

Kunst als hamvraag

Kunst voor de allerkleinsten

Voor het Antwerpen 93-project Kunstonderacht is het kind een authentiek toeschouwer. Volwassene Paul Demets bezocht het hele gebeuren en genoot mee van de speelse manier waarop de artistieke codes werden gehanteerd.

De meiboom staat nog op geen enkel dak, en de specie wordt al vantussen de stenen van de 'kinderkunstencentra' gespeculeerd. Buren schatten het vermogen van de nieuwkomers. En zagen we niet in het vorige Etcetera-nummer een aannemer zwaaien met hamer en truweel? Ik hou van dat straatrumour, tenminste als het productief is. Het festival *Kunstonderacht*, dat in het kader van Antwerpen 93 plaatsvond, toonde alvast aan dat je kinderkunsten niet in één centrum hoeft onder te brengen, maar vanuit een soort epicentrum op verschillende locaties kan werken. Dat heeft zo zijn voordelen: er wordt naar het publiek toe gewerkt, de artistieke produkten staan in een bevreedende omgeving die verrassende confrontaties kan opleveren, en de kunst wordt erdoor uit het 'heilige huisje' gehaald. Artistiek verantwoordelijke Marc Verstappen koos voor een emotionele confrontatie van een publiek van alle leeftijden met kunstvormen die in een kinder- of jeugdprogramma niet zo voor de hand liggen. De klemtoon lag immers op beeldende kunst, dans, muziek en beeldend theater. Bovendien werd op die manier de verbale klip omzeild, wellicht hét obstakel om een voorstelling ook voor een zeer jong publiek toegankelijk te maken.

Minimalisme op de kermis

Kunstonderacht was volgens mij vooral relevant als analyse van de kunstcodes voor

een groot publiek, maar dan op een speelse en associatieve manier. Muziek werd vanuit verschillende invalshoeken benaderd. In *Concert voor draaimolens* werd muziek verbonden met de kermisfeer. Doorgaans heeft muziek daar alleen de functie van klankdecor, maar hier werd ze de protagonist van het gebeuren. Twee draaimolens fungeerden als motor van de actie. Voor Piet Slangen (vooral bekend van de composities die hij creëerde voor *Wintersprookje* en *Hendrik de Vijfde* van Het Gevolg) stond het idee van 'ronddraaiende muziek' centraal. Zoals de grote publieke belangstelling op de Groenplaats bewees, gaat van de kermisfeer die draaimolens oproept, immers nog altijd een grote aantrekkingskracht uit. Nostalgie, pret, kitsch en beweging, elementen die dat in de hand werken, waren trouwens ook in de compositie van Slangen sterk aanwezig, doorweven met fragmenten uit de minimale muziek. Het *Concert voor draaimolens* opende op die manier de deur voor een niet voor de hand liggend muziekgenre en liet zien dat er in een zo abstracte kunstvorm als het minimalisme scherven werkelijkheid zitten. De jongste toeschouwers konden aan het concert deelnemen, zodat de betrokkenheid van het publiek verder reikte dan de locatie.

In het Fakkeltheater was Greetje Bijma, de Nederlandse Jazz-zangeres, te horen en te zien. Met haar stem kan ze een heel univer-

sum creëren. Zonder muzikale ondersteuning of andere effecten bouwt ze korte tafereeltjes op, waardoor een soort viewmaster effect ontstaat: via de donkerte van haar stem zie je een Afrikaanse volksstam, tot ze, lichter, een Chinese zangeres wordt die achter haar waaier een glimlach prijsgeeft. Ze verandert op die manier in een heks die met krassende stem een papegaaitje doet praten, haar hand wordt een vogeltje in het riet. Haar stem wordt iets dat op zichzelf staat, maar ook een instrument dat klankna-bootsend werkt, op de manier waarop kinderen taal verwerven.

Het intiemste muzikale gedeelte speelde zich af in de Zwarte Zaal van de Singel. Bij het binnenkomen van de zaal worden de toeschouwers groepjes verzameld en in een met zwarte doeken afgebakende ruimte binnengeleid. De drie muzikanten (Marleen Vandaele, Hans Devolder en Aurelia Bover) nodigen hen uit om plaats te nemen op knusse grote kussentjes. Michel Berckmans, Geert De Wit en Didier De Neck, die dit *Eerste Concert* bedachten, wilden een droomplek creëren die een intens contact mogelijk maakt voor muzikant, instrument en uitvoering. En dat lukt aardig, voornamelijk door de houding van de muzikanten, die een jong publiek op een zo natuurlijk mogelijke wijze bij hun spel trachten te betrekken. De muziek, een keuze van levendige, lichtvoetige en sterk expressieve stukjes uit het repertoire van de twintigste eeuwse componisten Erno Dohuanyi, Zoltan Kodaly, Jean Françaix en Astor Piazzola, wordt op een frivole manier gebracht en voorzien van commentaar op de instrumenten die zij voor de uitvoering hanteren. De muzikanten tonen hun instrumenten en vestigen ook de aandacht op de frasering van de muziek en op de technieken van de uitvoering, daarbij geholpen door intermezzi van Michel Lysight, Jean-Luc Fafchamps en enkele voor *Het eerste concert* geschreven compositietjes van Michel Berckmans. Dit is een concert dat een beroep doet op alle zintuigen. Hier kan je horen, zien, voelen, ruiken en zelfs smaken want de toeschouwers krijgen thee aangeboden. Het maakt van dit concert een sensitief totaalgebeuren dat niets heeft van de nette afstandelijkheid van een gewoon concert.

