitvoerde: “Ik kan alles zijn wat je wilt dat ik ben. Zolang ik de juiste outfit heb, word ik wat er ook maar nodig is.”



Memory Line II

[<<< back to INDEX](#)

DLR: *Eindverantwoordelijkheid opnemen bij het ontwerpen en/of realiseren van een persoonlijk artistiek project.*

Aan de hand van aspecten die in de loop der jaren steeds meer een werkethiek hebben gevormd, wil ik aantonen hoe de artistieke vormen die we kozen, ook onze manier was om (maatschappelijke) kritiek te beoefenen.

/ Niets, behalve aandacht

Tussen 2001 en 2012 heb ik met het collectief *C&H*¹¹ veel performatieve interventies ontwikkeld, zowel binnen als buiten de theatercontext. Vaak werd gevraagd wat onze discipline was en welke tools we gebruikten. Op momenten werden we beschreven als een collectief dat zich bezighoudt met mediakunst. Toen kon ik er vrij scherp op antwoorden en zou ik opperen dat we vooral non-disciplinair en zonder bepaalde tools werkten en zeker geen mediakunst aan het maken waren. Achteraf gezien begrijp ik zowel de vragen, alsook de speculatie. Op dit moment waren we vooral bezig met het analyseren – het uit elkaar halen – van systemen en

¹¹ C&H was het collectief van Heike Langsdorf, Christoph Ragg en Christophe Meierhans, dat in de jaren 2001 tem 2012 actief was en administratief onderdak vond bij Kunst/Werk vzw, een in Brussel gevestigde dansorganisatie onder artistiek leiderschap van Alexander Baervoets (tot 2012) en Marc Vanrunxt, structureel gesubsidieerd door de Vlaamse Gemeenschap.

procedures. Wat ons interesseerde was de mens en zijn gewoontes, tradities en rituelen. De vraag hoe we die een draai konden geven, liet ons deze beter begrijpen en in vraag stellen. Ons doel was om weer te integreren in een relatie met realiteiten die we als 'vreemd' ervaren. Wat we vooral nodig hadden was het meesteren van aandachtvorming. Daarvoor is er geen enkel tool voorradig dan onze eigen aandacht zelf in de ring te gooien: hoe werkt die?

Ik verwijs hieronder naar documentatie van drie werken van C&H, die ik beknopt omschrijf. Ze werken alle drie met performatieve strategieën voor aandachtvorming die we in de loop der jaren "ter plekke" hebben ontwikkeld. Ze tonen ook een steeds meer participatieve aanpak, naarmate het steeds onmogelijker werd om "wat er gedaan moest worden" met slechts ons drieën te bewerkstelligen:

👁️ [Bühnenstück](#) – een stuk voor de theaterzaal – nodigt het publiek uit om deel te worden van een reeks situaties, waarin ze afhankelijk van hun voorkeuren een meer of minder actieve rol spelen.

👁️ [Konspiration](#) bestaat uit twee voorstellingen, een lecture performance in het theater, en een (exclusief voor geïnformeerde personen zichtbare) performance in een café waarvan zowel de bezoekers alsook het personeel niet op de hoogte zijn dat er iets speelt.

👁️ [Postcards From The Future](#) is een reeks performatieve interventies in de publieke ruimte, gecreëerd in nauwe samenwerking met de mensen die leven en werken op de plaatsen waar deze "portraits" van hun stad gemaakt worden. Op de ene kant van de postkaarten staat een afbeelding, een datum, een adres en een tijdstip vermeld. Aan de andere kant vindt men een zin die uitlegt dat wat op de voorkant te zien is, zich zal voordoen in de nabije toekomst – op het aangegeven moment. Hier zijn 👁️ [videocaptaties](#) van de Brusselse versie (2010 - 2012) te vinden, en ook twee besprekingen van dit werk door Pieter T'Jonck – 🖋️ [De Onvatbare Stad](#) (2012), en Kristof Van Baarle – 🖋️ [C&H's conspiracy with the audience – the accomplice spectator](#) (2015).

// Werken in opdracht

Tussen 2006 en 2009 experimenteerden we ook met het werken in opdracht.

Ergens dachten we dat het ons zou bevrijden van het vele communicatiewerk dat vaak nodig is om de "juiste" werkomstandigheden te scheppen. Want ondanks dat we telkens vanuit de context vertrokken, was het juist de door ons gecreëerde communicatie die vaak moeilijk in te passen was in bestaande ideeën rond programma's die in de (s)maak waren. We dachten dat als programmatoren ons afsturen op iets wat hun sowieso al interesseerde we een makkelijker spel zouden hebben. Als ik er nu op terugkijk ben ik niet zeker of het echt veel veranderde. Omdat we juist bezig waren met een systemische aanpak, bleef er veel wrijving tussen wat programmatoren zich eventueel voorstelden van wat we zouden "leveren" en wat het werk uiteindelijk inhield. Hoe dan ook zijn de volgende werken "in opdracht" gemaakt, en zal ik deze met een paar zinnen toelichten en naar documentatie verwijzen:

👁️ [Page 47](#) (2006): op uitnodiging van het kunstkritische magazine Etcetera, ontwierpen we een performatieve interventie rond het thema "contaminatie", voor de 100ste uitgave. Alle C's

en H's werden uit het magazine gehaald wat tot een ervaring van belemmerd lezen leidde. Het leidde ook tot allerlei lezersbrieven die uitdrukking gaven aan de beleefde ergernis en tot een discussie over de performatieve efficiëntie van ons werk (dat door deze onderneming zeker niet meer geliefd, maar wel redelijk gerespecteerd werd). De redactie schreef in de 101ste uitgave van Etcetera een brief aan de lezers: [📖 Case Study Etcetera 100](#).

👁️ [Curator's Cut](#) (2007): C&H kreeg door danscriticus Arnd Wesemann (die schreef voor de Duitse vaktijdschrift Tanz/Dance) 2 pagina's aangeboden voor een interventie. Deze 2 pagina's verkochten we door als vele kleine porties advertentieruimte, via een open-call gericht aan cultuurorganisaties. Mensen konden kiezen hoeveel "porties" ze aankochten en of ze meer dan de minimum prijs van toen 250€ wilden betalen. Met elke aankoop van een "portie" was de koper verplicht om een instructie aan te leveren voor een avondvullende voorstelling van C&H die een paar maanden later bij *Grutli*-theater in Genève in première zou gaan.

👁️ [Playtime](#) (2007): op uitnodiging van *TNT Bordeaux* verzorgde C&H de seizoensopening van dit theater door een grootschalige, het hele gebouw innemende en transformerende operatie, geïnspireerd op de film *Playtime* door Jacques Tati uit 1967.

👁️ [Trainspotters / Brussels Chapelle / See You In Les Marolles](#) (2009): op uitnodiging van *Kunstenfestivaldesarts 2009*, onder de leiding van Christophe Slagmulders en Barbara van Lindt, werden drie interventies ontworpen rond Brussel Chapelle: dit (toen al), op enkele treinen na, stilgelegde station tegenover het theater *Les Brigittines*, beschouwden we als een reden voor de sfeer van deze wijk die door vele mensen als marginaal ervaren wordt.

/// Excursie naar de filmwereld

Tussen 2006 en 2008 ondernamen we een soort excursie naar de filmwereld. Ik werkte in deze jaren ook samen met de choreografe Ula Sickle en architect Laurent Liefoghe aan de performance/installatie *Viewmaster*. Dit werk ging optische illusie als een middel tot een herdefinitie van "stunt", "spektakel" en "special trick" verklaren. Een werk waarmee we enkele jaren toerden en waarover documentatie te vinden is op open-frames.net: 👁️ [Viewmaster](#) en 👁️ [Viewmaster The Series](#)

Christophe Meierhans werkte op dit moment samen met de kunstenaar Anna Rispoli aan een documentaire en Christoph Ragg werkte samen met de componiste Joanna Bailli aan een camera obscura project. De onderlinge uitwisseling die we op dit moment hadden, maakte dat we met C&H een reeks werken ontwikkelden die draaiden rond wat ik vandaag "extreem gerichte aandacht" zou noemen – de cinematografische blik. Concreet werkten we rond cadrage, en eraan gekoppeld onze kritische vragen rond participatie:

Wat maakt dat het ene genre ons op een andere manier boeit dan het andere?

De volgende werken met enkele zinnen hier ingeleid (en verwijzend naar documentatie) houden zich bezig met de vraag hoe we de blik van ons en ons publiek konden richten naar de aantrekking, sensatie en machinerie van de bioscoop.

- [MultiCornPlexe](#) (2006) was een residentie bij *Hangar* in Barcelona waarbij we nadachten over de mogelijkheden om de industriële logica van de cinema te hacken, en waar we ook een driejarige werkagenda voor onszelf ontwikkelden.
- [12 november 2005](#) (2007) was een opstelling (bij *Artis*, Den Bosch) van een projectiescherm waar op beide kanten een registratie van een performance werk te zien was dat op exact dezelfde dag in première ging – op 12 november 2005: aan de ene kant *The Sword* door Segun Adefila and the *Crown Troupe of Afrika*, in het culturele centrum *Akwa Street* in Abuja in Nigeria; aan de andere kant *Bühnenstück* door *C&H* tijdens het *Plateaux Festival for Performing Arts* bij *Mousonturm* in Frankfurt. Men moest telkens de ruimte omlopen om of de ene of de andere projectie te zien. Daarnaast waren we Brezels – een Beierse bakspecialiteit – aan het bakken en kon het publiek met ons in gesprek gaan over de twee projecties en de cultuurkloof, die met de twee geprojecteerde werken letterlijk “in de ruimte stond”.
- [Nickelodeon](#) (2008) is een installatie van een scherp uitgelichte dansvloer waar aan de rand (en in de schaduw) van het speelveld vier performers en een hoop aluminium frames van verschillende grootte op activering wachten. Via een jukebox-systeem kan een bezoeker fragmenten van filmisch materiaal – (art)cinema, TV-films, -series, -soaps en -advertisement – kiezen. Eenmaal een fragment gekozen is, wordt de ruimte gevuld met de desbetreffende soundscape en beelden de performers – met hun lege kaders – op de meest nauwkeurige manier de camerabewegingen van de respectievelijke fragmenten uit. Dit werk werd zowel gepresenteerd zowel in the theater- alsook in de filmcontext.
- (● [Pirates of the Caribbean](#) was de voorloper – of ook research-fase – van dit werk.)
- [C&H at the pictures](#) (2008) ● was een directe en analoge interventie in een geprojecteerde film waar een publiek naar kwam kijken: kartonnen vormen, figuren en accessoires werden voor de lichtbron van de projectie gehouden, in relatie met de scènes van de film. Een experiment in karikatuur en persiflage.

//// *Principes van socialiteit*

Zoals beschreven in *Memory Line I*, begonnen we met *C&H* altijd met datgene waarmee we in direct contact stonden en worstelden. In ons geval was dit de theatermachinerie, als een van de apparaten van de spektakelmaatschappij – een maatschappij waarin hoe iets of iemand “is” ondergeschikt wordt aan de manier waarop iets zich voordoet door middel van beelden en imago. We waren vooral geïnteresseerd in het sociale aspect van een kunstevenement. We wezen louter entertainment af en pleitten voor kritische participatie – betrokkenheid. Wat we maakten was niet bedoeld om troost te bieden. Desalniettemin deden we altijd ons best om ons vakmanschap te laten zien: zorgvuldige encenering was altijd erg belangrijk voor ons. Het zou er ook voor moeten zorgen dat het voor de toeschouwer voelbaar bleef dat alles nauwkeurig voorbereid was. Daarbij vonden een ondersteunend referentiepunt in het werk van de Dogme-filmmakers¹², wier [manifest](#) we bestudeerden.

