

MUSIC THEATRE - BRUSSELS

Thomas Bellinck / ROBIN

SIMPLE AS ABC #2: KEEP CALM & VALIDATE

05 - 27.05.2017

BRUXELLES / BRUSSEL / BRUSSELS

KUNSTENFESTIVALDESARTS

KAMI
THEATER

Composition *Joris Blanckaert*
Costumes *An Breugelmanns*
Costume assistance *Lila John*
Dramaturgy *Sébastien Hendrickx, Esther Severi*
Dutch translation *Lieve Dierckx, Wim Vermeyleen*
English proofreading *Patrick Lennon*
French translation *Juliane Regler*
Image editing *Bert Depuydt, Stijn Maes*
Light design *Lucas Van Haesbroeck*
Music *SPECTRA*
Performed by *Marjan De Schutter, Jeroen Van der Ven*
Production intern *Kristien Borgers*
Production management *Celine van der Poel*
Props *Kristien Borgers, Tim Vanhentenryk, Maarten Wagemans*
Scenography *Jozef Wouters*
Set assistance *Karolien Nuytens*
Set construction *Menno Vandevelde*
Sound *Yannick Willox*
Technical direction *Marie Vandecasteele*
Technicians *Kunstenfestivaldesarts Tom Bruwier, Ondine Delaunois, Wannes Derydt, Patrick Oreel*
Technics & subtitling *Britt De Jonghe*
Text & direction *Thomas Bellinck*
Vocal coach *Laurence Servaes*

Kaaithheater

24/05 – 20:30

25/05 – 20:30

26/05 – 20:30

27/05 – 20:30

EN > NL / FR

1h 20min

Meet the artists after the performance on 26/05

Presentation *Kunstenfestivaldesarts, Kaaithheater*

Production *ROBIN & OP.RECHT.MECHELEN*

Co-production *Kunstenfestivaldesarts, Kaaithheater (Brussels),*

De Grote Post (Oostende), NONA (Mechelen), SPECTRA (Ghent)

With the support of *Vlaamse Overheid, VGC, KASK/School of Arts of University College Ghent*

« SI VOUS NE POUVEZ PAS LE DIRE, CHANTEZ-LE, SI VOUS NE POUVEZ PAS LE CHANTER, DANSEZ-LE »

Entretien avec Thomas Bellinck

Dans Simple as ABC #2, vous vous concentrez sur la gestion de ce que vous appelez « la machine à migration occidentale ». Que signifie ce terme pour vous ?

Je reprends ce terme du discours, mais je le réfute. Pour moi, il s'agit de politique migratoire. Ces dernières années, on observe un transfert majeur de la question migratoire : elle est passée du domaine politique à celui du management, de la gestion. Cela signifie que les questions humanitaires sont désormais traitées avec un certain pragmatisme. La politique migratoire se résume dès lors à une question : comment gérer de nombreux mouvements de multiples corps dans l'espace ? Et comment le faire de la manière la plus efficace possible ? La question est bien entendu : quels mécanismes de sélection se cachent derrière cette orientation gestionnaire, « managériale » qui implique bien plus que simplement « régler la circulation » ? Le résultat est une sélection sociale des corps souhaités et des corps indésirables.

Je suis frappée de vous entendre parler en termes assez abstraits de la migration et des migrants, de corps qui se meuvent dans l'espace. Dans votre spectacle vous parlez de « sujets de données » : des sujets enregistrés à la frontière dont l'existence se transforme en un ensemble de données. En principe, il peut être question de tout le monde dans cette terminologie abstraite.

En principe Frontex, l'agence européenne de garde-frontières et de garde-côtes, souvent mentionnée aux infos dans le contexte de la crise des réfugiés, n'est pas une agence chargée du contrôle de la migration, mais des frontières. Son domaine de compétence couvre effectivement tous les mouvements qui ont lieu aux frontières. Cela concerne les 700 millions de corps qui passent chaque année les frontières extérieures de l'Union européenne, par terre, par mer ou par air. Mais en 2004, l'UE a très clairement érigé Frontex pour contrer ce qui était encore appelé « migration illégale » et qui s'appelle aujourd'hui « migration irrégulière ». Cela concerne 0,14 % des 700 millions de corps. L'agence observe les mouvements aux frontières, mais a surtout pour tâche de détecter les infractions. Cela peut concerner le trafic de stupéfiants ou d'armes, mais aussi le franchissement de frontière non annoncé par des corps indésirables. Dans cette logique, les migrants « irréguliers » sont donc criminalisés au même titre que les cigarettes de contrebande ou les Kalachnikovs. Je reprends le jargon du management pour y réfléchir, mais il faut en même temps faire attention de ne pas pérenniser de la sorte certains schémas de pensée. Tous ces termes et concepts sont