Varken als spiegel

Bij kunst om in rond te wandelen denk je in de eerste plaats aan een tentoonstelling. Traditioneel en voor de komst van Jan Hoet hoorde die in een galerij of een museum thuis, maar in Kunstonderacht werd op ongewone plaatsen gewerkt: *Varkens* in de



Elck, compagnie Aigue / Marc Verstappen

Handelsbeurs en de *Kinderkamers* in het Koninklijk Paleis. *Varkens* was, als project op locatie, bedoeld als een kritische verwijzing naar de cultuurcomplexen die in Vlaanderen in de jaren zeventig overal uit de grond werden gehesen. Daarom zag je, naar een concept van Carl Gydé, een gemeentelijk sport- en cultuurcomplex met een zwembad, faciliteiten voor eten en drinken en een expositieruimte. De kunst stond hier wel centraal, met het varken als klankbord van de mens. Of was het omgekeerd. Want in de kunstwerken zaten talloze verwijzingen naar menselijke verhoudingen, vaak via de omweg van de mythologie. Midden in de prachtige, hoge ruimte van de Handelsbeurs liepen de mensen de treden op, drie door de lucht klauwende varkens tegemoet. Bart Van Steenkiste gaf zijn sculpturen de titel *L'âme mee*, een verwijzing naar de menselijke ziel en meteen naar de psychologie, maar ook naar de heldhaftigheid. Hoe moedig is de mens om met zijn kinderen op dat altaar te klimmen en een sculptuur te bewonderen van een varken dat in een zwembad vol muntstukjes en met een bodempje water leek te springen? 's Avonds bij het neonlicht dat het verhoog albakende leek het wel een podium waarop de mens zichzelf verafgoodde. Het podium had de structuur van een schip – een verwijzing naar de Ark wellicht – maar dan wel één met stallen binnenin. Door de patrijspoorten kon je een strandstoel met bierworstjes van Carl Gydé bewonderen; Jo Desmet exposeerde een Ropsachtig werkje met het varken als erotisch object; Stef Cafmeyer bracht in zijn rouwkapel voor vier biggetjes een pakkende hommage aan het varken, omwille van de manier waarop het gebruikt wordt door de mensen; terwijl Paul De Braeckeleer voor het varken dat hij boetseerde een comforta-

bel hok met bureaulamp inrichtte. Een centrale plaats was voorzien voor de tekeningen van de betreurde Guido Malysse: poëtische en naar de mythologie verwijzende schetsen van zijn ideeën omtrent varkens. Wie door het lage deurtje naar buiten wandelde, kon het einde van het varkensverhaal zien: een installatie van William Philips met sensueel vibrerende krulstaartjes. Er waren ook schilderijen van varkens te zien. Albert Mastenbroek demonstreerde in een Rubensiaanse stijl dat we ons aan het varken graag te goed doen. Achteraan maakten de twee werken van Piet Goossen indruk: met *Rentrée* en *Sortie des Cochons* maakte hij een indrukwekkende vingerwijzing naar de haastige in- en uitlopende bezoekers. Wie nauwelijks tijd had om te kijken, werd hier subliem te kijk gezet.

Brueghel de Oude

Niet alleen *Het eerste concert* creëerde een droomplek, dat deden ook de *kinderkamers* in het Koninklijk Paleis. Drie scenografen – Riex Swarte, Goury en Hinderik De Groot – en beeldend kunstenaar Albert Mastenbroek richtten de kamers in met hun verbeelding. Wie erin rondliep, voelde zich ongetwijfeld aangetrokken door de beeldende kracht. De kamers hadden op die manier iets van een innerlijke reis: je wandelde van stemming naar stemming. Riex Swarte, bekend van zijn speelgoedvoorstellingen, maakte een kijkdoos waarin hij allerlei Antwerpse figuurtjes posteerde, terwijl Goury (bekend als scenograaf van Josef Nadj) een intrigerende, donkere kamer voor Alice in Wonderland ontwierp. In beide tentoonstellingen konden de kinderen in de kunstwerken rondwandelen, zodat zij op een bijna tastbare manier konden deelhebben aan de kunstcodes. Hier kregen de toe-

schouwers dus mogelijke antwoorden te zien.