¹² Dogme-filmmakers zijn pioniers van de Dogma 95-beweging. Deze werd opgericht in 1995 door de Denen Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen en Kristian Levring. Ze verwierpen speciale effecten en kunstmatigheid en werkten volgens hun manifest “Geloofte van Kuisheid”, een oproep tot een rauwe, realistische filmkunst.

In de bredere maatschappelijke context zagen we onze bijdrage in een ethisch bewust handelen: we zouden voorkomen dat we verzandden in filosofische verstrooidheid of navelstaren. We moesten onze aandacht richten op wat er om ons heen gebeurde. Ons leidende principe en onze methode om materiaal te genereren was observatie. Een dagelijkse oefening, die we mits fysieke/materiële tests volbrachten, volgde drie principiële vragen:

Hoe functioneren de "dingen" die onze aandacht trekken?

Wat als ze anders zouden functioneren?

Hoe zouden we deze andere functie kunnen veroorzaken?

Een referentiepunt voor ons was het toen relatief onderbelichte werk van Fischli en Weiss – met name "Der Lauf der Dinge".¹³ We keken ook naar films van Jacques Tati¹⁴, Charlie Chaplin¹⁵ en Buster Keaton¹⁶ – allemaal vanuit een systeemanalytisch perspectief. Tati was een meester in het parodiëren van vooruitgang en daarmee het blootleggen van de illusoire dromen van een samenleving. Chaplin en Keaton vonden we interessant vanwege hun fysieke aanwezigheid, pantomime¹⁷, dans en slapstick¹⁸. Onze interesse in compositie en choreografie was in die zin aanzienlijk: het waren middelen om de spelomstandigheden voor "een dans der dingen" te herschikken. Dit leidde tot het probleem van formalisme, waar we vaak in dreigden te vervallen. Wat ons altijd hielp eraan te ontsnappen, was de zelfopgelegde eis dat wat we maakten een 'echte situatie' moest zijn:

Maar wat is een echte situatie – en waarom presenteert een situatie zich anders aan ons dan een formeel spel of een representatie?

////// (Oude) waarde en maatschappelijke relevantie van autodidactiek

👉 We waren met C&H autodidacten op het gebied van waar we werkten: performance & beeldende kunst. Niemand van ons had dit gestudeerd, en we probeerden toen in wezen te begrijpen wat er vandaag de dag gebeurt in vakken als semiotiek, kunstenaarsliteratuur, antropologie van de kunsten, kunstwetenschap en filosofie. Op die manier ontstond ons eigen

¹³ *Der Lauf der Dinge* (De loop van de Dingen) is een kunstfilm die met slechts een paar cuts de continue werking van een kettingreactie toont. Er worden vlammen, beweging, chemische reacties, schuim, mist en dergelijke, veroorzaakt door een geïmproviseerde apparatuur, waarbij elk element een beweging of andere trigger impuls doorgeeft aan het volgende.

¹⁴ Jacques Tati was een Franse mimespeler, filmmaker, acteur en scenarioschrijver. Zijn films becommentariëren de obsessie van de westerse samenleving met materiële goederen, de verstikkende druk van de moderne maatschappij, de oppervlakkigheid van relaties tussen verschillende sociale klassen en het vaak onpraktische karakter van de technologie en het ontwerp van het ruimtetijdperk.

¹⁵ Sir Charles Spencer Chaplin Jr. was een Engelse komiek, filmmaker en componist die tijdens het tijdperk van de stomme film beroemd werd met zijn sociaal en politiek geëngageerde werken. Zijn films kenmerken zich door een mix van slapstick en pathos en tonen de strijd tegen tegenspoed.

¹⁶ Joseph Frank "Buster" Keaton (4 oktober 1895 – 1 februari 1966)[1] was een Amerikaanse acteur, komiek en filmmaker die experimenteerde met parodie, waaronder imitaties en burleske bewerkingen van acts van andere artiesten, en met melodrama, filmische plot, structuren en middelen zoals de muziek zelf.

¹⁷ Pantomime (pantomimos = "alles nabootsen" in het Grieks) is een oude vorm van visueel theater waarin een verhaal, gedachten of gevoelens uitsluitend worden weergegeven met (conventionele) gebaren, gezichtsuitdrukkingen en lichaamstaal, zonder gesproken tekst.

¹⁸ Slapstick is een vorm van komedie die gekenmerkt wordt door fysieke humor, mislukkingen en overdreven bewegingen waarbij de personages zichzelf "iets aan doen" zonder dat er daadwerkelijk iets met hen gebeurt, begeleid door veel lawaai en chaos.

begrip van poëzie – de vaardigheid waarnemingen in de werkelijkheid tot een verdichte vorm te verwerken.

Binnen experimentele samenwerkingen in het veld en in contexten binnen de kunstschool waaraan ik verbonden ben, *KASK school of arts HOGENT*, (met collega's of studenten) zie ik ons vandaag sleutelen aan begrippen zoals "Ecologieën van aandacht", "Participatie & Integratie", "Positionering & Privileges", "Esthetiek als Somatiek".

Wat dit betreft ervaar ik mezelf vaak zowel expert in het sleutelen en speculeren, en absolute leek op vlak van (theoretische) voorkennis.

Onder de aspecten van de boven aangehaalde begrippen verwijs ik hier ook naar documentatie van meer recente werken en trajecten (door en van mijn in 2010 ontwikkelde platform *radical_hope*). Bij de creatie van deze werken vertrok ik telkens van speculerende vragen en ervoer ik me vooral als een langzamerhand lerende en begrijpende instantie:

Wat als we in een ruimte zouden komen waarin we nog alles "op ons eigen houtje" mogen ontdekken en interpreteren?

● *Mount Tackle* (2016 - 2029), een werk (en onderzoek) naar verveling, lezen (van tekens), betekenis geven en "making sense".

Hoe loskomen van het idee van een mensgemaakte dominerende cultuur? Wat als we te gast gaan bij elkaar – ongeacht waar we geboren en getogen zijn, en geleefd hebben – in een wereld die ons allemaal en gelijktijd niemand toebehoort?

● *Post/Pandemics* (2022 - 2023) een werk (en onderzoek) naar alternatieven van pro-activisme in een geglobaliseerde wereld:

Wat is het potentieel van het getuigen van elkaar – van hoe onze levenssituaties verschillen?

● *Unfixing the Atlas* (sinds 2024), een werk (en een methode) om onze wereld te lezen als een samenstelling van sporen:

Hoe moeten we het voorvoegsel 'post' interpreteren in een tijd van aanhoudend wanbestuur van de wereld en haar hulpbronnen? Hoe een vreugdevol leven leiden terwijl we minder consumeren en uitbuiten? Hoe samen ons collectieve welzijn heroverwegen? Kan deze heroverweging een (artistiek) creatieproces worden?

● *radical house* (sinds 2020), een project, fysieke plek en onderzoek naar gedeeld gebruik van territorium, bezit en privilege:

Hoe een "gewoon Brussels familiehuis" verkennen als een mogelijk rationeel werktuig?

● *Bags & Barbaras*, een onderzoek (2024/25) en nieuw werk (vanaf 2026) naar resonantie mogelijkheden met en tussen uiterst ongelijken:

Hoe kunnen we de verschillende persoonlijke mogelijkheden om ons lichamelijk te laten vallen en ter plekke te blijven liggen, verkennen als de point-0 voor identificerende processen?



Memory line III

[<<< back to INDEX](#)

DLR: *De essentie van de persoonlijke artistieke ontwikkeling vatten en op heldere en doordachte wijze communiceren aan een kritisch publiek.*

Hier vernoem ik drie fases van mijn werk die tijdelijk met elkaar overlappen maar inhoudelijk en vormelijk van elkaar verschillen en waarin telkens een andere manier van onderzoeken, ontwikkelen, presenteren en communiceren noodzakelijk werd.

/ [f,r,o,g,s open_source](#) en [open-frames.net](#)

Een korte geschiedenis van *f,r,o,g,s open source* (of *f,r,o,g,s OS*) zal het belang van het online archief *open-frames.net* verklaren voor het communiceren van artistieke ontwikkelingen (en waarvan ik ook in deze teksten veel gebruik maak). Toen ik dit archief in 2008 oprichtte hielp het ons de werken die in het samenwerkingsverband *f,r,o,g,s OS* ontstonden inhoudelijk en vormelijk te situeren. Het werd uiteindelijk gelanceerd als een archief voor performance gebaseerd werk tijdens het vierdaagse happening [f,r,o,g,s funeral](#) (ter aanleiding van het stopzetten van *f,r,o,g,s OS*).

f,r,o,g,s OS werd ontwikkeld in de nasleep van een experimenteel project waarvoor ik in 2000 ondersteuning kreeg van kunstencentrum nadine. Het groeide uit tot een structuur die samenwerkingen tussen kunstenaars uit verschillende disciplines ondersteunde en werd een actief netwerk van mensen en werken met de focus op wat we vandaag artistiek onderzoek¹⁹

¹⁹ Artistiek onderzoek kunnen we omschrijven als een vorm van onderzoek waarbij artistieke praktijk als kernmethode wordt gebruikt en het artistieke proces zelf wordt beschouwd als een middel om kennis te genereren.

noemen. We spraken toen van een ecologie die baseerde op wederzijdse interesse en constructieve kritiek. Wie tijd wou en kon besteden aan het bezoeken van elkaars presentaties, aan uitwisseling en aan feedback, werd automatisch deel van dit “informele” netwerk. Het geven van tijd, ruimte, interesse, kritiek, en vaak ook onze kunde aan elkaar, maakte ook dat we relatief onafhankelijk van grote subsidiebedragen konden werken. De uit dit gedrag sprekende solidariteit vond weerklank bij meerdere productiehuisen (nadine, Netwerk Aalst, WP-Zimmer) die een aantal carte-blanche residenties en een klein startbudget gaven aan “leden” van *f,r,o,g,s OS*.²⁰ De hieraan verbonden communicatie en mediatie bracht mezelf uiteindelijk, in 2008, na acht jaren coördinatie, in een situatie waar ik moest beslissen of ik de kant van programmatie en curatie zou opgaan of zal blijven investeren in het maken van eigen werk. Ik koos uiteindelijk voor het tweede, wat betekende dat *f,r,o,g,s OS* zou stoppen te bestaan op de manier hoe het gedurende acht jaar liep. In de midzomernacht van 2008 werd het letterlijk ten grave gedragen met het reeds vernoemde happening [f,r,o,g,s funeral](#).

Door het documentatiemateriaal van werk dat in het kader van [f,r,o,g,s OS](#) gecreëerd werd te evalueren ontstond het open archief [www.open-frames.net](#). Het bood kunstenaars de mogelijkheid een overzicht te creëren van hun vroegere en recente projecten – in termen van hun oorspronkelijke doelstellingen, werkprocessen en daadwerkelijke resultaten. *open-frames.net* werd geïntroduceerd als een bibliotheek van werken die zich bevinden binnen het domein van performance in de breedste zin van het woord (niet beperkt tot één bepaald formaat of genre) met als doel het werk en de werkprocessen toegankelijker te maken voor andere kunstenaars die in dit domein werkzaam zijn, alsook voor liefhebbers en geïnteresseerden.

De werkervaringen die ik tussen 2000 en 2008 met *f,r,o,g,s OS* op kon doen, hebben voor mij de basis gelegd voor wat ik als experimentele maker en artistiek onderzoeker verder kon ontwikkelen, o.a. samen met het collectief *C&H*, vanaf 2010 met het platform *radical_hope* en sinds 2020 met het project *radical_house*.

