

Etcetera

138

jaargang 32 - september 2014
gratis magazine

tijdschrift voor podiumkunsten

CLUBBING VIBES

Identiteit
in beweging

FRIE LEYSEN

"Dat kleine streepje
tussen woorden"

HET CIRCUS ZOALS HET IS

De geregisseerde authenticiteit
van Ensor en cirQ Batavaria



CIRCUS MAGAZINE

Driemaandelijks tijdschrift
voor de circuskunsten

MEER INFO . ABONNEREN . ADVERTEREN
www.circuscentrum.be/circusmagazine

Vlaanderen
verbeelding werkt

Circus
centrum



AFFENBAAR Vlaamse Centra voor Circuskunsten van
 september t/m oktober 2014
HOOFDREDACTEUR PRINT & ONLINE
 Lene Van Langenhove
REDACTIE: Charlotte De Somviele,
 Sébastien Hendrickx, Erwin Jans,
 Bauke Lievens, Geert Opsomer,
 Mia Vaerman en Kristof van Baarle
EINDREDACTIE: Evelyne Coussens en
 Elke Decoker
VORMGEVING: Bert Van Leirsberghe
www.studiomagma.be
COMMUNICATIE: Lene Van Langenhove
lene@e-tcetera.be
ADMINISTRATIE: Jonas Maes
Jonas@e-tcetera.be
ADVERTENTIES: Johan Wambacq
adverteren@e-tcetera.be
VERANTWOORDELIJKE UITGEVER:
 Johan Wambacq, Mangelschotsstraat 13,
 1861 Wolvenstem
DRUK: The Factory Brussels.
 Etcetera wordt gedrukt op ecologisch
 geproduceerd papier met FSC-label.
VERDEELPUNTEN: Etcetera kan je gratis
 meenemen in zo'n 250 theaters,
 kunstcentra, culturele centra, cinema's,
 musea, universiteiten, hogescholen,
 bibliotheken, boekhandels en koffiebars
 in België en Nederland. De volledige lijst vind
 je op www.e-tcetera.be.
ABONNEREN: Ontvang Etcetera bij je
 thuis voor maar € 28 per jaar (EU € 35).
STEUN ETCETERA: **Supporters** krijgen
 voor € 100 twee jaar lang alle nummers
 thuisbezorgd. **Ambassadeurs** krijgen
 voor € 200 (EU € 250) een jaar lang 30
 exemplaren van elk nummer om te verdelen
 onder studenten of publiek en worden
 vermeld in het colofon en op de site.
 Alle info op www.e-tcetera.be of via
abonnementen@e-tcetera.be.
PARTICIPANTEN:
 Bozar, Campo, De Munt, deSingel, Kaaitheater,
 Leporello, NTGent, Rosas, Toneelhuis,
 Vlaams Centrum voor Circuskunsten, Walpurgis
 Etcetera
 Theaterpublicaties vzw,
 Sainctelettesquare 19, 1000 Brussel
redactie@e-tcetera.be
www.e-tcetera.be
www.facebook.com/etceteramag
COPYRIGHT De redactie heeft alle
 rechthebbenden gecontacteerd om toelating
 te krijgen voor het gebruikte materiaal. Mocht
 u menen recht te hebben op materiaal dat in
 dit nummer is gepubliceerd, kan u mailen naar
redactie@e-tcetera.be.
 Niets uit deze uitgave mag worden
 vervoelvoudigd en/of openbaar gemaakt
 zonder voorafgaand akkoord van de uitgever.
 ISSN 0774-2738
 met steun van de vlaamse overheid

coverbeeld: Kinshasa Electric van Ula Sickle
 © Bart Grietens

If you could say it in words, there would be no reason to paint

Een uitspraak van schilder Edward Hopper die evenzeer geldt voor de podiumkunsten: als je het met woorden kon zeggen, hoefde je geen voorstellingen te maken. Een voorstelling is meer dan de optelsom van tekst, spel en scenografie, het is een hier-en-nu gebeuren dat nooit meer kan worden herhaald. Waarom proberen we dan toch die unieke, vluchtige ervaring in woorden te vatten?