incroyablement complexes. Ce que je peux essayer, c'est de mieux les comprendre dans un certain cadre de réflexion et d'ensuite les déployer à la faveur d'autres cadres de réflexion possibles. « Sujet de données » est aussi un de ces termes qui circulent dans les documents officiels. Certains au sein de la direction l'utilisent, d'autres pas. Ce qui indique souvent de grandes disparités entre les textes d'orientation promulgués et la réalité du terrain. Mais ces mots circulent entre-temps. En tant que terme, « sujet de données » indique selon moi un étrange paradoxe : il y a d'une part la tendance à objectiver les êtres humains, à les réduire à des supports lisibles de données, mais d'autre part, à travers ses données personnelles, un être humain est extrêmement subjectivé. Cette tension paradoxale entre objet et sujet est omniprésente dans la politique migratoire. Les migrants irréguliers sont en général considérés comme un seul groupe, quelle que soit l'image « du migrant » diffusée en Occident. Par ailleurs, on devient irrégulier en fonction de données hyper-subjectives. Non plus - comme autrefois - en fonction du pays d'origine, mais aussi de ce qu'on possède, de sa catégorie de revenus et de son profil personnel.

Vous avez mené toute une série de conversations avec des personnes qui sont partie prenante de la politique migratoire - ce que vous appelez l'appareil, la machine, le dispositif. Comment passez-vous de la compréhension de leur jargon à sa représentation sur scène ?

J'ai toujours été intéressé par l'analyse du discours - non seulement par ce que disent les gens, mais aussi par la façon dont ils le disent. C'est pour cela que j'opte pour une recherche documentaire intense comme base de travail. Rien que dans une interview, la façon de s'exprimer - les hésitations, les répétitions... - en dit long sur la manière dont la personne se rapporte à ce dont elle parle. Chemin faisant, je me suis rendu compte qu'il y avait autour de la gestion de la migration une abondante production et circulation d'images. Ces images peuvent aussi bien être verbales que visuelles : des mots comme « flux migratoires » ou « vague migratoire », des photos de grappes de gens sur une petite embarcation, des gens agglutinés derrière une grille, des colonnes de gens qui serpentent le long d'une route... Au sein de la gestion, bon nombre de ces images sont créées en cours de route et reprises par l'appareil en tant qu'ensemble. « Appareil » est d'ailleurs aussi un terme ambivalent : le risque de son usage est qu'il donne l'impression qu'il s'agit d'une instance unique, alors qu'il s'agit en fait d'un réseau qui se compose d'acteurs biologiques, de machines, de diverses organisations...

Ce qui est intéressant dans le mot « appareil » - et la façon dont le terme structure le matériau dans votre processus de création - est qu'il se rapporte à un seul mode de pensée. Vous créez une métaphore : une machine qui comporte une certaine logique - logique qui, à son tour, s'autopropulse dès que la machine est mise en route.

En tant que terme, *réseau* est en effet trop général, trop vague pour ce que je souhaite faire dans le spectacle, car il passe à côté de l'intention de l'appareil. Je trouve intéressante la façon dont le philosophe italien Giorgio Agamben parle de l'appareil ou du « dispositif ». Il évoque la tension entre trois éléments : qui crée l'appareil, à quoi sert l'appareil, et le moment où l'appareil prend la relève. Le monde se décompose en créatures vivantes et en appareils, affirme-t-il. Les créatures vivantes ont produit les appareils à un moment donné et maintenant elles sont enfermées dans ces appareils, ce qui provoque un combat pour s'en libérer. Pour Agamben, cet appareil peut être un téléphone portable, par exemple, un objet créé dans un certain but. Cet objectif existe toujours, mais vient le moment où l'appareil prend le dessus et en tant qu'être humain, on est dès lors soumis aux conséquences de cette prise de pouvoir. L'appareil n'est plus seulement un outil qui sert à téléphoner, mais génère des changements comportementaux chez son utilisateur, entraîne le travail d'enfants dans les mines de cobalt, suscite la peur que le rayonnement des ondes soit néfaste... Si l'on ne peut pas tout simplement refuser l'appareil, il ne faut pas non plus l'accepter sans esprit critique. Quelle est donc la voie médiane ? Comment rendre l'appareil visible, en révéler le mode d'emploi et ensuite tenter d'intervenir dans son usage ?

Quelle est la différence entre le matériau documentaire que vous avez recueilli en tant qu'intervieweur et son interprétation dans le spectacle ? Comment ce matériau se comporte-t-il dans votre propre récit ?