In *Elck!*, een productie met een dertigtal kinderen uit verschillende werelddelen, die in de Bourla te zien was, stond de bevraging centraal. Regisseuse Christiane Véricel stichtte haar Compagnie Aigue in 1983. De Compagnie heeft haar thuishaven in Lyon, maar is eigenlijk een rondreizend gezelschap dat zowat alle werelddelen aandoet. Her en der geeft ze theaterworkshops voor kinderen, en daaruit haalt ze haar acteurs en actrices. Omwille van hun jonge leeftijd nemen ze dikwijls maar aan enkele voorstellingen deel en worden dan door andere kinderen vervangen. Dat levert uiteraard voorstellingen op met een andere tonaliteit. Christiane Véricel tracht dat niet te camoufleren, maar gebruikt de verscheidenheid van culturen en sociale achtergrond als een statement.

In *Elck!* heeft die verscheidenheid ook te maken met het uitgangspunt: de schilderijen van Pieter Brueghel de Oude. De doeken van Brueghel stellen vaak groepstaferelen voor, maar toch worden sommige figuren scherp geprofileerd. Kijken naar een schilderij van Brueghel is daarom 'un voyage entre singulier et pluriel' volgens Véricel. Ook de voorstelling is opgebouwd rond het individu en de groep. In de voorstelling zie je een universum dat herinnert aan Brueghels *De toren van Babel*: mensen van verschillende leeftijden – er zitten ook vier volwassen acteurs bij – en nationaliteiten moeten samenwerken, ondanks het kluwen van talen. De structuren van de samenleving worden bevestigd: de individuen zoeken een plaats en een houding. Nadat een jongetje zich heeft kwaad gemaakt omdat het doek niet opengaat, zie je een groep mensen in *écru* linnen op en rond rotsblokken bewegen. Op het eerste gezicht lijkt het een chaos, zoals ze

door elkaar lopen en plots halt houden alsof ze figuren op een schilderij worden, maar in feite is het een perfect getimede choreografie. De structuur die ze in de groep ontwikkelen, is vrij primair: ze werken samen bij het oogsten en het tot brood verwerken van het graan, maar dat gaat niet zonder moeite, omdat de één zich het deel van de ander wil toeëigenen of omdat niet iedereen even actief is. Bovendien wordt de structuur die ze hebben opgezet bedreigd door een andere, in bruin en rood linnen geklede groep, die traag op de achtergrond voorbyschuift en hun brood tracht te stelen. Heeft een groep die beter gestructureerd is een hoger beschavingsniveau? Het lijkt er niet echt op als je de in bruin en rood geklede groepsleden de andere groepsleden met messen ziet achtervolgen. Maar Véricel laat de harmonie toch zegevieren: als de groepen elkaars terughoudendheid zien om er een persoonlijk gevecht van te maken, gaan ze elkaar respecteren. Het komt zelfs tot een uitwisseling van brood en fruit en de toenadering wordt zo sterk dat het slotbeeld een groepsportret in harmonie is. De voorstelling krijgt er een ritueel karakter door dat in het prachtige decor van Silvio Crescoli en mede dankzij de muziek van Louis Sclavis tot een indringende beeld wordt.

In *Spinnen*, de nieuwste produktie van Stella Den Haag, stelden Hans van den Boom en Frans Poelstra de verhaalstructuur in vraag. Als een spin weeft danser Frans Poelstra verschillende verhaaldraden aan elkaar. Met het onderstel van een diaprojector en twee wortelen die hij in de juiste vorm bijt, creëert hij de sleutelscène. Evert en Blinde Loes zijn op weg naar de jonkvrouw die opgesloten zit in het kasteel. Loes raakt daar echter niet, want ze maakt een dodelijke val tussen de aardappelen, veroorzaakt door een voorbijsnellend konijn. Ook het bezoek van Evert aan de jonkvrouw loopt slecht af want er vloeit bloed. Merkwaardig genoeg is dit het verhaal van een dier dat doorgaans toch als zachtaardig beschouwd wordt: een konijn. De verteller wordt zo op een erg grappige manier een cynische manipulator. Maar hij wordt ook zelf gemanipuleerd, bijvoorbeeld door de lichtcirkels. Op een bepaald moment is hij het zelfs zo beu dat hij achter een zuil gaat staan en door de megafoon verkondigt dat hij naar Terschelling wil. Maar hij zit natuurlijk ook in het verhaal verstrikt. Gelukkig voor hem komt een vrouw de zaal binnen met een schaal aardappelen. Zij rijgt de draden aan een en opent de gordijnen. Gelukkig is er nog een wereld buiten. *Spinnen* is in die zin een prachtig pleidooi voor een surrealis-

tische en associatieve verhaalopbouw en vooral een waarschuwing tegen idylles en al te mooie sprookjes.