Sinds mensenheugenis beelden we uit wat ons bezighoudt, vertellen we grote en kleine verhalen in een poging te begrijpen wat ons omringt. Het theater, in welke gedaante en waar ter wereld ook, blijft de uitgelezen plek om onszelf, onze waarden, onze omgeving en onze geschiedenis kritisch in vraag te stellen. We worden er uitgenodigd mee te voelen met de *struggles* van onze medemens, hoe verschillend die ook is, en worden er geconfronteerd met overtuigingen en thema's die tot nadenken stemmen. Etcetera kan deze openheid van geest die de podiumkunsten genereren laten nazinderen. Over grenzen, genres en generaties heen.

Samen met de nieuwe redactie wil ik uit het enorme aanbod enkele thema's en tendensen filteren en ze traag laten doordruppelen. We blijven zoeken naar raakvlakken van de podiumkunsten met andere disciplines en met de wereld, om wat we vandaag zien in een bredere context te plaatsen, historisch, maatschappelijk of cultureel. 'Naar theater gaan' is zoveel meer dan een ticketje kopen en je laten wegzakken in het rode pluche. Heel wat kunstenaars werken of spelen op locatie, trekken de stad in of gaan aan de slag met sociaal kwetsbare mensen. We willen ook aandacht besteden aan processen en langetermijnprojecten, en aan wat er broeit buiten het gesubsidieerde veld.

Naast het enorm verscheiden aanbod van theater, dans, performance, muziektheater, circus en jeugdtheater in Vlaanderen zijn we ook nieuwsgierig naar wat zich afspeelt buiten onze

taal- en landsgrenzen. Daarom zullen we geregeld samenwerken met artiesten die in het buitenland wonen of werken. We willen waarde toekennen aan nieuw, opkomend talent en zo de dynamiek tussen kritische beschouwing en de praktijk aanzwengelen, zoals Etcetera in de jaren tachtig deed met de Vlaamse Golf. Of we nu inzoomen op aanstormend talent of uitzoomen op het grotere verhaal van de podiumkunsten, altijd vertrekken we vanuit de praktijk, vanuit het werk. En dat betekent niet enkel aandacht voor makers en performers, maar ook voor scenografen en technici, en voor verschillende werkwijzen en organisatie modellen.

Ik krijg soms de vraag of ik nog wel word geraakt door voorstellingen, omdat ik er gemiddeld drie per week zie. Werk, ontstaan vanuit een noodzaak of gemaakt met een ongelooflijke vrijheid, weet me gelukkig nog steeds te ontroeren of verrassen. Die noodzaak en vrijheid moeten we beschermen. Met de vermarkting van het cultuurbeleid, een evolutie die te veel Europese landen reeds doormaakten en waarvan we de gevolgen al duidelijk kunnen waarnemen, dreigt het diverse aanbod waar we zo trots op mogen zijn, te verschromen. Een visie die cultureel ondernemerschap als model heeft en kunst enkel ziet als uithangbord van een regio, is niet alleen nefast voor de kunstensector, maar voor onze hele maatschappij. Als we bovendien de maatschappelijke relevantie van cultuur gaan koppelen aan haar economische waarde en potentieel, spreken we niet langer over de essentie ervan. Want cultuur laat zich niet meten. Ze is als de poriën van de huid waardoor je ademt, bijna onzichtbaar maar levensnoodzakelijk. Als de poriën worden afgesloten van de broodnodige zuurstof, houdt het lichaam op te bestaan. Net dat onmeetbare, gelinkt aan het grotere lichaam, de maatschappij, trachten we met Etcetera onder woorden te brengen.

Lene Van Langenhove



DE BLINDEN

TONEELHUIS
ENSEMBLE VAN MAKERS
EN SPELERS

INFO EN TICKETS
WWW.TONEELHUIS.BE
03 224 88 44


Vla. Luk Van den Broeck, Opleidingsstraat 7, 2000 Antwerpen.
 Vormgeving: designers & maaijck, Foto: Guy Cassiers / Adriaens Albertus.
 Toneelhuis werkt met subsidies van de stad Antwerpen, de provincie Antwerpen en de Vlaamse overheid.