// *C&H* – her-ontdekking van enscenering

In het begin van 2000 richtte ik een vraag die me bezig hield aan de muzikant (Christophe Meierhans), de scenograaf (Christoph Ragg), de actrice (Christiane Huber), de dramaturg (Zoltan Gal) en de auteur (Peter Verhelst):

Wat is nodig om “iets” te maken waarnaar mensen kunnen komen kijken in het theater?

Het is niet simpelweg de toepassing van kunst op een bestaande onderzoeksvraag, maar eerder een weg om door middel van artistieke middelen te verkennen, te onderzoeken en te experimenteren. Dit kan het creëren van nieuwe kunstwerken omvatten, het ontwikkelen van esthetische processen of het gebruik van kunst als instrument voor het onderzoeken van verschillende onderwerpen.

²⁰ *f,r,o,g,s OS* kreeg tussen 2002 en 2004 werkruimtes en kleine budgetten ter beschikking gesteld werden door kunstencentra nadine (Brussel), wp Zimmer (Antwerpen) en Netwerk (Aalst), en de Vlaamse Gemeenschapsc commissie en vond vanaf 2004 onderdak bij Kunst/Werk, een organisatie voor hedendaagse dans.

Samen met deze vraag nodigde ik hen uit om deel te nemen aan het reeds vermelde experimenteel project dat ik met de financiële en logistieke steun van kunstencentrum *nadine* zou oprichten in de zomer 2000: [👁️ *Fairytaleeaters – frogs*](#).

In de aftermath van dit project richtten Christophe Meierhans, Christoph Ragg en mezelf in 2001 het collectief *C&H* op. Het werk dat ik met hen ontwikkelde, herinner ik me als het eerste werk dat ik (bewust) verdedigde: ik zou het beschrijven als een nauwkeurige her-ontdekking en verkenning van hoe encenering überhaupt werkt. Hier is documentatie te vinden van bijna alle projecten van [👁️ *C&H*](#).

/// [radical_hope & radical_house](#) – een platform en een plek

Persoonlijk begon ik in 2008 heel kritisch te worden op *C&H*'s manier van werken die ons had laten uitgroeien tot organisatoren en manipulators van de aandacht van anderen. De vragen die ik toen had, nam ik mee in een post-master traject dat ik doorliep bij *a:pass* (Advanced Performance and Scenography Studies), waar ik de werkethiek *radical_hope* ontwikkelde.

[👁️ *radical_hope*](#) groeide uit tot een platform voor artistiek onderzoek en co-creatie waarmee ik nog vandaag werkkaders voor artistiek onderzoek en co-creatie ontwikkel en ook mijn eigen werk produceer. [👁️ *radical_house*](#) is sinds 2020 de vaste thuisbasis van *radical_hope* en dient tevens als locatie voor een langdurig onderzoek naar de begrippen territorium, eigendom, privé en privilege. Op beide ga ik in het laatste hoofdstuk nog verder in.



Memory line IV

[<<< back to INDEX](#)

DLR: *In functie van de ontwikkeling van de artistieke praktijk zelfstandig onderzoek opzetten en uitvoeren.*

/ Sporen van en voor onderzoekend werk

De sterkste motivatie om ook zonder aanhoudende grote zichtbaarheid een artistieke praktijk en kunstenaarsloopbaan te onderhouden, was het inzicht dat onze alternatieve modi van productie naar alternatieve modi van presentatie vroegen. Dat dienden we te ontwikkelen. Het aanleggen van documentatie was voor verschillende redenen belangrijk.

De eerste reden was (en is) een mediaspecifieke. Het ephemerere moment dat kenmerkend is voor performance maakt dat er zonder documentatie vaak geen sporen van over blijven.

Ten tweede werden kunstenaars in de jaren 2000 nog regelmatig gevraagd om videomateriaal op te sturen naar geïnteresseerde programmatoren.

Daarnaast maakte het open-source concept van *f,r,o,g,s OS* het uiterst plausibel om een archief aan te leggen. Het zorgde ervoor dat werk, processen en intenties niet enkel te begrijpen waren voor diegenen die tijdens de uitvoering aanwezig waren.



Het belangrijkste voor mij was om ervoor te zorgen dat de mensen met onze "zoekende houding" zouden kunnen resoneren – ondanks hun mogelijks niet direct vervulde verwachtingen tijdens het moment zelf. Een discours te ontwikkelen betekende ook naar sporen van werk te kunnen refereren. In die zin waren sporen nodig om – via een goed resonerend discours – verder te kunnen rekenen op steun, co-producties en/of subsidies.



Voorwaarden scheppen om een artistieke praktijk ook los van structurele subsidiëring te kunnen ontwikkelen, was dus de voornaamste opdracht.

De vraag is: *Wat hoort al dan niet bij "de" praktijk?*

In de loop der jaren heb ik een sterke interesse ontwikkeld in het kritisch onderzoeken en ontwikkelen van de werkwijzen die we als kunstenaars hanteren. Sociale en professionele klasse spelen hierin altijd een cruciale rol, een onderwerp dat naar mijn ervaring veel te weinig aandacht krijgt. De manier waarop we kunnen werken en aan onderzoek doen, hangt voornamelijk samen met hoe we hebben geleerd informatie te verwerken. Ons dagelijks leven is hierbij de belangrijkste bron. Het essaybundel *Choreography as Conditioning*, dat tussen 2017 en 2021 ontstond (en waarop ik later nog op terug kom), ging in op het feit dat de dingen niet voor iedereen gelijk verlopen en dat er vooral verschil is:

Wie kan, wil of moet wat en hoe organiseren voor wie – en welke ervaringen worden daardoor on/mogelijk gemaakt?

Ik ben alles behalve onverschillig tegenover de vele debatten die bestaan omtrent wat "artistiek onderzoek" wel of niet is. Een interview dat de kunstwetenschapper en dramaturg *Eloise Vandenbroucke* in 2019 met mij voerde getuigt erover:  [Distraction as Discipline \(interview\)](#). Dit gesprek, over mijn 4-jarig onderzoeksproject bij KASK school of arts (2016 tem 2019), maakte tot onze verbazing vele reacties los bij zowel de onderzoeksleidinggevenden alsook de directie van het instituut. De vragen en commentaren die ik mocht beantwoorden maakten het voor mezelf nog eens duidelijk dat het werk dat ik wil blijven doen en (mogelijk) maken, altijd ook de praktijk zelf moet kunnen bevragen en onderzoeken. 

Het bestaan van het hier al vaak benoemde  [open-frames.net](#) archief is een bewijs van hoe voor mij onderzoek ook altijd documenteren en archiveren is: een vast/houden van noodzaken en intenties, strategieën en processen, en uitkomsten. De laatste zijn niet het belangrijkste maar horen bij een volledig proces. Een van de belangrijkste kenmerken van kunst is dat er uiteindelijk iets getoond – of aanwezig gemaakt – wordt voor de maatschappij, vertegenwoordigd door grotere en kleinere publieken, die hopelijk veel van elkaar blijven verschillen. Ik zie het belang van resultaten altijd in samenhang met de vraag welke presentatiemethode het meest geschikt is voor een verwacht publiek. Momenten waarop kunstenaars via de presentatie van hun werk een publiek ontmoeten en diens reacties kunnen voelen, zijn een reality-check: kan wat we denken te tonen ook echt ervaren worden door de ander? 

// [Wij leveren randvoorwaarden – beeld en verhaal ontstaan](#)

C&H wou ipv verhalen te vertellen "over" wat ons aanging, voorwaarden ontwikkelen voor "een moment van theater": zo een moment van theater of performance definieerden we als een aanwezigheid van operatoren die een opstelling doen (in ons geval gebaseerd op beeld, beweging en klank) die ontmoeting of confrontatie met een publiek nodig heeft. Of met andere woorden, we genereerden afhankelijkheden in relatie met een publiek.

Onze beslissing om geen verhalen of beelden te leveren maar deze te laten opkomen, baseerden we op onze analyse van wat we veel rond ons heen opgevoerd zagen. Theatermakers werden geprezen voor het neerzetten van hun "sterke beelden", die voor ons maar weinig verschilden met waarop we zoveel kritiek hadden: letterlijk in het oog springende, aandacht trekkende advertenties, promoties, muziekvideo's en rapportage die met de dag "gekkere" vormen aannamen. We zagen hierin een uitverkoop van sensaties en "opgeklopt nieuws". Herhalen, maximaliseren en het opdienen van beelden die we eigenlijk bekritiseerden was voor ons geen optie. Geïnteresseerd in wat ethisch verantwoorde kunstproductie voor ons zou kunnen zijn, vroegen we ons het volgende af:

Wie/wat vraagt om zinnen-beroving of -verdoving – wie genereert/accepteert deze?

Wie/wat zou deze kunnen tegengaan: ten gunste van zingeving en -activatie?

Hoe kunnen we al dan niet bijdragen aan de productie van nog meer beelden?

Welke soorten beelden kunnen we verantwoorden?

Wat kunnen we ons permitteren om te tonen in een wereld waarin niets meer heilig, obsceen, opaque en mysterieus moet, mag en kan zijn?

Aan de hand van documentatie van drie heel vroege projecten van C&H wil ik aantonen hoe we dit concreet onderzochten en hoe we onze vragen verwerkten.

👁 [*mites got no problem*](#): In plaats van uit te gaan van een verhaal, zoals we deden met *Fairy tale Eaters*, kozen we ervoor om onze respectievelijke materialen te baseren op 12 elementen: een gechoreografeerde sequentie bestaande uit 12 bewegingen, 12 verschillende geluiden om mee te componeren en 12 scenografische elementen om als interventies in de ruimte te gebruiken. Het publiek was uitgenodigd om deze set-up 10 dagen lang te bezoeken en daarbij te experimenteren met hun zintuigen. De installatie bood de mogelijkheid om met gesloten ogen te volgen, zich te isoleren van het geluid, of deze via koptelefoons zonder omgevingsgeluid te ontvangen. Elke Van Campenhout deelt in een artikel over kunstencentrum *nadine*, 🖋 [*nadine, een kunstenaarscentrum – \(project 1\)*](#) haar visie over hoe C&H's werk zich op dit moment ontwikkelde in de context van *f,r,o,g,s OS*.

👁 [*Cobaye vs Cobaye*](#) presenteerde een catalogus van woorden, gebaren, geluiden, commando's en objecten. Tijdens de voorstelling selecteerde een computerprogramma achter de schermen willekeurige combinaties van deze elementen, waarmee opdrachten werden gegenereerd die de performers vervolgens voor het publiek uitvoerden. Verschillende objecten in combinatie met verschillende acties en geluiden, leverden eindeloze combinaties op. Tijdens de voorstelling werd het publiek gevraagd een associatie spel te spelen dat op vergelijkbare principes gebaseerd was. Het doel van het spel was om het publiek een sleutel te geven tot het "lezen" van de voorstelling, terwijl tegelijkertijd een verdubbeling van termen en associaties werd gestimuleerd.


👁 [*Prelude A - A Vorspiel*](#) nodigt het publiek uit voor een voorstelling die nooit plaatsvindt. Het stuk wordt systematisch verhinderd door een aantal vooraf (door en onder ons) afgesproken 'ongelukjes' die zich vlak voor aanvang voordoen. De daaruit voortvloeiende situatie en de manier waarop wij drie performers (en enkele ingewijden) ermee omgaan, vormen het eigenlijke stuk. Pieter T'Jonck en Jeroen Peeters stonden toen in dialoog met ons en schreven

een artikel in De Tijd en in De Morgen:  [Een onverwachte invitatie: Collectief 'C&H' experimenteert met conventies van dansvoorstelling](#)  [Of het nu eindelijk begint?](#)

/// Weerstand tegenover eigen werkwijze

Persoonlijk begon ik in 2008 heel kritisch te worden op *C&H's* manier van werken die ons had laten uitgroeien tot organisatoren en manipulators van de aandacht van anderen. Het deed me meer en meer denken aan de agentschappen van totalitaire regimes en ik ontwikkelde een weerstand tegen onze eigen werkwijzen.