En général, je pars d'une réalité documentaire. J'enregistre des conversations et les considère comme un matériau plastique que je commence à façonner et à fictionnaliser. J'essaie toutefois d'être aussi transparent que possible dans la façon dont je fictionnalise, aussi bien envers les spectateurs qu'envers les personnes interviewées. Lorsque je vais discuter avec quelqu'un, je lui dis ce que je compte faire avec le matériau recueilli. Dans la mesure du possible, j'essaie d'établir des échanges sur le long terme, comme avec Frontex. En 2015, dans le cadre de la production *Infini* de Jozef Wouters - avec lequel je retravaille à présent pour la scénographie de mon spectacle -, j'ai présenté *Simple as ABC #1 : Man vs Machine*. C'était un bref essai théâtral autour la technologie de

pointe utilisée dans la gestion migratoire et le décor était une reconstitution de la *situation room* de Frontex. Je leur ai envoyé des photos de la scénographie. Pour *Simple as ABC #2*, j'ai proposé de leur sous-traiter dix minutes du nouveau spectacle et de leur mettre toute notre équipe à disposition. Ils n'ont finalement pas donné suite à la proposition, mais cela a néanmoins donné lieu à un entretien lors duquel ils ont mentionné l'idée d'insérer une scène d'opération de sauvetage. Cette scène n'a donc jamais vu le jour, mais la discussion qui l'évoque est bel et bien incluse dans le spectacle. Ce que je respecte du reste, c'est l'anonymat. Je retire toutes les références à des agences ou à des institutions spécifiques, de manière à ce qu'on ne sache pas laquelle prend la parole. Je change ou supprime les noms des personnes avec lesquelles je me suis entretenu. En somme, j'essaie de séparer le matériau des personnes elles-mêmes, de sorte à obtenir une symphonie de voix, un appareil polyphonique qui rouspète parfois et se contredit même.

Assez rapidement dans le processus de création, vous avez décidé qu'une partie du spectacle serait musicale - la partie dans laquelle l'appareil, la machine a la parole. Pourquoi cette forme ?

Au départ, le choix du théâtre musical m'est venu de manière intuitive. En travaillant avec du matériau documentaire, je pars sans cesse en quête d'une sorte de narration nécessaire pour se rapporter à une réalité complexe. Une réalité qui ne veut plus de narration causale, linéaire ou de personnage métaphorique. Le théâtre musical est un genre dramatique qui dissocie de manière intéressante la forme et le contenu. On met quelque chose en musique et on a d'emblée pris distance d'une sorte de naturalisme. Il existe une boutade fascinante dans le genre musical : *If you can't say it, you sing it, and if you can't sing it, you dance it...* (Si vous ne pouvez pas le dire, chantez-le, si vous ne pouvez pas le chanter, dansez-le...) Cela m'intrigue, parce que dans le documentaire, la possibilité de transformation me manque parfois. Le documentaire a souvent le réflexe révélateur qui donne priorité à l'aspect pédagogique et informatif : « Nous vous montrons la vérité derrière... » Alors que moi, je veux aller à la recherche de quelque chose d'imaginaire, de spéculatif, quelque chose qui peut engendrer un changement de perspective plutôt que remplacer un récit dominant par une énième revendication de vérité.

*Une conversation avec Thomas Bellinck
par Esther Severi (Kaaitheater, 2017)*

BIO

Thomas Bellinck (1983) a achevé en 2009 ses études de mise en scène théâtrale au RITCS, l'école bruxelloise des arts audiovisuels et dramatiques. Avant cela, il a étudié la philologie germanique à l'Université de Louvain. Durant sa formation au RITCS, il a joué dans différentes productions au Nieuwpoorttheater, Theater Antigone et 't Arsenaal. Sélectionné par le Theaterfestival 2009 pour une action politique avec des immigrants illégalisés en grève de la faim, il inaugure le festival par un discours intitulé *Nous étions en train de mourir et puis nous avons reçu un prix*. La même année, il crée avec Ewout D'Hoore une pièce de théâtre avec des détenus à la prison secondaire de Louvain dont le processus de répétition est filmé dans la série télévisée documentaire *Leuven Hulp*. En 2010, Thomas Bellinck fonde avec son ancien condisciple, l'acteur Jeroen Van der Ven, la compagnie de théâtre Steigeisen sous la bannière de laquelle les deux compagnons créent les spectacles *Fobbit, Billy, Sally, Jerry and the .38 Gun, Lethal Inc., De Onkreukelbare* et *Memento Park*. En 2011, *Lethal Inc.*, un spectacle sous forme de présentation PowerPoint portant sur la recherche de nouvelles méthodes d'exécutions est sélectionné pour le Theaterfestival. Outre le travail de Steigeisen, Thomas Bellinck joue aussi dans l'opéra de Frank Nuyts, *Middle East* (Muziektheater LOD), et réalise avec des patients de l'hôpital psychiatrique Sint Jan de Deon, *Berg*, un compte rendu filmique invisible sur une pièce de théâtre inexistante. En 2013, Thomas Bellinck crée *Domo de Eüropa Hiistorio en Ekzilo* (KVS), un musée historique-futuriste sur la vie dans l'ancienne Union européenne. Après Bruxelles, le musée voyage dans d'autres villes européennes, comme Rotterdam, Vienne, Athènes et Wiesbaden. En tant que professeur invité, Thomas Bellinck enseigne de manière occasionnelle l'art dramatique au RITCS et au Conservatoire Royal d'Anvers ainsi que la scénographie à La Cambre. En 2015, Thomas Bellinck fonde, en collaboration avec l'écrivain et dramaturge Pieter De Buysser, ROBIN : une structure de production, collective et indépendante, pensée et adaptée pour les besoins des artistes. Depuis 2017 Thomas Bellinck est chercheur doctorant au KASK/École des Arts à Gand. Il y développe le projet *Simple as ABC*, une série d'installations et de performances, qui traite de la « machine migratoire en Europe de l'ouest ». Le premier volet de la série, *Simple as ABC #1: Man vs Machine*, a été créé dans le cadre d'*Infini*, de Decoratelier, un projet de l'artiste et scénographe Jozef Wouters.