24.09 — 28.09.14

BOURLA

Drumming & Rain

A Choreographer's Score by Anne Teresa De Keersmaeker & Bojana Cvejić

Rosas Book
+ 3 DVDs
launch:
October 2014



In this third volume in the series *A Choreographer's Score* Anne Teresa De Keersmaeker talks about the making of *Drumming and Rain*, two landmark works created to the music of minimalist composer Steve Reich. This edition comprises a book of interviews, illustrated with numerous drawings, diagrams, photos and post-performance documents, as well as three DVDs containing excerpts from the works performed by Rosas and Ictus.

1 book, 3 English-language DVDs with Dutch and French subtitles; €44,95;
available in English (ISBN 978 94 6230 048 4) and French (ISBN 978 94 6230 057 6).

www.mercatorfonds.be – www.rosas.be

Mercator Fonds Rosas



KAAITHEATER & KAAISTUDIO'S — 2 FIJNE ADRESSEN IN BRUSSEL
KAAITHEATER.BE

Inhoud

- 4 **Dat kleine streepje tussen woorden**
Thomas Bellinck in gesprek met festivalmaker Frie Leysen
- 14 **Het circus zoals het is**
De geregisseerde authenticiteit van *Ensor* en *cirQ Batavia*
- 19 **SINCOLLECTIEF: hier om te blijven**
Rumble in da jungle slaat terug
- 24 **In het hoofd van** Eurudike De Beul
- 25 **Ass talk en clubbing vibes**
Nomadische identiteiten in de hedendaagse dans
- 31 **Selfies op het podium van Theater der Welt**
Hoe persoonlijk is het werk van Leonardo Moreira en Kim Noble?
- 34 **Ruimte heeft de neiging zich meer in het hoofd af te spelen dan in de realiteit**
Jozef Wouters over scenografie
- 38 **De eenzaamheid van de hypercommunicatie**
Fabrice Murgia's angst om niet te zijn
- 43 **Wunderkammer:** Miet Warlop
- 44 **De onzichtbare kunstenaars**
Tiago Rodrigues ontleeft de crisis in de Portugese podiumkunsten
- 50 **De instelling als permanent experiment**
Het Bos van Wannes Cré en Tile Vos
- 54 **De kunstenaar als technologisch bricoleur**
De impact van technologie op het theater
- 60 **Schrijven is alleen maar boeiend als je het op jezelf betrekt**
Auteur en acteur ontmoeten elkaar in Willem De Wolf



Reviews

HET LACHENDE LIJF › 65
AH/HA | Lisbeth Gruwez & Voetvolk

HET GEHEIM VAN DE PAPEGAAI › 66
De dag dat de papegaaï zelf iets wilde zeggen | Jetse Batelaan

KINDEREN ALS BEDREIGDE GROEP › 67
Next Day | Philippe Quesne

GROTESKE FAUST MET SPAANSE TREKJES › 68
Fausto | Frou Frou

HET RISICO VAN DE LOCATIE › 69
Primitive | Claire Croizé

MIND DE THEATERMACHINE › 70
Mind your Step | Sermoen & Cie Lodewijk/Louis

BOOK REVIEW
LEVENDE LEGENDE › 71
Kalender 09 | Benjamin Verdonck

Thomas Bellinck in gesprek met Frie Leysen

‘Dat kleine streepje tussen woorden’

Frie Leysen is festivalmaker.

Van 1980 tot 1991 was ze directeur van deSingel in Antwerpen. In 1994 richtte ze het Brusselse Kunstenfestivaldesarts op, dat ze leidde tot 2004. Na de organisatie van het multidisciplinaire festival Meeting Points in negen Arabische steden (2007) en passages bij Theater Der Welt in het Ruhrgebied (2010) en de Berliner Festspiele (2012) werd ze benoemd tot theaterdirecteur van de Wiener Festwochen.