In 2009 schreef Pieter T'Jonck een artikel over ons werk met de titel "Verkeerd kijken om juist te kunnen zien: de wereld van C&H". Toen ik deze titel – van de uiteraard heel mooie analyse van ons werk – voor het eerst las, vroeg ik me af of het tijd was onze manier van kijken nog eens te doen draaien, om te zien wat er scheelde. Bij het herlezen van het artikel van Pieter t'Jonck zie ik vandaag dat zijn reflecties hier, bij deze DLR, heel goed aansluiten – hij schrijft over *Prelude A / A Vorspiel, Bühnenstück, Konspiration* en *Curator's Cut*. Deze artikelen zijn te vinden in het  [Kunst/Werk Magazine](#) (2010). <<< [pagina's 72 tot 117](#).

Wat ik inmiddels heel hard miste was waar ik initieel mee begonnen was te werken: het menselijke lichaam als vertrekpunt (van en bij het maken van werk). Ervan overtuigd dat ik dit moest herontdekken werd de reden waarom ik in 2009/2010 een post-master traject volgde bij *a:pass* (toen nog gevestigd in kunstencentrum *De Singel* in Antwerpen onder de leiding van Elke van Campenhout en Bart van den Einde).  Wat volgde was een intensief jaar van experimenteren (overlappend met het doorlopende werk met *C&H*) rond de vraag hoe performance kunst bij kan dragen tot sociale verandering.


In 2011 was het tijd voor ons, *C&H*, onze groeiende twijfels over onze aanpak afzonderlijk te onderzoeken. Nog druk bezig met de laatste episode van *Postcards from the Future* en op het hoogtepunt van onze collectieve loopbaan besloten we om na 2012 onze samenwerking te stoppen en onze eigen weg te gaan. In het voorjaar van 2012, zonder dat we dit oorspronkelijk zo gepland hadden, verscheen ook ons boek – met de op onze ontwikkeling toepasselijke titel *Epiloog*, (redactie en dramaturgie: Sébastien Hendrickx, uitgever  [MER](#).) een boek toegewijd aan de mensen en de maakprocessen gerelateerd aan  [Postcards from the Future / Brussels](#) (2009 - 2011).  [Epiloog](#) is hier ook als PDF te vinden.


In het jaar bij *a:pass*, ging ik zo praktisch mogelijk aan het werk. Elke uitnodiging die ik kreeg van plekken en mensen om iets te maken binnen de een of andere context greep ik aan om een nieuwe werkwijze te ontwikkelen. Ik was geïnteresseerd in een benadering die toeliet op een subtiele manier relaties aan te gaan – "in situ".

Hoe ik precies te werk zou gaan, wou ik niet van tevoren plannen. Ik begon een proces telkens met mijn fysieke aanwezigheid – af/wachtend, daar waar ik uitgenodigd was – en ontwikkelde stap voor stap *radical_hope*. In 2010 omschreef ik het als volgt:

De werkattitude van radical_hope maakt het voor mij mogelijk om weerstand te bieden aan de constante roep om kunst expliciet politiek, maatschappelijk relevant en maatschappelijk betrokken te maken. Het moet opnieuw mogelijk zijn om te werken zonder een vooropgezet idee – van zowel het soort artistieke taak dat vervuld zal worden, van wat het werk zou kunnen betekenen binnen de artistieke carrière, als van het discours dat tot nu toe is ontwikkeld.

radical_hope wil de in situ context als vertrekpunt omarmen en de verbeelding van 'wat er vanaf dat moment zou kunnen gebeuren' ondersteunen.

Ik rondde mijn traject bij a:pass af met het (schrijf) ritueel  [introvert](#): een week lang stond ik in contact met een faxmachine, opgesteld in een tentoonstellingsruimte in het kunstencentrum *De Singel*, in Antwerpen. Opnieuw evalueerde mijn jury toen het werk als heel erg beeldend. Anders dan in 1997 (toen ik hetzelfde hoorde in de context van mijn choreografisch werk op het Conservatorium in Arnhem) ontving ik deze beoordeling als een opluchting: mijn werk was dus niet te "vluchtig" geworden.



Ik verwijs hier alvast naar het open-frames.net archief met documentatie van  [radical hope's projecten tussen 2009 en 2012](#). Dit geeft een goede indruk van wat mijn artistiek onderzoek op dit moment van mijn loopbaan concreet opleverde.

//// *Sitting With The Body 24/7*

Het vooronderzoek voor, en de realisatie van de co-creatie  [Sitting With The Body 24/7](#) (SWTB 24/7) markeerde het grootste kantelmoment binnen de ontwikkeling van mijn werk, en ontstond in dialoog met dramaturg en performer Renée Copraij.

Dit werk zal ik in Memory Line V uitbundiger bespreken, maar wil ik hier als belangrijke mijlpaal vernoemen: de kracht van *radical_hope* begon te berusten in het letterlijk samenbrengen van mensen "in hun praktijk" – niet enkel in een werkproces of als happening, maar in choreografische beelden.

///// *Aandacht en participatie in performance kunst en pedagogie*

 Na de première van  [SWTB 24/7](#) werd ik door collega's aangemoedigd om een dossier voor onderzoek aan *KASK School of Arts Hogent* in te dienen. Dit maakte dat ik mij in 2015 voor het eerst bewust verdiepte in performance studies. Ik schreef een onderzoeksvoorstel dat goedgekeurd werd en mogelijk maakte dat ik (samen met vele andere kunstenaars en institutionele partners) artistiek werk kon blijven realiseren tussen 2016 en 2020:

*Distraction as Discipline*²¹ (*Dwalen als Discipline* of afgekort *DaD*) was een onderzoek naar de functie van aandacht en participatie in performancekunst, kunstpedagogiek, kunstenaarsteksten, schrijf- en denkpraktijken. De centrale vraag was hoe we, in tijden van massale desubjectivering, het resistente potentieel van kunst en kunstpedagogiek kunnen vinden in een kritische herovering van onze aandacht en participatie?

²¹ Aan *Distraction as Discipline* (of *Dwalen als Discipline*) begon ik initieel in dialoog met journaliste, filosofe, literatuur- en theaterwetenschapper Anna Luyten en ontwikkelden we uiteindelijk heel verschillende werk-trajecten. Anna Luyten geeft nog vandaag een seminarie met de titel 'Dwalen als Discipline' aan KASK school of arts Hogent.

Investigieren was hier opnieuw kijken naar functies!

In de context van *DaD* was ik persoonlijk vooral geïnteresseerd om de vragen te verwerken die na de realisatie van *SWTB 24*, en tijdens mijn eerste jaren van het lesgeven, ophoopten. Ik wou ze gebruiken om tot methodes te komen die in beide ruimtes – de kunstruimte en het klaslokaal – zingevend zouden zijn.

Wat ik leerde met dit onderzoeksproject was het balanceren op de grens van de academische wereld en het werken in het veld. In beide werelden wordt gewerkt aan en met reflectie. En toch verschilt de relatie tot wat op het spel staat enorm. De grens bewandelen is voor mij een manier om de twee met elkaar te laten communiceren.

Alex Artega, die ik als een van mijn mentor verkoos in de context van *Distraction as Discipline*, zette me aan tot schrijven. Aanvankelijk protesteerde ik, ik was bang dat het beginnen van academisch schrijven het einde van mijn kunst-maken zou betekenen. Hij counterde mijn weerstand overtuigend met deze opdracht: “Wel, schrijf dan niet-academisch! En vooral, leg me eens uit wat je daaronder begrijpt.”

We beslisten dat het ter discussie staande schrijven niet in functie van een concluderend resultaat zou staan maar dat we het als een praktijk zouden ontwikkelen. We begonnen met wat we later “writing through practice” zouden noemen. Doorheen vier jaar werden er vijf boekjes gepubliceerd en in de vorm van meerdere kleine performatieve events gelanceerd. De lancering van de volledige reeks vormde het begin van een verdergezet project. Consequentie betekent per definitie dat iets nog niet beëindigd is. De investerende blik op wat de functie en de rol is van aandacht en participatie in performancekunst en pedagogie, weilt voort.

Documentatie van de werken die geproduceerd werden in deze onderzoekscontext zijn via deze link te vinden [👁 *Distraction as Discipline* en *open-frames.net*](#) geeft informatie over het schrijfproces van de boekenreeks [👁 *Choreografie as Conditioning*](#).

De lancering van de boeken (uitgever [👁 APE](#)) was niet de laatste stap in een lang proces, maar juist de start van een nieuw project: [👁 *Disclosing Practices...*](#) een kaderwerk waarop ik in het afsluitend kapittel – “Voortgezet en toekomstig werk” – nog in zal gaan.

Danseres en body-practitioner Anouk Laurens (die ik tijdens het laatste jaar van mijn onderzoeksproject regelmatig om feedback vroeg) constateerde in 2019:

“Of je het wilt of niet, jouw kracht is het ontmoeten en samenbrengen van mensen *in hun praktijk*. Dit is wat je blijft doen – wat je al altijd hebt gedaan.”

... *Through Practices* — de driedaagse praktijkruimte (waarop ik met Memory Line V nog in ga) omhelst dit feit en was een poging om praktijken te presenteren aan een gemengd publiek. In deze context werd lichamelijke gewaarwording meer dan ooit onderkend als bron van kennisontwikkeling. De gepresenteerde (en samen met het publiek uitgevoerde) oefeningen spreken voor zich: [👁 *... Through Practices >>>*](#)



Memory line V

[<<< back to INDEX](#)

DLR: *Vanuit persoonlijke en maatschappelijke betrokkenheid een eigen artistieke beeldtaal ontwikkelen.*

In dit hoofdstuk reflecteer ik op de manier waarop esthetische identiteit en reflectie ontstaan en veranderen onder wederzijdse beïnvloeding – een direct vervolg op het vorige hoofdstuk rond artistiek onderzoek.

/ wat moet, wordt beeld

Wat ervoeren/ervaren mensen met hun zintuigen als ze werk van *C&H* of *radical_hope* zien of ondergaan? Ik hoor/de dikwijls dat het niet altijd gemakkelijk was/is om het werk te lezen – dat het moeite kost(te) om het te ontcijferen. Ook wordt gezegd dat *radical_hope* schoonheid gebruikt om mensen te laten kijken naar niet zo mooie dingen. Ik herinner me de directe vraag van iemand: “Verschoon je niet te zeer de dingen die je aangrijpt – en die vaak juist niets met het goede leven te maken hebben?”

Naar een antwoord zoekende kan ik alleen maar blijven observeren dat de manier waarop zich de dingen uiteindelijk voordoen telkens de enig mogelijke – want noodzakelijke – is.

Noodzakelijk om iedereen die meewerkt (inclusief mezelf) een gevoel van houvast te geven. En noodzakelijk om communicatie met het publiek te bewerkstelligen. Dit levert een zich aan de situatie aanpassende esthetiek op.

De scenografie, opstellingen en situaties die door *radical_hope* gemaakt worden, veroorzaken dat zelfs een weggeworpen stukje papier als betekenisvol in het oog kan springen. Ze laten ogenschijnlijk iemand in twijfel over of het om een geconstrueerd of toevallig tot stand gekomen beeld gaat, en of het belangrijk is of niet, wat er gezien wordt. Situaties willen uitnodigen maar nooit verplichten om te blijven kijken, aan te raken, iets na te apen, verder te zetten, mee te nemen, te willen helpen of kapot te maken.