Vitaliteit en melancholie

Ook de danscodes werden in zekere mate blootgelegd. Dat gebeurde door telkens twee voorstellingen naast elkaar te zetten. Zowel in *Trio à cordes* en *Bonus* van DCA, als in *Here's to Harry* en *Go-Go Al Coda* van Ginnie Heggen primeren het spel dat op een directe manier de emoties en de fantasie van de toeschouwer aanspreekt.

Eric Martin en Herman Diephuis behoren beiden tot de compagnie DCA van de Franse choreograaf Philippe Decouflé, die bekendheid verwierf door de spectaculaire openings- en slotceremonie van de Olympische Winterspelen van Albertville. Zowel *Trio à Cordes* van Herman Diephuis als *Bonus* van Eric Martin kan je zien als een evenwichts-oefening. Bij *Trio à Cordes* is dat eerder extravert: de drie dansers (Diephuis, Caillet en Corbet) klimmen via touwen in en uit fauteuils die zo'n twee meter boven de scène hangen. Dat gaat gepaard met afwisseling tussen energie en uitputting, vallen en glijden, basisbewegingen van de postmoderne dans, maar ook van de verhoudingen tussen de dansers onderling. In *Bonus* van Eric Martin komt de beweging van binnenuit, als het ware uit het hoofd van de dans. Martin, die gekleed is in een vliegenierspak, heeft een helm op waaraan een vliegtuigje vastgebonden is. Dat zwaait hij rond tot hij verbonden wordt met een metalen constructie waaraan schroeven hangen. Het komt er voor hem op neer zijn choreografie uit te voeren zonder dat de schroeven elkaar of de grond raken. Geleid door geluiden die naar de luchtvaart verwijzen, wordt hij zo de middelpuntvliedende kracht van zijn eigen voorstelling.

Op een gelijkaardige manier werden ook *Here's to Harry* en *Go-Go Al Coda* van Ginnie Heggen naast elkaar gepresenteerd. Voor *Go-Go Al Coda* bracht Ginnie Heggen *Here's to Harry*, een ontwapenende hommage aan Aids-slachtoffer Harry Sheppard. De solo baadt in een kermisachtige sfeer: Ginnie Heggen komt op en begint te lopen. Ze wisselt een pas op de plaats af met rondjes. Met haar petje, haar knaloranje jack onder een rij rood-wit-blauwe vlaggetjes lijkt dit een Nederlands meisje dat alles voor mekaar heeft, want ze bouwt een ritme op dat ze op een strakke manier aanhoudt. Maar plots onderbreekt ze dat ritme met andere pasjes, minder zwaar en scherper. Zo lijkt ze een soort echo in haar beweging in te bouwen, alsof ze zich van haar eigen passen verwijdert

om er dan weer naar terug te keren. Even krijg je daardoor de indruk dat ze niet alleen danst, maar ook haar tweede ik misschien of net zo goed de schim van een dode.

In *Go-Go Al Coda*, dat ze samen met Ursula Schmid, Jorge Filio en Robbert Rappage danst, zie je opnieuw danspasjes die lichtvochtig lijken. Op die manier huppelen de dansers de scène op en af, maar wat ertussen gebeurt is niet vrijblijvend. De scène wordt afgebakend door omheiningen die je in de stad rond braakliggende terreinen ziet, en in de hoeken slingert vuil. Twee jongens en meisjes bewegen in de ruimte ertussen, alsof ze van de wereld, die alleen nog in de schaduw van een neonreclame zichtbaar is, zijn afgezonderd. Ze voeren spelletjes op, lichtjes absurd en vooral passioneel. Je herkent danspasjes uit volksdans en showbizz die geïroniseerd worden. Het zijn de resten die ze uit de wereld hebben meegenomen en waarmee ze zich hier vermaken. Even lijkt hun domein bedreigd, als één van de dansers een sleutelbos aan zijn broek bevestigt en zo een nachtwaker wordt. De andere dansers zeulen achter de omheining met materiaal dat ze net buitgemaakt lijken te hebben. Eerst bespieden ze hem, maar dan wordt hij in hun dans betrokken. Ginnie Heggen creëert hier een aanstekelijk universum van jongeren die zichzelf in stand houden, zoals zovelen die moeten overleven in de stad. Er gaat daarom van *Go-Go Al Coda* een melancholische, vitale kracht uit waar je deel aan wil hebben.

Hetzelfde kan gezegd worden van Kunst-
onderacht: als je – ook maar even – kan
figuren op een kunstwerk, is het hard
vallen buiten het kader.

Paul Demets