Thomas Bellinck is theatermaker.

Met zijn gezelschap Steigeisen maakte hij voorstellingen als *Fobbit* (2009), *Billy, Sally, Jerry and the .38 Gun* (2010), *Lethal Inc.* (2011) en *De Onkreukelbare* (2012). Daarnaast werkt hij geregeld met niet-professionele spelers, bijvoorbeeld bij wijkprojecten of workshops in de gevangenis of de psychiatrie. In 2013 bouwde hij *Domo de Eüropa Historio en Ekzilo*, een futuristisch-historisch museum over het leven in de voormalige Europese Unie, dat werd geselecteerd voor Het Theaterfestival 2014.

Frie Leysen ontving dit jaar de Nederlandse Erasmusprijs voor haar ‘onverschrokken’ bijdrage aan de ‘vernieuwing in het internationale theater’. In maart raakte bekend dat ze, hoewel ze door de Wiener Festwochen was aangeworven voor drie edities, na afloop van de eerste editie haar functie zou neerleggen. Na haar vertrek schreef ze een open brief waarin ze de visie en de structuur van grote, gevestigde festivals als de Wiener Festwochen in vraag stelt. Thomas Bellinck, die op uitnodiging van Frie Leysen zijn *Domo de Eüropa Historio en Ekzilo* in Wenen presenteerde, zocht haar eind juli op in Avignon voor een lang gesprek in een zonnige tuin, met op de achtergrond een koor onvermoeibare cicaden.

Woensdag, 17u08

Thomas: Na je vertrek bij de Wiener Festwochen schreef je een open brief (te lezen op www.profil.at) aan de voorzitter van de raad van bestuur. Waarom een open brief?
Frie: Toen het festival gedaan was, wou ik geen emotionele interviews geven. Als je zelf iets schrijft, heb je meer controle; dan kan niemand je woorden verdraaien. Daarbij wou ik het niet enkel over mijn ervaring in Wenen hebben. Vastgeroeste structuren zijn niet het probleem van de Wiener Festwochen alleen. Het gaat over een attitude. Het schijnt dat mijn brief intussen op Facebook circuleert en dat hij mensen aan het denken zet. Ook in andere landen. Blijkbaar heb ik iets aangeraakt waar veel mensen mee te maken krijgen. Iedereen roest vast op een bepaald moment. Dat is een serieus probleem. Ik zal je nog wat koffie bijgeven. Het is geen espresso, maar...

Perfect. Laat het me weten als ik dingen zeg die niet waar zijn, maar je hebt in het verleden toch ook op andere plekken in een moeilijke context gewerkt, of in een context waarin mensen misschien vastgeroest waren. Wat was er zo anders in Wenen?
Dat is eigenlijk niet waar. In moeilijke omstandigheden werken is niet het probleem. Maar ik heb tot nu toe altijd dingen in het leven geroepen waarvoor ik zelf de filosofie en de werkwijze kon bepalen. Ook in Wenen zeiden ze mij: ‘We vragen je omdat we verandering willen.’ Maar die willen ze helemaal niet. Daarnaast waren de intendant en ik in Wenen benoemd om samen drie edities te maken. De enige continuïteit in de hele structuur wordt dus gevormd door de zakelijk directeur en de medewerkers. Maar veel van die medewerkers werken daar al 25 jaar en de positie van de zakelijk leider is doorheen de tijd een concentratie van macht geworden.

We leven in een tijd waarin de politiek onze angst organiseert en cultiveert. Het creëren van de angst voor anderen, voor alles wat anders is dan jij, is de beste manipulatie die je maar kan dromen.