Bij het maken van stukken/ruimtes, zie ik me, precies zoals vormgevers, geconfronteerd met de uitdaging te mediëren en te faciliteren. De uiteindelijk gekozen vormen volgen de functie: mensen moeten kunnen navigeren op basis van hun eigen interpretatievermogen. Beslissingen tijdens een (co-)creatieproces worden meestal genomen met het waarschijnlijkheidsprincipe – er wordt eerst gewerkt met een inschatting en vervolgens wordt er uitgetest. Persoonlijke voorkeuren worden gezien als iets dat op een bepaald moment onvermijdelijk wordt. Ze mogen echter nooit de communicatieve doelen van het stuk belemmeren. Als iets uiteindelijk “klopt” voor ons/de makers, is de vorm voorlopig – in en voor het moment – gevonden. Vanaf hier zijn het de bezoekers en hun reacties die ons vertellen of het uiteindelijk werkt of niet.

Door een mix van voorkeuren van de co-creërende medewerkers – met heel erg verschillende culturele achtergronden – is een werk van *radical_hope* eerder stijlloos: het wordt soms beschreven als “tacky”, “hip”, of ook “outdated”, “eclectisch”, “ondefinieerbaar”, “zonder kunsthistorische referenties”.

Het werk van *C&H* en *radical_hope* zet(te) visueel efficiënte materialen in om de aandacht te richten. Onze zintuigen, inclusief de hersenen die deze poogt te begrijpen, worden aangewakkerd: een taal die zich beweegt tussen beeldende kunst, performance en theater. Het laat mensen op het eerste gezicht “met rust”, ze hoeven niets te doen als ze dit niet willen. Toch is er een activatie gaande – door de performers en bij mogelijk gevolg iedereen die zich geroepen voelt om letterlijk of figuurlijk mee te gaan. Het theatrale aspect bestaat erin dat – ondanks de grotendeels zwijgende stijl van de stukken – er een tekst of subtekst aanwezig is. De werken doen appèl op een zinnelijke actieve toeschouwer.

Doorheen de jaren zijn er motieven die telkens weer wisten te communiceren wat er gezegd moest worden: het alledaagse (al dan niet vervreemd), het in beweging-zijn, het verzamelende/verspreidende – van dingen en/of mensen, het suggererende/gidsende, het naar interpretatie hunkerende, de onbekende hybride, en vooral de aanwezigheid van een “display” – een set-up die een zekere afstand toelaat om naar wat er gaande is (ook als) beeld te kijken.


Ik zoek *C&H*, *radical_hope* en mijn eigen naam op. Ik kijk naar de beelden die ik zie en vraag me af hoe iemand anders in deze beelden een rode lijn kan zien, en of het voor mezelf ooit belangrijk was om een herkenbaar oeuvre te ontwikkelen? Wat ik ik “visueel” op het interent tegen kom interpreteer ik als wat op het moment van creatie de enig mogelijke – want noodzakelijke – vorm kon zijn. Julie Rodeyns beschrijft in een kunstenaarsportret in 2014 deze

onduidelijke maar wel bestaande rode lijn als iets wat voorkomt uit een horizontale werkwijze:

 [kunstenaarprofiel Heike Langsdorf](#) .

In het werk van *C&H* zien we alledaagse of werkgerelateerde handelingen getransporteerd naar de kunstuimte, of stellen partituren ons in staat een gecreëerde scène in de openbare ruimte te identificeren – te midden van alledaagse taferelen.

radical_hope gebruikt terugkerende elementen die vaak woordeloos de aandacht sturen en deze tegelijkertijd op één of meerdere locaties richten. Vaak vallen heldere kleuren op tegen een donkere of lichte achtergrond, en kleine handelingen bieden voortdurend reden tot afleiding van een momentane focus: deze handelingen worden op korte of opzettelijk complexe wijze gepresenteerd als performances en uitgevoerd door één of meerdere personen. Er worden herkenbare objecten gebruikt – voorwerpen die iedereen dagelijks gebruikt, restmaterialen, en vaak ook dingen die snel van een compacte vorm kunnen veranderen in een zich verspreidende massa – denk aan rijst, linzen, confetti, een hoop kiezelstenen, aarde, zand, enzovoort. Wat je ziet is vaak “aan de gang” – in beweging, haastig in elkaar gezet of juist heel netjes, in extremis op een raster geplaatst, dan weer heel slordig opgestapeld, of verspreid als afval, of zo gerangschikt dat het kan omvallen.

In het stuk/de ruimte  [Mount Tackle](#) (2016 - 2029) beslist de bezoeker voor zichzelf hoe te bekijken wat er gaande is: vanuit de tribune, van dichtbij, lijf op lijf met de performers, vanuit een hangmat met gesloten ogen, of gedeeltelijk half-slapende – de wegen naar de persoonlijke viewpoint/s worden zelf gekozen.

Kunstencentrum VierNullVier kondigde in 2019 met dit tekstje (waarvoor we de basis leverden) *Mount Tackle* aan:

Mount Tackle is een uitnodiging om een publiek te laten nadenken over onze omgeving, gebeurtenissen en de mensen rondom ons...

...een landschap waar je ten minste een uur en maximum twee uur in vertoeft.

...een lappendeken van kleine performances.

...een enorme berg spullen, die je kan aanraken of met rust laten.


Als toeschouwer neem je de tijd om rond te lopen en van perspectief te veranderen – soms in het donker, wat ons kwetsbaar en fragiel maakt.

Maak het jezelf comfortabel, neem alle tijd die je wil. Wandel rond en verken de ruimte. Als je in Mount Tackle ronddwaalt, ontdek je andere manieren om naar de wereld rondom je heen te kijken.

In de veilige omgeving van het theater is er een zoektocht naar het antwoord op de vraag: welke kennis en ervaringen hebben we nodig om te kunnen omgaan met deze complexe wereld?


Je beweegt je door de wereld rondom jou. Enjoy and take care...

Een commentaar die ik als een van de grootste complimenten ooit heb ervaren was deze:
"Wat ik apprecieer is dat ik in deze wereld twee dingen kan doen die beide lukken:
ik kan niets van wat er is of alles van wat ik ervaar als betekenisvol zien. "


Jeroen Peeters beschrijft in 2017 zijn ervaring tijdens het bezoeken van *Mount Tackle* (2017 / 2019), een stuk en ruimte voor de grote (theater)zaal, als een zoeken naar materiële geletterdheid. Deze tekst sluit dit kapittel goed af:  [Op zoek naar materiële geletterdheid](#)

// Werken "in situ"

Het zou me als typisch Duits kunnen verweten worden: ik werk met principes die ik – zolang mogelijk – trouw blijf. Regels zijn goede vrienden, de beperking die ze opleggen aan de onbegrensde veelheid aan mogelijkheden zijn een van mijn "niet-bestaande" werktuigen. Het afwijken van principes maakt per definitie integraal deel uit van het leven met richtlijnen. In plaats van keuzes aan een situatie op te dringen maken principes het mogelijk dat er zich keuzes aanbieden of als noodzakelijk verklaren. Het zoeken naar een vorm is voor mij een zoeken naar mogelijke of noodzakelijke communicatie – ik zie het als artistiek, ethisch en esthetisch onderzoek.

Vorm en beeld worden wat nodig is voor de actualisatie en mobilisatie van zintuiglijke waarneming. Een gedachte die ik ook deel met *Alex Arteaga* en die we verder observeerden in de context van de praktijkconferentie  [How Do We Do It](#).

Dit format ontwikkelden we samen in de context van mijn onderzoeksproject *DaD* bij KASK School of Arts (2017-2020) en realiseerden zo een eerste conferentie in februari 2018.

Ik vroeg Alex Arteaga toen om (vanuit zijn achtergrond als architect en fenomenoloog) een lezing te geven over zijn inzicht in esthetiek.  [Hier is een excerpt van zijn toespraak](#) (die de conferentie toen inleidde) te vinden.

De tekst  [How do we do it exactly?](#) (<<< page 95 tot 108) – een gesprek met *Ernst Maréchal* op uitnodiging van Art Recherche in 2018 – gaat verder in op hoe artistiek en esthetisch onderzoek intrinsiek zijn aan een maakproces.

Hieronder volgt een korte beschrijving van werken die de vraag naar een esthetische identiteit oproepen. Deze vier werken delen dezelfde zoektocht, en – gezien de omstandigheden – spelen ze op verschillende manieren hierop in. Ze dragen een vergelijkbare 'identiteit' – een aantal gemeenschappelijke kenmerken en verbindende factoren:

- de strategisch-inhoudelijke vraag naar wat aandachtscourves onderhoudt op een manier die participatie mogelijk maakt in plaats van deze op te leggen.
- een ruimtelijke aanwezigheid in de semi-publieke ruimte voor tenminste een aantal dagen, een week of langer.
- een agenda die ze met het publiek delen.

Alle vier zijn ze afhankelijk van de exacte context waarin ze plaatsvinden, het te verwachten publiek en van de bijdragen van de kunstenaars:

1) [👁 Changing Room](#) & [👁 Changing Tents](#)

Het eerste werd als format in 2010 semi-publiekelijk ontwikkeld (bij *Micromarché* in Brussel) en vervolgens als publieke interventie daar gerealiseerd gedurende een maand.

Het tweede hergebruikte dit format een jaar later, in 2011, en werd gepresenteerd tijdens het Burning Ice Festival van het Kaaitheater in Brussel.

Het format suggereerde dat een ruimte zou functioneren als een paskamer, maar dan op grotere schaal: een zone voor mogelijke verandering. Bij binnenkomst wordt een bezoeker uitgenodigd om – als ze willen – niet alleen hun kleding, maar alles wat veranderlijk is, aan te passen: het hele interieur van de ruimte, of de functies ervan. De sfeer van een kleedkamer nodigde dus uit om verandering te beoefenen en de status quo uit te dagen.

De vraag was wat we dan doen: *veranderen we de dingen of onszelf?*

Wat er te zien was, was wat er aangekondigd werd: een zone waarbinnen alles veranderbaar was. Een sfeer van doe-het-zelf democratiseerde een onbevangen en tegelijkertijd zinvolle omgang met de "wereld" (hier de concrete situatie) zoals die zich voordeed: iets te veranderen was zowel uitnodiging, training, en vooral een mogelijkheid. De ruimte functioneerde als een proxy voor een mogelijke realiteit en als een repetitieruimte voor wat we eventueel nog niet of niet meer onder de knie hebben: verandering durven aanbrengen en durven blijven spelen.

Een [👁 gidsende krant](#), gepubliceerd ism Guy Gypens, de toenmalige artistieke leider van het Kaaitheater, en een [👁 filmisch document](#) gemaakt ism beeldend kunstenaar Philippe Chatelain, zijn een waardevolle spoor van dit werk.

2) [👁 Sitting With The Body 24/7](#) (*SWTB 24/7*) toont een kleine groep mensen die zich een week lang terugtrekt in een etalage van een winkelcentrum midden in de stad. Ze voeren daar alledaagse activiteiten uit zoals zitten, liggen, lopen, staan, maken, zien, dansen en spreken. Wat we zien zijn choreografische beelden die een vaste tijdschema volgen. Dit schema garandeert dat de concentratie telkens op één activiteit tegelijk gericht is, wat de voorwaarde vormt voor fysieke introspectie. Door fysieke percepties en intenties te traceren en te erkennen, proberen de performers stem te geven aan wat doorgaans verborgen ligt in het menselijk lichaam. Tegelijkertijd verhoudt *Sitting with the Body 24/7* zich tot een stedelijke omgeving en de mogelijke verstoringen die dit met zich mee kan brengen. De voorbijganger wordt uitgenodigd deel te nemen aan deze paradoxale retraite in de openbare ruimte door de handelingen te observeren of door de ruimte te betreden, van dicht bij toe te kijken of ze zelf uit te voeren.