**“IF YOU CAN’T SAY IT, YOU SING IT, AND
IF YOU CAN’T SING IT, YOU DANCE IT”**

Gesprek met Thomas Bellinck

In Simple as ABC #2 concentreer je je op het migratiemanagement van wat je ‘de westerse migratiemachine’ noemt. Wat betekent voor jou die term?

Ik neem die term over uit het discours, maar ik ben het er niet mee eens. Voor mij gaat het over migratiepolitiek. De laatste jaren vindt er binnen het migratievraagstuk een grote verschuiving plaats van politiek of beleid naar management. Dat betekent meer en meer dat humanitaire kwesties met een vorm van pragmatiek behandeld worden. Migratiebeleid komt dan neer op de vraag: hoe manage je veel bewegingen van veel lichamen in de ruimte en hoe doe je dat zo efficiënt mogelijk? De vraag is natuurlijk welke selectiemechanismen er schuilen achter al dat manage, dat veel meer inhoudt dan louter ‘verkeer regelen’. De uitkomst ervan is sociale sortering: welke lichamen zijn gewenst en welke lichamen zijn ongewenst.

Het valt op dat je in vrij abstracte termen over migratie en migranten spreekt: als lichamen die bewegen in de ruimte. In de voorstelling heb je het over datasubjecten: subjecten die geregistreerd worden aan de grens en dan bestaan als een verzameling van data. In principe kan het binnen die abstracte terminologie over iedereen gaan?

Frontex, het Europese Grens- en Kustwachtagentschap dat geregeld in het nieuws komt in verband met de asielcrisis, is in principe geen migratie- maar een grensagentschap. Hun beleidsdomein beslaat effectief alle beweging die aan de grens gebeurt. Het gaat over 700 miljoen lichamen die zich elk jaar over de buitengrenzen van de EU begeven, te land, ter zee en in de lucht. Maar Frontex is in 2004 wel heel duidelijk opgericht om dat wat toen nog ‘illegale migratie’ en nu ‘irreguliere migratie’ heet, tegen te gaan. Dat gaat over 0,14% van die 700 miljoen lichamen. Het agentschap observeert bewegingen over de grens, maar vooral om inbreuken te detecteren. Dat kan gaan over dingen als drugs-smokkel of wapenhandel... Eén van die inbreuken is het onaangekondigd verplaatsen van ongewenste lichamen over de grens. In die logica worden ‘irreguliere’ migranten dus in een adem gecriminaliseerd met gesmokkelde sigaretten en Kalasjnikovs. Ik wil het jargon van het management overnemen om erover te reflecteren, maar tegelijkertijd moet je oppassen dat je een aantal denkpatronen zo niet bestendigt. Al die termen en begrippen zijn ongelooflijk complex. Wat ik kan proberen, is om ze beter te begrijpen binnen een bepaald denkkader en ze dan open te vouwen aan de hand van andere mogelijke denkkaders. ‘Datasubject’ is ook zo’n term die in officiële documenten circuleert. Sommigen bin-

nen het beleid gebruiken die term wel, anderen niet, wat wijst op de vaak grote discrepantie tussen beleidsteksten die worden uitgevaardigd en de realiteit van het veld. Maar de woorden circuleren ondertussen wel. Datasubject als term wijst voor mij op een vreemde paradox: het gaat over de objectiverende tendens om mensen te reduceren tot leesbare dragers van data, maar door je persoonlijke data word je als mens extreem gesubjectieerd. Die paradoxale spanning tussen objectief en subjectief zit overal in het migratiebeleid. Irreguliere migranten worden algemeen beschouwd als één groep, wat ook tot uiting komt in de beeldvorming rond 'de migrant' in het westen. Langs de andere kant word je irregulier op basis van hypersubjectieve data. Niet langer - zoals vroeger - enkel het land van herkomst, maar ook vermogen, inkomenscategorie en persoonlijk profiel.

Je hebt een hele reeks gesprekken gevoerd met mensen die deel uitmaken van het migratiebeleid - wat je het apparaat, de machine, of het dispositief noemt. Hoe kom je van het begrijpen van hun jargon naar een weergave daarvan op scène?