Hoeveel vat heb je dan als theaterdirecteur nog op een organisatie? De structuur van een organisatie moet haar doelstellingen weerspiegelen, niet andersom. Een festival of een kunstinstantie is een artistiek project dat geleid moet worden door een artistiek persoon. De zakelijk leider werkt daar onder of naast, om mee te realiseren wat de artistiek leider voor ogen heeft. Eigenlijk zou een artistiek directeur zijn eigen zakelijk directeur moeten kunnen benoemen. Het Duitse systeem is in die zin zo stom nog niet: als een intendant gaat, gaat de hele top met hem mee. Iedereen naar huis. Maar bij de grote festivals is dat vaak niet zo; daar blijft de ploeg meestal zitten.

Desondanks heb je een succeseditie samengesteld. Daarmee begin je je brief en dat wordt ook aangehaald in de reacties van de voorzitter van de Wiener Festwochen en de medewerkers.
Een festival is meer dan een programma maken. Een festival is een statement, een positie innemen, nadenken over het reilen en zeilen van de wereld en de tijd waarin we leven. Dat is niet enkel een serie van twintig schone voorstellinkjes.

Het was natuurlijk wel meer dan dat. Ik vind ook dat we erin geslaagd zijn een goed festival te maken, maar het had nog veel beter gekund. (stilte) Het gaat over de manier waarop...

Wat kon volgens jou beter?

De basis van het probleem is dat er in Wenen geen filosofie is. Er is nooit diepgaand gesproken over wat een festival is. Wat kan een festival zijn? Wat is je verantwoordelijkheid als je zoveel geld hebt? Hoe ga je om met je politieke omgeving? Met je sociale omgeving? Waar vindt het festival plaats? Hoe verhoud je je tot die stad? Wat gebeurt er op dit moment in een buurland als Hongarije? Ik geef een voorbeeld. Een van de voorstellingen was een coproductie met de Münchner Kammerspiele, een van de rijkste theaters in West-Europa. Een boeiend huis, Johan Simons gaf er nog een extra elan aan, maar moet Wiener Festwochen dat coproduceren? Als er nu één ding is dat zo'n theater genoeg heeft, is het geld. Zo krijg je een klassenmaatschappij van theaters: de rijken, de middle class, de armen. Dan coproduceren de rijken elkaar en blijft het

geld in de upper class circuleren. Tachtig procent van de theatermakers en artiesten zijn onafhankelijke kunstenaars, vaak zonder subsidies. Hun werk moeten we coproduceren, niet dat van de rijke huizen. Die kan je wel uitnodigen; het is niet omdat ze rijk zijn dat ze slecht zijn. Maar het is ook niet omdat ze rijk zijn dat ze goed zijn. Dat soort discussies is van cruciaal belang. Als je het niet fundamenteel eens bent over wat de rol van een festival is, zit je constant ruzie te maken over prullen.

Maar zijn dat geen gesprekken die je voert voor je een festival begint samen te stellen? Maar ja, natuurlijk. Je moet op voorhand discussieren, zodat je van elkaar weet waar je staat. Ik maak graag ruzie op voorhand, maar niet meer eens we vertrokken zijn. Nu, ik vind het Weense verhaal te petietierig om te veel aandacht aan te besteden.

Wenen is een voorbeeld, maar er gebeuren dingen die representatief zijn voor een breder landschap. Heeft die confrontatie je uiteindelijk ook iets opgeleverd? Of is het nog te vroeg om dat te zeggen?

Ik denk dat ik nog radicaler word in de overtuiging dat je dinosauriërs niet terug tot leven kan wekken. Dat je ze moet laten sterven. En dat je beter daarnaast iets anders maakt.

Je gelooft niet dat er nog een toekomst is voor dit soort festivals?
Wel als *city marketing*.

Dat is ook een toekomst.
Het Disneyland van de cultuur. (*lacht*)

Dus je gelooft niet meer in interne verandering?
Tenzij je echt op voorhand kan afspreken dat je tabula rasa maakt. De vraag is hoe lang een organisatie of structuur kan blijven bestaan voor ze compleet vastroest en haar flexibiliteit verliest. Hoe lang blijf je in dezelfde positie op dezelfde plek alert, hoe vermijd je routine? Hoe pertinent blijft een instelling? Een moeilijke vraag, want wie heeft de moed om zelf te zeggen:



© ILJA HIPPIG

‘Oké, dat ding heeft gedaan wat het moest doen, we stoppen ermee.’