Een [👁 filmisch document](#), gemaakt door Agnes Schneidewind vat de week visueel goed samen. Ik verwijs hier ook naar één bespreking en twee artikelen die dit werk vernoemen onder aspecten van ecologie en tijd. [👁 Makeshift Communities of Change](#) (2015), Jeroen Peeters voor Sarma. [👁 Onze Tijd](#) (2015), Michiel Vandeveldde voor Etcetera. [👁 Incitants and Incitements](#) (2015) <<< page 44, Jeroen Peeters in "Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today" (Florian Malzacher ed.).

3) [👁 Un/Settled Residency](#) is gemaakt met *SWTB 24/7* als blueprint.




In deze context dus een perfecte mogelijkheid om aan te tonen hoe beeldtaal verandert "in situ" – ondanks een en dezelfde noden en de ervoor gevonden "oplossingen".





Op uitnodiging van *KAAP, Argos, Raversyde* en *TAZ 2018* werd *radical_hope* in 2018 gevraagd om met een onderzoekend werk aanwezig te zijn in de context van hun stadsoverschrijdend project *Unsettled* (Brugge & Oostende), gewijd aan de thematiek van (menselijke) migratie. Met de choreografische en scenografische principes van *SWTB 24/7* en in samenwerking met audiovisueel kunstenaar *Ernst Maréchal* realiseerden we voor een derde keer een ruimte/stuk dat praktijken samenbrengt. Op *open-frames.net* en in het TAZ#2018-archief lezen wij:

Un/Settled Residency is een open performatieve ruimte waar we samen komen om mogelijkheden voor een immer-bewegende-mensheid te verzamelen, beoefenen en delen. Mensen bewegen, van land naar land, elke dag, vaak met veel moeite en tegen hun wil. Dingen bewegen, van de ene toestand naar de andere, van energie naar materie, van gedachte tot praktijk.

Wat zijn de oorzaken voor deze veranderingen en waarom komt er geen einde aan? Hoe gaan we om met bewegingen die het zekere onzeker maken?

Gedurende een week kan je je agenda aanpassen aan de dagelijkse routine van Un/Settled Residency: op verschillende momenten of elke dag op hetzelfde uur komen kijken, deelnemen of gewoon wat rondhangen in de ruimte.


De  [gidsende folder](#) en twee documenten –  [een filmisch document](#) door Ernst Maréchal en een  [interactief verslag](#) door Elowise Vandenbroucke geven een goede indruk van hoe dit werk interageert met bezoekers.

4)  [... Through Practices](#) — *a three day practice space*, heeft dezelfde methodische aanpak dan de andere drie werken met het grote verschil dat het zich in een schoolse omgeving voordoet – als een soort symposium: ontwikkeld als een constellatie van artistieke onderzoekspraktijken, maakt deze set-up van deelnemers zowel getuigen als bewegers. Doen en denken, getuige zijn en bewegen gebeurt voortdurend, ongeacht waar we zijn. *... Through Practices* probeert deze toestanden te concretiseren en te collectiviseren in de vorm van een gedeelde oefenruimte gedurende drie opeenvolgende dagen. Naast de  [gidsende brochure](#) die bezoekers uitnodigde en begeleidde tijdens de dagen, getuigt het vijfde en laatste boek van de serie van dit project. Met dezelfde titel bundelt het boek  [...Through Practices / Choreography as Conditioning IV](#) teksten geschreven door deelnemers van dit praktijksymposium. Ik verwijs hier ook naar  [This is not an exhibition](#), een bespreking door dramaturg en theatercriticus Fransien van der Put.

/// [Terug naar de scène, hoe?](#)

Met deze beweging – terug naar de scène – wil ik kijken hoe de theaterapparaat zelf invloed heeft op het gedijen van een beeldtaal. Het reeds vernoemde *Mount Tackle* dient zich aan om te tonen dat de handeling van het vertalen en verschalen – hier het terughalen van motieven,

ontwikkeld in de openbare ruimte, naar de theaterzaal – nieuwe esthetieken baart. De intentie met dit stuk was mijn ervaringen in de publieke ruimte terug te brengen naar de theaterruimte. Het werd ook een intensieve samenwerking met performance kunstenaar en artistiek onderzoeker Lilia Mestre en componist David Helbich.

Een  [filmisch document van Mount Tackle](#) gemaakt ism Mathieu Hendrickx toont wat er in de theaterruimte met *Mount Tackle* op het spel staat.

Voor  [recensies over Mount Tackle](#) verwijs ik naar mijn persoonlijk portfolio.

//// *Post Pandemics* – opgeven van “eigen” esthetiek

Wat als een laatste herwerking van *Mount Tackle* zou worden, wer uiteindelijk een nieuw onderzoek. De voornaamste vraag werd hoe mijn eigen beeldtaal “in te ruilen” ten gunste van een proces waar we als een uiterst gemengde groep beslissen hoe de dingen zich mogen en moeten voordoen.

Post-Pandemics, een tweejarig voortraject, dat ik samen gidsde met (dramaturg, performance kunstenaar en curator) Simone Basani, groeide uit naar een nieuw co-creatief werk dat in 2024 als in première zou gaan: *Unfixing the Atlas*.

In de zomer 2023, tijdens *Post-Pandemics – Lente Refuge II*, (bij kunstencentrum *Buda* in Kortrijk) begon er een methode te ontstaan die het ons mogelijk maakte om sporen (die we vinden en kiezen) voor elkaar te interpreteren – te lezen.

Eind van hetzelfde jaar was er een relatief grote groep die het werk wou voortzetten en dit vormde de reden om subsidies aan te vragen voor *Unfixing te Atlas – een stuk, een ruimte, een methode*, waarop ik terug kom in het afsluitende kapittel “Voortgezet en toekomstig werk”.

Deze twee links gaan naar documentatie van meerjarige werkprocessen:

 [Post Pandemics' Refuges](#),  [Unfixing the Atlas' research](#)

en het scheppen van voorwaarden voor de erbij behorende werkprocessen. Dit heeft een directe invloed op mijn biografie. Sinds 2010 identificeer ik me, naast kunstenaar met een achtergrond van dans, choreografie en performance ook als bemiddelaar, en sinds 2020 als praktijkonderzoeker en huishouder bij *radical_house*.

// What a pedagogue's world !

👉 Over de pedagogische kwaliteiten die mijn werk in zich draagt was ik me lang niet bewust. Zoals reeds verteld, raakte ik in scholen terecht via uitnodiging door anderen – meestal programmatoren van theaters en festivals. Zij werden op hun beurt aangesproken door medewerkers van organisaties die de educatieve aspecten van kunst proberen te verkennen in het veld.

Ik moet denken aan een moment van discussie over sociaal artistiek werk. Het werd vaak als artistiek minder relevant gezien en eerder aanleunend bij het sociale:

Was het de taak van de kunstenaar zich zo diep in het sociale weefsel te bewegen dat het ten koste zou gaan van een esthetische identiteit?

Kunnen artistieke waarden een boodschap brengen naar gemeenschappen die – veraf van de kunstensector – te maken hadden met kansarmoede, bezig zijn met hun inburgeringsproces, met parlementaire debatten, of de accumulatie van hun privébezit?

Met de theaterwetenschapper Irene Lehmann voer ik door de jaren heen een dialoog over de uitdagingen voor makers die artistiek werk begrijpen als een "in gesprek gaan" met de ander. Eén vraag blijft telkens staan: wie luistert naar wat en wat maakt het luisteren on/mogelijk? Ik verwijs hier naar een theaterwetenschappelijk artikel van Irene, 🖋 [Gabe der Partizipation](#) (2026), dat momenteel in het Engels wordt vertaald en waarover we in gesprek zijn met instellingen die mogelijk geïnteresseerd zijn in publicatie.

Ook wil ik hier nog eens het onderzoeksproject vernoemen dat ik runde binnen de context van de hier beschreven interesse in de pedagogische aspecten van performance kunst: 👁 [Distraction as Discipline](#) – an investigation into the function of attention and participation of performance art, kunst-pedagogy and artist writing (2016 - 2020 onderzoek aan KASK school of arts Hogent).

Een mooie referentie hier is een tekst van Jan Masschelein uit 2010: 🗨 [E-ducating the gaze: the idea of a poor pedagogy](#). Hij gaat in op hoe een stapsgewijs proces van het wandelen (door een landschap) ons op een heel andere manier doet ervaren en begrijpen dan het bewegen met een tijdsefficiënt transportmiddel zoals bvb een vliegtuig – dat ons uiteraard van een mooi (over)zicht kan bedienen.

/// Verbroken bruggen her/bouwen

👉 Ik observeer hoe we met te veel zijn die vandaag tot kunstenaar worden opgeleid, en met te weinigen die zich als doel stellen deze kunstenaars ook “te verwelkomen” in het veld.

Een moment van grote onzekerheid bij jonge mensen is dus de overgang van de school naar het werkveld. Ik herinner me nog goed mijn eigen paniek tijdens het derde jaar van het conservatorium. 🌱 Ik zat op mijn kamer in Arnhem en voelde aan dat ik de bescherming van de school als verlamvend ervoer, maar ook niet zag waar ik in het veld naartoe zou kunnen. En terug gaan van waar ik kwam was geen optie. Na beraad met mezelf stapte ik naar een van de leerkrachten die als danser werkte in het veld. Ik raapte mijn moed samen en vertelde dat ik zou willen beginnen met audities te doen. Tot mijn verrassing zei mijn leraar: “Ha, ik dacht nog aan jou. Karin Post²² zoekt een stagiaire – ik ga jullie meteen in contact brengen. Ga bij haar op auditie!”

De studenten met wie ik vandaag te maken heb, studeren niet af als uitvoerende dansers of acteurs, wat betekent dat er ook geen audities zijn. Met uitzondering voor wie reeds een heel goed netwerk heeft via familie, kennissen enzovoort, hangt het er bij jonge mensen van af of ze erin slagen een eigen netwerk uit te bouwen.

Als kunstenaar, vanuit het perspectief van lesgever, wil ik dit dilemma zien als een uitdaging:

Hoe kunnen we jonge mensen tot kunstenaars maken die in de maatschappij van vandaag artistiek te werk gaan?

Waar en voor wie willen en kunnen we ons bewegen en engageren?

Hoe en waar raken we betrokken?

Wat houdt artistiek werk – daar – in?

Wat vertellen we met onze keuzes over participatie en co-creatie?

//// Van make-shift naar permanentie

De vragen (hierboven) wezen de weg naar het formaliseren van het werken met *radical_house* in 2020, waardoor het een politieke kwestie werd.

De keuze om vanaf 2020 te investeren in een permanente plek was een van de grootste game-changers binnen mijn loopbaan tot nu toe. Het begon met een vraag die ik me stelde in 2019 tijdens de afbraak van het 8-daagse 🗨️ [*Un/Settled Residency*](#) in Oostende:

Wat als er nu echt eens een ruimte zou komen die blijft?

Wat zou dit veranderen aan hoe ik zelf bezig blijf als kunstenaar en wat zou er eventueel mogelijk worden voor anderen?

Toen ik in 2020 al een tijdje informeel bezig waren het huis in de Luikenaarsstraat in Brussel met anderen te delen, begon de pandemie. Onverwacht, een week of twee nadat alle

²² Karin Post is een Nederlandse danseres en choreografe die in de 90-tiger jaren veel werk produceerde, werkzaam in Amsterdam.


institutionele werkruimtes dicht gingen, stonden hier mensen voor de deur met de vraag of men hier wel nog kon zijn en werken.