Ik ben altijd geïnteresseerd in discoursanalyse - niet alleen in wat mensen zeggen, maar ook in hoe ze iets zeggen. Vandaar dat ik kies voor een intense documentaire research als basis voor mijn werk. Alleen al in een interview zegt de wijze van vertellen, via haperingen of herhalingen, veel over de manier waarop die persoon zich verhoudt tot datgene waar hij of zij over praat. Gaandeweg merkte ik dat er rond migratie en migratiemanagement een ongelooflijke productie en circulatie van beelden bestaat. Die beelden kunnen zowel verbaal als visueel zijn: woorden als 'migratiestroom' of 'migratiegolf', foto's van heel veel mensen samen op een bootje, heel veel mensen samen op een hek, heel veel mensen die zich in een slang over de snelweg bewegen. Veel van die beelden worden binnen het beleid *en cours de route* gecreëerd en overgenomen door het apparaat als geheel. 'Apparaat' is trouwens ook een dubbelzinnige term: het risico van het gebruik ervan is dat het lijkt alsof het over één instantie gaat, terwijl het eigenlijk gaat over een netwerk dat bestaat uit biologische actoren, machines, verschillende organisaties...

Wat interessant is aan het woord apparaat - en de manier waarop het woord in het creatieproces je materiaal structureert - is dat het gaat over één manier van denken. Je creëert een metafoor: een machine waarin een bepaalde logica zit, die, eens de machine in gang gezet is, zichzelf de hele tijd voortstuwt.

Het netwerk is als term inderdaad te vrijblijvend voor wat ik in de voorstelling wil doen, want daarin mis je de intentie van het apparaat. Ik vind het interessant hoe de Italiaanse filosoof Giorgio Agamben praat over het apparaat of het 'dispositief'. Hij heeft het over de spanning tussen drie dingen: wie het apparaat creëert, waarvoor het dient en het moment dat het apparaat het overneemt. De wereld valt uiteen in levende wezens en apparaten, stelt hij. De apparaten zijn op een gegeven moment door de levende wezens gecreëerd, en nu zitten de levende wezens opgesloten in de apparaten, waardoor er een strijd ontstaat om uit het apparaat te breken. Bij Agamben is dat apparaat bijvoorbeeld een gsm: een object gecreëerd met een bepaald doel. Dat doel bestaat nog steeds maar op een gegeven moment neemt het apparaat het over en ben je als mens onderworpen aan de consequenties ervan. Het apparaat is niet alleen het toestel dat dient om iemand mee te bellen, maar ook veranderingen in je gedragspatroon die het gebruik ervan teweegbrengt, ook kinderarbeid in kobaltmijnen, ook angst voor schadelijke straling... Je kan niet zomaar uit het apparaat stappen, maar je kan het ook niet kritiekloos aanvaarden. Wat is dan de weg daartussen? Hoe kun je het apparaat zichtbaar maken, de handleiding ervan blootleggen en dan proberen erop in te grijpen? Dat is eigenlijk wat ik probeer te doen in de voorstelling.

Wat is het verschil tussen het ruwe documentaire materiaal dat je als onderzoeker en interviewer verzamelt en de interpretatie van dat materiaal in de voorstelling? Hoe gaat dat materiaal zich gedragen binnen het vormgeven van je eigen vertelling?

Ik vertrek doorgaans vanuit een documentaire realiteit. Ik neem gesprekken op en zie deze als plastisch materiaal dat ik kan beginnen kneden en dat ik fictionaliseer. Ik probeer zo transparant mogelijk te zijn in hoe ik fictionaliseer. Zowel naar een kijker toe als naar de mensen die ik interview. Als ik met iemand ga praten ben ik open over wat ik met het materiaal ga doen. Ik tracht - indien mogelijk - langetermijngesprekken uit te bouwen, zoals met Frontex bijvoorbeeld. In 2015 maakte ik binnen de voorstelling *Infini* van Jozef Wouters - met wie we nu ook samenwerken voor de scenografie - *Simple as ABC #1: Man vs Machine*. Dat was een kort theatera essay over migratiespitstechnologie, waarvoor we de 'situation room' van Frontex als set nabouwden. Ik heb hen toen scènefoto's doorgestuurd. Voor *Simple as ABC #2* heb ik ze voorgesteld om tien minuten van de nieuwe voorstelling aan hen uit te bevesteden, waarvoor ik mijn hele team ter beschikking zou stellen. Op die letterlijke vraag gingen ze uiteindelijk niet in, maar het leverde wel een

gesprek op, waarin ze een scène voorstelden over een reddingsoperatie. Het gesprek over die scène zit nu wel in de voorstelling. Wat ik verder respecteer is ieders anonimiteit. Ik haal in de voorstelling sowieso alle verwijzingen naar specifieke agentschappen en instellingen weg, zodat je niet weet wie vanuit welke instantie vertelt. Ik verander de namen van de mensen waarmee ik praat of laat namen weg. Eigenlijk probeer ik het materiaal los te koppelen van de mensen zelf, zodanig dat je meer een symfonie van stemmen krijgt, een meerstemmig apparaat dat soms ook sputtert en zichzelf tegenspreekt.