Mijn eerste gedachten waren praktisch:

*Hoe zou dit mogelijk kunnen worden? Hoe kunnen we, in overeenstemming met de vele regels die de pandemie ons oplegt, naar elkaar luisteren en overeenkomen?
Hoe organiseren we ons?*

En meer existentiële vraag ontstond in de weken en maanden die volgden:


Hoe kunst te maken die haar tijd waardig is? Hoe mezelf en mijn eigen realiteit en leven als onderzoeksterrein blijven gebruiken? En hoe te kiezen wat daarvan ook maatschappelijk relationeel kan worden?


Dit project werd in 2020/2021 verder ontwikkeld in het kader van een kortlopende beurs in ism Simone Basani, Hans Bryssinck en Miriam Rohde. Sinds 2022 runt een kernteam van "housekeepers" het project met artistieke benaderingen van gastvrijheid, ondersteuning en contextualisering.  [radical house](#)

////// **privileges in transitie** 

Ik zag me doorheen de decennia telkens tijd maken voor momenten waarop ik een transitie zag aankomen. Transities zijn telkens veel werk. Het echt in de ogen kijken van wat een einde wil vinden, om dan te begrijpen hoe het verder kan gaan, neemt niet enkel tijd in, maar is een regelrechte fysieke ervaring – althans voor mij. Ik observeer dat de overgangen niet per se moeilijker worden, maar er steeds meer op het spel staat:

*Hoe verteren wat er reeds was – zonder in zelf-oordeel te vallen.
Hoe en met wat nog doorgaan en wat laten gaan – voor wie?*

Voor het eerst in mijn leven heb ik in de Covid-19-jaren aan monetaire zelf-investering (in artistiek werk) toegegeven.  Als ik andere kunstenaars dit zag doen had ik telkens vragen bij de rechtvaardiging: lopen we niet snel het gevaar dat toevallig welvarende mensen eender welke kunst kunnen produceren, zonder dat enige artistieke waardeschepping gegarandeerd is – door in dialoog te gaan met partners en programmatoren of ook door het aanvragen voor subsidies? Als ik vele gevallen zie en vergelijk, dan denk ik dat het antwoord ligt bij communicatie: *hoe delen we mee wat onze eigen verlangens zijn en contextualiseren we de privileges die ons in staat stellen om deze zonder subsidiëring te realiseren?*

Zelf-investering – ik heb het hier nu echt vooral over monetaire – vraagt veel verantwoording en een heel goede communicatie met iedereen die daaraan deel heeft – familie, vrienden, collega's, medewerkers, en autoriteiten. 

Mijn ouders zijn van de generatie die na de oorlog "hard doorwerkte" en vooral de vele adviezen van banken opvolgde om aandelen te kopen. Het laatste pakte recent blijkbaar heel positief uit. Vandaar ook de mogelijkheid het huis hier te verbouwen in Brussel.

Tot op het moment dat ik een over weinig middelen beschikkende kunstenaar was, kreeg ik geen vragen rond mijn eigen privileges, – logisch – , ik was een van de velen die dezelfde privileges hielden.

Nu is dit anders. Naast positieve feedback ervaar ik veel wantrouwen en kritiek. Beide worden soms passief, deels actief naar mij gecommuniceerd. Reeds vooraleer ik een huis kocht en dit enkele jaren later renoveerde, heb ik veel nagedacht over hoe dit mijn situatie zou veranderen. De communicatie rond relevantie van mijn artistiek werk is sinds 2020 van een totaal ander kaliber – ik zou zeggen: ze is veel precairder geworden. Het aankopen van het huis veranderde hoe mensen in het veld naar me keken. Maar zeker de verbouwing tot een “te delen” huis, bracht compleet nieuwe vragen met zich mee, voor mezelf en van anderen naar mij. 🌱

Ik heb nooit een vzw opgericht en heb ook bewust afstand bewaard van een constructie die vergde dat ik me als kunstenaar officieel zou vestigen en profileren als choreograaf. Ik ben ervan overtuigd dat kunst wel kan proberen om professioneel te worden, maar er heel veel mee verliest als deze professionaliteit betekent dat je geïncorporeerd wordt (in een cultuurproductionele machinerie). Een relatieve onafhankelijkheid is voor mij de belangrijkste voorwaarde. En de manier waarop je deze kan verwerven, is voor mij belangrijker dan een grote zichtbaarheid van het maakproces en zijn vruchten. Het is een groot privilege dit als doel voor ogen te kunnen houden. Ik kan met voorbedachte rade handelen en regelmatig voldoende afstand nemen tot de dingen. Een vriendin zei nog een paar dagen geleden: “Jij met je opgeruimd hart, natuurlijk weet je hoe je door de dag komt – met mij zit het anders.” 🌱

De transitie waarin ik mij vandaag bevindt, vraagt om te begrijpen hoe ik de oude en nieuwe privileges kan meenemen in het werk. Ik citeer hier *radical_hope's* blog op open-frames.net, vertaald naar het Nederlands:

📄 INTERVAL * @radical_hope_house 📄 2025/26

radical_hope_house neemt een stap terug om zich te concentreren op haar kernintentie en bestaande relaties te versterken om een duurzamere manier van werken te creëren. De komende twee jaar blijven we de mensen (en hun onderzoeken) waarmee we al in dialoog zijn, verwelkomen, maar zullen we het rustiger aan doen met nieuwe verzoeken.

INTERVAL @radical_hope_house is een broodnodige tijd die we willen benutten om onze intenties met ons werk opnieuw te bepalen en ervoor te zorgen dat we over de nodige middelen beschikken om vooruit te blijven gaan. Het komende jaar zullen we ons opnieuw verbinden via de vragen die de basis vormen van ons werk.

We willen iedereen bedanken voor hun steun en begrip nu we deze nieuwe curatorische koers inslaan.

* **INTERVAL** heeft betrekking op de betekenis van "toonhoogteverschil tussen twee tonen" en beschouwt een toonverandering als een verandering van inhoud en sfeer.

👁️ [... lees meer hier >>>](#)

Momenteel ontstaat een nieuw tekstje met als metafoor de fermate, wat in muzikale termen betekent dat men blijft waar men op dit moment is en intuïtief aanvoelt hoelang dit zonder nieuwe bewegingen aan te houden is:

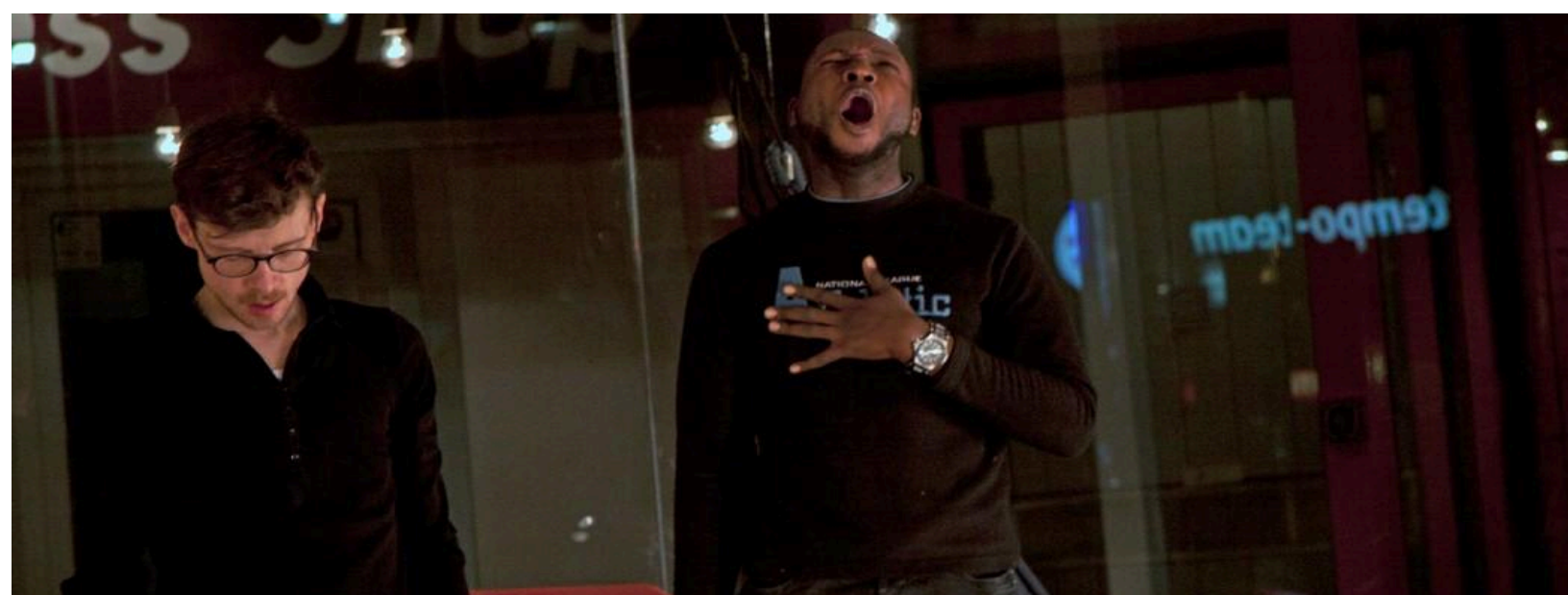
Ook in 2026 zullen we de deuren niet sluiten, maar nog steeds geen nieuwe dialogen aangaan. We permitteren ons te blijven waar we zijn en daar goed te onderhouden wat er sowieso al leeft. Fermata maakt voor ons de nodige ruimte om dit jaar een voorstel te schrijven voor de drie komende jaren van *radical_house*. Daarbij beogen wij – de vier mensen die momenteel het huis runnen – in dialoog met de mensen die het huis mede gebruiken – in te zetten op drie functies:

1: De functie van het huis als brug en plek voor mensen in transitie: voortgezette praktijk van het bieden van onderdak voor werk, rust en reflectie.

2: De functie van het huis als plek voor praktijkontwikkeling – door middel van praktijken: voortgezette praktijk van het onderzoeken van praktijken.

3: De functie van het huis als verbindende factor in een steeds groeiend netwerk van artistieke plekken: plekken met verschillende maar compatibele behoeften werken samen.

Het laatste, het concreet maken van hoe complementair handelen een alternatief kan zijn voor competitieve reflexen, is de uitdaging van de komende jaren. Doorheen artistieke, curatorische en hostende praktijken – met groeiende en gegroeide werken – willen we tonen dat en hoe zo'n alternatief kan bestaan.



Voortgezet en toekomstig werk

[<<< back to INDEX](#)

Afsluitend presenteer ik beknopte en samenvattende reflecties op gezamenlijk werken en co-creatie in mijn praktijk met *radical_hope* – sinds 2010, tot op heden, en verwijzend naar de dichtstbijzijnde toekomst. Ze illustreren wat voor mijn artistieke praktijk steeds weer het belangrijkste blijkt te zijn: de ander – de ander met wie ik werk, en de ander die het werk ontmoet – en het bevorderen van een groepsdynamiek binnen een werkcontext.

/ *radical_hope* – het collectiviserende potentieel van een platform

Samenwerkingen streven ernaar om ergens in dialoog te geraken. Het voor mij meest intrigerende aspect van samenwerking is het tempo van een groep. Als die echt samen ergens wil geraken volgt deze altijd het tempo van de langzaamste. Dit zou voor mij, die graag en redelijk snel ageert, een reden moeten zijn om vooral alleen te werken. En toch is het de ervaring van iets samen te doen die ik telkens terug opzoek. Er wordt vandaag veel gezocht naar vertragende – acceleratie en escalatie in toom houdende – processen. Iets gezamenlijk aan te pakken heeft zo een “verlangzamende” werking. Als de langzaamste het tempo aangeeft van de groep, daagt het de snelste uit om minder snel te gaan – en dit heeft voor wie deel uitmaakt van de groep een zelf-relativerende en zelfregulerende werking. De ander wordt iemand die in relatie tot onszelf te herkennen en te begrijpen valt.