Je hebt al vroeg in je proces gekozen om een deel van de voorstelling tot een musical te maken - dat deel eigenlijk waarin het apparaat, de machine, aan het woord is. Waarom koos je die vorm?

De keuze voor een musical was aanvankelijk heel intuïtief. In werken met documentair materiaal ga ik steeds op zoek naar welk soort narrativiteit we nodig hebben om ons te verhouden tot onze complexe realiteit. Een realiteit die het niet meer kan hebben van causale, lineaire narratieven of metaforische personages. Musical is een dramatisch genre dat vorm en inhoud op een interessante manier loskoppelt. Je zet iets op muziek en je bent onmiddellijk weg van een soort naturalisme. Er bestaat een fascinerende boutade in het musical-genre: *'If you can't say it, you sing it, and if you can't sing it, you dance it.'* Dat intrigeert me omdat ik binnen het documentaire de mogelijkheid tot transformatie soms mis. Het documentaire heeft vaak een ontmaskerende reflex waarbij het pedagogisch-informatieve primeert: 'Wij tonen u de waarheid achter...' Terwijl ik op zoek wil gaan naar iets imaginairs, iets speculatiefs. Iets dat een perspectiefwissel kan teweegbrengen, eerder dan een dominant narratief te vervangen door een volgende waarheidsclaim.

Thomas Bellinck in gesprek met Esther Severi (Kaaitheater, 2017)

BIO

Thomas Bellinck (1983) studeerde in 2009 als theaterregisseur af aan het RITCS, de Brusselse hogeschool voor audiovisuele en dramatische kunsten. Daarvoor studeerde hij Germaanse Taal- en Letterkunde aan de KU Leuven. Tijdens zijn opleiding aan het RITCS trad hij op in verschillende producties, onder ander bij het Nieuwpoorttheater, Theater Antigone en 't Arsenal. In 2009 werd hij geselecteerd voor het Theaterfestival met een politieke actie met geillegaliseerde immigranten in hongerstaking. Hij opende het festival dat jaar met een toespraak getiteld *We were dying and then we got a prize*. Nog in 2009 creëerde hij samen met Ewout D'Hoore een voorstelling met gedetineerden uit de hulpgevangenis van Leuven, waarvan het repetitieproces werd vastgelegd in de documentaire tv-reeks *Leuven Hulp*. In 2010 richtte hij samen met acteur en voormalig studiegenoot Jeroen Van der Ven het theatergezelschap Steigeisen op. Onder de vlag van Steigeisen creëerden ze de performances *Fobbit*, *Billy*, *Sally*, *Jerry and the .38 Gun*, *Lethal Inc*, *De Onkreukelbare* en *Memento Park*. In 2011 werd ook *Lethal Inc.*, een Power-Point-voorstelling over de zoektocht naar humane terechtstellingsmethoden, geselecteerd voor het Theaterfestival. Naast zijn werk met Steigeisen speelde Thomas Bellinck ook in de opera *Middle East* van Frank Nuyts (Muziektheater LOD) en werkte samen met patiënten van het psychiatrisch ziekenhuis Sint-Jan de Deo aan *Berg*, een filmreportage over een onzichtbaar theaterstuk. In 2013 creëerde hij *Domo de Eüropa Historio en Ekzilo* (KVS), een futuristisch-historisch museum over het leven in de voormalige Europese Unie. Na een eerste speelreeks in Brussel reisde het museum naar andere Europese steden als Rotterdam, Wenen, Athene en Wiesbaden. Samen met schrijver en theatermaker Pieter De Buysser richtte Thomas Bellinck in 2015 ROBIN op, een Brussels autonoom-collectief productiegenootschap, beziend en beheerd door kunstenaars. Sinds 2017 is Bellinck als doctoraal onderzoeker in de kunsten verbonden aan KASK / School of Arts van de HoGent, waar hij werkt aan *Simple as ABC*, een reeks performances en installaties over de 'Westerse Migratiemachine'. In het kader van *Infini*, het Decoratielief van kunstenaar en scenograaf Jozef Wouters, creëerde hij in 2015 *Simple as ABC #1: Man vs Machine*, een theatraal essay over migratiespitstechnologie.

**“IF YOU CAN’T SAY IT, YOU SING IT, AND
IF YOU CAN’T SING IT, YOU DANCE IT”**

A conversation with Thomas Bellinck

In Simple as ABC #2, you concentrate on migration management in what you call ‘the Western migration machine’. How do you define that term?

I adopted the term from the discourse around migration, but I disagree with it. It relates to the politics of migration. Over the last few years, a tremendous shift has occurred in the migration debate from politics or policy to management. This increasingly means that humanitarian issues are treated with a form of pragmatism. Migration policy is then reduced to the question: how do you manage the movement of so many bodies across space and how do you do so as efficiently as possible? The question is of course what selection mechanisms underlie all this management, which implies much more than merely ‘directing traffic’. The result is social selection: which bodies are desirable and which bodies are undesirable.

You talk about migration and migrants in relatively abstract terms: as bodies that move across space. In the performance, you refer to data subjects: subjects that are registered at the border and then exist as a collection of ‘data’. Can this abstract terminology encompass all people?

Frontex - the European Border and Coast Guard Agency that is regularly mentioned in news reports about the asylum crisis - doesn’t in principle deal with migration but with border control. They effectively have jurisdiction over every movement that occurs at the border. Every year, 700 million bodies move across the borders of the EU, by land, sea, and air. But Frontex was founded in 2004 with the specific purpose of countering what was then called ‘illegal migration’ and is now known as ‘irregular migration’. But this migration only makes up 0.14% of those 700 million bodies. The agency observes movements across the border, but primarily to detect violations. These may include things like drug trafficking or weapons trading, but one of these violations is also the unannounced movement of unwanted bodies across the border. From within this logic, ‘irregular’ migrants are automatically criminalized along with smuggled cigarettes and Kalashnikovs. I seek to adopt the jargon of management in order to reflect on it, but at the same time, you have to guard against perpetuating a number of thought patterns. All these terms and concepts are incredibly complex. What I can attempt to do is to enhance our understanding of them within a certain pattern of thought and then to elaborate on them using other possible perspectives and frameworks. ‘Data subject’ is another of these terms that circulates in official documents. Some policymakers use the term while others do not, which is indicative of the huge discrepancy you sometimes see

between published policy documents and the realities on the ground. But these words have entered circulation. To me, the term data subject refers to a strange paradox that concerns the objectifying tendency to reduce people to legible surfaces of data, but your personal data makes you extremely subjective as a human being. Migration policy is full of this paradoxical tension between the objective and the subjective. Irregular migrants are generally considered to be one group, which is expressed for example in representations of ‘the migrant’ in the West. On the other hand, you are labelled irregular on the basis of hyper-subjective data, which include not only your country of origin, as in the past, but also your wealth, income bracket, and personal profile.

You conducted a whole series of discussions with migration policy-makers, people involved in what you call the apparatus, machine, or dispositive. How do you move from understanding their jargon to representing it on stage?

I have always been interested in discourse analysis – not only in what people say but also in the way they say it. That is why my work is based on intensive documentary research. Even only in interviews, for example, the way people talk about things, their hesitations and repetitions, can tell you a lot about their attitudes to the subjects they are discussing. I gradually started noticing that on the issues of migration and migration management, there is an enormous production and circulation of images. These images are both verbal and visual: words like ‘migration streams’, ‘migration waves’, photos of a lot of people packed onto tiny boats, people clambering over fences, large crowds of people snaking along roads. Among policymakers, many of these images are created in the course of things and adopted by the apparatus as a whole. ‘Apparatus’ is itself an ambiguous term: using it is risky because it seems to indicate a single body, while it is actually a network consisting of biological contributors, machines, various organizations, etc.

The interesting thing about the word apparatus – and the way this word structures your material in your artistic practice – is that it refers to a single perspective. You create a metaphor: a machine that operates according to a certain logic, which is simply perpetuated once the machine is set in motion.

The term network is indeed too noncommittal for what I aim to do in the performance; it lacks the intentionality of apparatus. I am fascinated by the way the Italian philosopher Giorgio Agamben talks about the

apparatus or the 'dispositive'. He refers to tension between three things: the creator of the apparatus, the purpose it serves, and the moment that the apparatus takes control. He claims that the world is divided into living beings and apparatuses. The apparatuses were created by the living beings at some point, but the living beings are now confined by the apparatuses, which leads to a struggle to break free from the apparatus. For Agamben, a mobile phone might be an example of such an apparatus: an object created with a certain purpose. This purpose still exists, but at a certain point, the apparatus takes over and as a human being, you are subjected to its consequences. The apparatus is not only the appliance as such that you use to ring people, it also includes the changes in your behaviour that its use brings about, child labour in cobalt mines, the fear of harmful radiation, etc. You cannot simply remove yourself from the apparatus, but you cannot simply accept it uncritically either. Where is the middle ground? How can you make the apparatus visible and expose the way it operates, and then attempt to intervene?

What is the difference between the documentary material that you collected as an interviewer and the interpretation of this material in the production? How does the material start behaving within your own story?

I usually start from a documentary reality. I record conversations, but I consider them to be malleable material that I can mould and fictionalize. I strive to be as transparent as possible in the way I fictionalize things, both towards the viewers and the people I interview. When I speak to people, I am open about what I intend to do with the material. If possible, I attempt to develop long-term conversations, such as with Frontex for example. In 2015, I made *Simple as ABC #1: Man vs Machine* within the production *Infini* by Jozef Wouters, who is now also collaborating with us on the set design. *Simple as ABC #1* was a short theatrical essay about migration high-tech for which we reconstructed the Frontex 'situation room' as a set. I sent them photos of the sets. For *Simple as ABC #2*, I suggested that we devote ten minutes of the new performance to them, for which I would make my whole team available. Ultimately, they did not agree to this specific suggestion, but it did lead to a conversation in which they suggested creating a scene of a rescue operation. Our conversation about this scene is in the finished production. Furthermore, I always respect everybody's anonymity. I remove all the references to specific agencies and institutions from the production

so that you do not know who represents which institution. I change the names of people that I speak to or omit their names entirely. I actually try to separate the material from the people themselves to produce a symphony of voices, a polyphonic apparatus that occasionally splutters and contradicts itself.