Na decennia van experimentatie op vlak van gezamenlijk gedreven werkprocessen ervaar ik het als een uiterst inefficiënte manier van handelen – het beste groepsgebaseerd werk neemt veel tijd, omwegen en omarmt vele interpersoonlijke spanningen en bemiddelingen. Ik ervaar dit als iets positiefs. Het doet me als kunstenaar blijvend investeren in de collectiviserende werking van een platform: *radical_hope* maakt het moeilijker om snel te werken en makkelijker om de onhebbelijkheden die gepaard gaan met samenwerken te leren appreciëren.

Samenwerken – gezamenlijk ontwikkelen met alle ups-and-downs – is een school voor geëmancipeerd en autonoom handelen: Hier heb ik telkens het beeld van een persoon die “op eigen voeten staat” en juist daarom op geïnformeerde en zelfbewuste wijze kan bijdragen aan het vormen van een complex gegeven: Denk aan een menselijke pyramide – die zou niet kunnen staan als zich niet iedereen bewust zou zijn van positie, rol en zelfcontrole. Ik zie groepswork als een rem op snelheid en individuele vooruitgang, die we kunnen verwelkomen als een nuttig instrument, willen we voorkomen dat alles nog sneller gaat draaien.

👁 [*radical_hope*](#)

// *radical_house* – het relationele potentieel van permanentie

Het verlangen om meer tijd in de (artistieke) praktijk te investeren was de motivatie om de plek *radical_house* te ontwikkelen. In principe zou er niks mis zijn geweest om de relatief succesvolle publieke projecten van *radical_hope* verder als 'een traditie' uit te bouwen en toch zag ik het als een welgekomen uitdaging om van projectgebaseerde tijdelijkheid naar iets meer permanent toe te voluerenwerken. Persoonlijk ontbreekt het mij aan de energieke vaardigheden om politieke bewegingen en activistische initiatieven op te zetten en ervaar ik

mijn "maatschappelijke" bijdrage doorheen de jaren steeds meer als pedagogisch: de vraag wat een artistieke/pedagogische ruimte precies zou kunnen zijn, werd de kernvraag. In combinatie met mijn ideeën over groepsgebaseerde processen, keek ik naar de gemeenschappen waar ik deel van uitmaak. Een van die gemeenschappen zijn huiseigenaren. Deze verbondenheid, gekoppeld aan mijn interesse om mijn eigen realiteit als onderzoeksgebied te gebruiken, leidde me naar een nieuwe groep mensen: mensen die geïnteresseerd zijn in het bevragen van begrippen als territorium, eigendom, privilege en verbondenheid. In de context van *radical_house* stel ik me momenteel deze vraag: Hoe kunnen we het huis en de omgeving errond te beschouwen als een instrument om relationele dynamieken te identificeren, te onderzoeken en te veranderen? Het gaat erom de tijd te nemen die nodig is om rollen te vinden die bij ons passen en daarin te groeien, in plaats van dat rollen toegewezen worden zonder dat iemand ze kan of wil vervullen: zijn we meer het type dat zorgt voor wie en wat hulp nodig heeft, of het type dat goed delegeert? Zijn we goed in het direct aanpakken van wat nodig is, of goed in het bewaren van afstand en een kritische blik te cultiveren? Zijn we eerder een extroverte netwerker of concentreren we graag op hoe goed naar buiten toe te communiceren? Een volgende stap is het aanvragen van subsidies voor een driejarig ontwikkelingsproject, dat we willen verder bouwen op de ervaring die *radical_house* op dit gebied heeft opgedaan tijdens 5 jaar experimentatie: het hosten van mensen en hun (kunst)praktijken, het cureren en bemiddelen dat daar bij komt kijken.

👁 [*radical_house*](#).



/// *Disclosing Practices* – de beschermende functie van een framework

Wat me altijd al fascineerde zijn frameworks: ze maken mogelijk dat er al iets bestaat, of nog steeds bestaat, waarvan de inhoud nog niet, of tijdelijk niet meer, helemaal duidelijk is. Werken met kaderwerken werd een van de kenmerken van *radical_hope*: het maakt het mogelijk om aan bepaalde interesses en intenties trouw te blijven, zelfs in tijden waarin er weinig of geen tijd is om ze verder te verdiepen. Op een meer passieve manier kunnen ze verder rijpen tot op een het van presentatie.


Het op maat creëren van frameworks werd voor mij doorheen de jaren een werk op zich. Hier wil ik het framework *Disclosing Practices* vernoemen: het richt de lens op praktijken die iets onthullen en hoe praktijken zelf onthuld kunnen worden en heeft beschermende, integrerende en ontsluitende eigenschappen: het maakt het mogelijk om volledig autonome werken in te schrijven in gedeelde interesses. *Disclosing Practices* is een open reeks voorstellen (workshops, retraites, dialogen, performances en publieke presentaties) met als doel artistieke onderzoekspraktijken te (her)ontdekken – door ze te herhalen, te heroverwegen, te ontwrichten, te reactiveren en ze te begrijpen in nieuwe contexten en door nieuwe beoefenaars. Elke presentatiecontext bedenkt, identificeert en mobiliseert passende formats om de omstandigheden te creëren waaronder een praktijk kan worden geopend, onthuld, getoond, gedemonstreerd, tentoongesteld of ontvouwd. Momenteel ben ik aan het herdenken hoe dit kaderwerk een curatorische functie kan krijgen binnen het bovenvermelde driejarige ontwikkelingsproject van *radical_house*. 👁 [*Disclosing Practices*](#)

//// *Unfixing the Atlas – de creatieve mogelijkheden van “co-”*

In 2023 creëerde en presenteerde de groep kunstenaars (die zich sinds de zomer van 2022 vormt en ontwikkelt onder de leiding van Simone Basani en mezelf) een performance en een installatie, ondersteund door diverse Brusselse partners. Voor deze “co-”creatie die inzet op het performatief lezen van sporen had ik subsidies aangevraagd en ontvangen. Nu was er een groep die net een lang proces had afgelegd en wilde verder werken, maar er was geen geld voor een om door te gaan. Konden en wilden we de dramaturgische, curatorische en productionele taken verdelen over alle leden? We zagen twee mogelijkheden. Of zouden we veel meer productionele middelen genereren en opnieuw subsidies aanvragen. Of zouden we zien wat we, als de groep die we nu eenmaal geworden waren, kunnen doen zonder deze productionele ondersteuning. We gingen voor de tweede mogelijkheid.

Zonder nieuwe financiële steun kwamen we als 'praktijkgroep' twee keer per maand samen op eigen initiatief om verder te werken op de vragen die we overhielden na de première van  [*Unfixing the Atlas – een stuk, een ruimte, een methode.*](#)  [*When we find each other*](#) door Rojda Karakuş.

In het afgelopen jaar is er een herwerkte versie ontstaan die voortkomt uit een voortgezet onderzoeksproces met een centrale vraag: *Welke sporen nodigen ons uit om gelezen te worden en welke zijn we geneigd om te lezen?*

Daarbij gaat het om sporen waarmee we geboren worden – die we met ons mee dragen, en sporen die we zelf creëren, zichtbare, vluchtige of verborgen sporen die we vinden (of ons herinneren) in onze (directe) omgeving. Dat kan een naald op de grond zijn, een vogel op het dak, een liedje in je oor, overweldigend of juist nauwelijks waarneembaar materiaal uit de massamedia, of zelfs de persoon naast je.  [*Unfixing the Atlas / Continued*](#)

Unfixing the Atlas – reading rooms is nu een formaat dat we recent voor het eerst publiekelijk presenteerden, is het aanbieden (of vragen) van een lezing van sporen nog centraler komen te staan dan voorheen. Een “sporen administratie”, die wat er kan gebeuren tijdens de performance in goede banen leidt, geeft bezoekers de keuze: Of worden er sporen voor hun geïnterpreteerd, of kunnen ze zelf proberen sporen te lezen voor anderen.

Het is met verwondering dat we vandaag kijken naar hoe we het werk op een co-creatieve manier alle vlakken tot een nieuw niveau konden optrekken. De ruimte werkt dramaturgisch beter en maakt ons allemaal tot curatoren van onze eigen leesmethodes. De investering van ieders interesse en tijd werd beloond met een onverwachte financiële ondersteuning van kunstencentrum VierNulVier, waardoor iedereen voor de eerste publieke performance van dit nieuwe formaat betaald kon worden.  [*Unfixing the Atlas { Reading Rooms 2026 }*](#)

////// *Bags & Barbaras – een oud werk voor jonge vragen*

Eind 2024, tijdens een residentie bij Ricerca X in Collego / Turijn, werd een oud werk van mij, *Bags* (2010), het begin van een traject voor nieuwe, zowel theoretische als ook praktijkgerichte vragen. Deze motiveerden een nieuw werk, *Bags & Barbaras* (2026), dat momenteel evolueert als een reeks workshops en performances voor mensen die samen de somatische en psychische onderhandelingsmogelijkheden van lichamen in de openbare sfeer willen verkennen, enerzijds, en de monsterlijke aanwezigheid van ongelijkheid anderzijds. In deze context vormt ons eigen lichaam en persoonlijkheid de basis voor onderzoek en experiment:

Wat gebeurt er met ons wanneer we onszelf in een ruimte plaatsen, terwijl we onze mogelijkheden, voorkeuren en keuzes om "daar" te verschijnen, onderhandelen?

Gesitueerde lichamen, die zich gedurende een uur op een door hen gekozen locatie 'laten vallen', nodigen anderen uit om getuige te zijn van hun aanwezigheid: aanvankelijk ingewikkeld en verhuld door kleren en in stilte aanwezig, worden mensen vervolgens waarneembaar, en beginnen processen van identificatie. Wat zich ontvouwt als beweging of beeld volgt slechts één regel: minstens één keer opstaan tijdens de duur (ongeveer een uur) van de activatie – het "ritueel". Optioneel kunnen lichamen persoonlijke kenmerken onthullen door zich gedeeltelijk of volledig te tonen, afhankelijk van hoe ze (willen) resoneren met hun omgeving. Het moment wordt als voltooid beschouwd wanneer de persoon (de uitvoerder) zijn of haar vermomming aflegt en een getuigenis brengt. Maar ook onvoltooide activiteiten maken mogelijk deel uit van de performances van *Bags & Barbaras*.

Momenteel ben ik verrast door de veelheid aan vormen en vragen die dit werk begint aan te nemen en op te roepen. Nog zoekende naar duurzame productionele context en financiële omkadering is dit nieuwe werk reeds een ontmoetingsplek geworden. Het lijkt alsof mensen willen deel uitmaken van dit werkproces door hun eigen praktijken binnen deze context te ontplooiën, in herinnert mij in dit punt aan het lange onderzoeksproces van *SWTB 24/7* (2015). Ook hier vraag ik me af hoe omgaan met rollen en verantwoording in een werkomgeving die ik in eerste instantie heb gecreëerd, en nu met anderen wil cultiveren. In dit nieuwe samenwerkingsverband ervaar ik meer dan ooit hoe het samenbrengen van onze praktijken een politieke lading draagt en hoe het werkproces dit stuurt. Binnenkort is er een eerste ontmoeting met een publiek. Moge het werk voortleven! 👁 [*Bags & Barbaras*](#).