Early in the process, you chose to turn part of the production into a musical. It is actually the section in which the apparatus, the machine, takes centre stage. Why did you choose this form?

Choosing to make it a musical was initially very intuitive. The result of working with documentary material is that I am always searching for the kind of narrative we need to relate to our complex reality. A reality that can no longer rely on causal, linear narratives or metaphorical characters. Musical is a dramatic genre that detaches form and content in interesting ways. When you set something to music, you are immediately detached from a kind of naturalism. There is a fascinating quip in the musical genre: *“If you can’t say it, you sing it, and if you can’t sing it, you dance it.”* This intrigues me because within the documentary form, I sometimes miss the potential for transformation. The documentary form often has an unmasking reflex that is predominated by the pedagogical and informative: *“We will show you the truth behind...”* By contrast, I seek to present something imaginary, something speculative. Something that might shift perspectives, rather than replacing one dominant narrative with yet another truth claim.

A conversation between Thomas Bellinck and Esther Severi (Kaaitheater, 2017)

BIO

Thomas Bellinck (b. 1983) graduated in directing in 2009 from RITCS, the Brussels school for audiovisual and dramatic arts. Before training as a theatre director, Bellinck studied Germanic languages at the University of Leuven. During his education at RITCS, he performed in several productions at Nieuwpoorttheater, Theater Antigone and 't Arsenaal. Having been selected for the Theaterfestival in 2009 for a political action with illegalised immigrants on hunger strike, he opened the festival with a speech entitled *We were dying and then we got a prize*. The same year, with Ewout D'Hoore, he created a play with inmates in Leuven's Auxiliary Prison, the rehearsal process for which was filmed for the documentary TV series *Leuven Hulp*. In 2010, with actor and former fellow student Jeroen Van der Ven, Bellinck set up the theatre company Steigeisen and they created the performances *Fobbit, Billy, Sally, Jerry and the .38 Gun, Lethal Inc., De Onkreukelbare* and *Memento Park*. In 2011 *Lethal Inc.*, a PowerPoint performance about the quest for humane execution methods, was selected for the Theaterfestival. In addition to his work with Steigeisen, Bellinck also performed in Frank Nuyts' opera *Middle East* (Muziektheater LOD) and, with patients from the Sint Jan de Deo psychiatric hospital, worked on *Berg*, a cinematic account of an invisible play. In 2013 Bellinck built *Domo de Eüropa Historio en Ekzilo* (KVS), a futuristic-historical museum about life in the former European Union. After an initial run in Brussels, the museum travelled to other European cities including Rotterdam, Vienna, Athens and Wiesbaden. In 2015 Thomas Bellinck set up ROBIN together with Pieter De Buysser, an autonomous and collective production company based in Brussels, managed and inspired by artists. Since 2017, Bellinck has been working as a PhD researcher in the arts at KASK/School of Arts of University College Ghent, where he is developing *Simple as ABC*, a series of performances and installations that concentrate on "the Western migration machine". In 2015 he created *Simple as ABC #1: Man vs Machine*, a theatrical essay on migration surveillance technology, in the frame of *Infini* by Decoratelier, a project by artist and scenographer Jozef Wouters.

À voir aussi au Kunstenfestivaldesarts / Ook te zien op het Kunsten-
festivaldesarts / Also at the Kunstenfestivaldesarts

Gregory Feldman

Lecture: Will the real migrants stand up?

Kaaitheater

25/05 - 19:00

Boris Charmatz / Musée de la danse

danse de nuit

In the city

25/05 - 22:00

26/05 - 22:00

27/05 - 22:00

L'Amicale de production

On traversera le pont une fois rendus à la rivière

Théâtre Varia

23/05 - 20:30

24/05 - 20:30

25/05 - 18:00

26/05 - 20:30

27/05 - 20:30



Le Kaaitheater est soutenu par / Kaaitheater krijgt de steun van / Kaaitheater is supported by



KUNSTENFESTIVALDESARTS

BOX OFFICE

MEETING POINT

FOOD & DRINKS

PARTIES

Palais de la Dynastie / Dynastiepaleis


Mont des Arts 5 Kunstberg

1000 Bruxelles / Brussel


02 210 87 37


tickets@kfda.be

www.kfda.be

 [facebook.com/kunstenfestivaldesarts](https://www.facebook.com/kunstenfestivaldesarts)

 [@KFDABrussels](https://twitter.com/KFDABrussels)

 [@Kunstenfestivaldesarts](https://www.instagram.com/Kunstenfestivaldesarts)

 kfda.be/newsletter