Zeker als je op een hoge stoel zit...
... ga je de poten niet zelf afzagen. Dat geldt in zekere zin ook voor artiesten. Welke grote artiesten worden goed oud? Misschien is wat je maakt op een bepaald moment heel straf, revolutionair. Maar op een bepaald moment is het dat niet meer. En wie durft dan zeggen: ‘Ik denk dat je gedaan hebt met spreken, rond maar af.’ Tegen jezelf ga je dat ook niet zeggen. Het is ook pijnlijk om te moeten constateren dat je eigenlijk niks meer te vertellen hebt.

Is het de rol van een festival om op zoek te gaan naar nieuwe stemmen?
Ja. Een grote naam is niet noodzakelijk een groot artiest en een groot artiest is niet noodzakelijk een grote naam. Daar is

een onderscheid tussen. In plaats van altijd dezelfde grote namen te presenteren, moet je als festivalmaker ook op zoek gaan naar de volgende generaties, die nog niet *established* zijn, en naar artiesten van ver weg, die we niet kennen en van wie we nog nooit gehoord hebben.

Dan ben je als festival natuurlijk ook de plek die grote namen creëert.
Dat kan een gevolg zijn. Je creëert een platform voor een volgende generatie die kan doorgroeien. Maar we zijn volwassen mensen. Die artiest is ook een volwassen mens. De vraag is of je zoiets wilt of niet. Ik zeg ook dikwijls tegen artiesten die toeren: ‘Dat toeren, jullie doen alsof dat de enige bevestiging is.’ Is het echt zo belangrijk om overal te staan met je productie? Is het niet juist belangrijk om te bekijken waar je wilt staan en daarin selectief te zijn?

Kunst is elitair, maar je moet ervoor zorgen dat die elite zo groot mogelijk is. Dat lijkt me interessanter dan je lat naar beneden halen.

Als je iets maakt, wil je dat toch zo breed mogelijk communiceren?
Natuurlijk. En dat klopt ook. Maar het is een gedeelde verantwoordelijkheid. *It takes two to tango*. Artiesten moeten ook weten wat ze doen en wat ze willen. Je bent niet alleen het arme slachtoffer van die slechte intendanten of directeurs. (*lacht*) Iedereen moet voor zichzelf beslissen: wat wil ik eigenlijk, wat is mijn prioriteit? Daar moet je de consequenties van dragen.

Vanuit de drang om als maker breed te communiceren vond ik het belangrijk om mijn werk op de Wiener Festwochen te tonen, want het publiek daar was nieuw voor me. Bij nader inzien heb ik er echter enkel de mensen bereikt die het zich kunnen permitteren, want de ticketprijzen zijn in Wenen astronomisch hoog.
Prijzsetting is al één belangrijk signaal. Tot wie richt je je als festival? Als je kijkt

naar de prijzen van het Kunstenfestival-desarts, heb je natuurlijk een ander publiek. Maar met de prijzen die je in Wenen hebt...

En toch zit de zaal vol.
Uitverkocht, uitverkocht.

Terwijl in Vlaanderen de ticketprijzen veel lager liggen, maar de zalen niet altijd vol zitten. Dat wil toch zeggen dat prijssetting niet het enige is.

Je moet ook een interessant programma maken, natuurlijk. Mensen komen niet omdat het goedkoop is. Mensen komen omdat het goed is. En de Wiener Festwochen hebben in de stad een heel sterke traditie en reputatie.

Dan belanden we bij een eeuwenoude discussie: hoe boor je een breder of ander publiek aan? Want zelfs met een goed programma bereik je niet per se meer mensen.

Het is heel gevaarlijk om dat te zeggen, maar kunst is elitair. Je zal nooit iedereen naar een kunstenfestival krijgen, ook al wil je dat nog zo hard. Ik heb dat in mijn leven echt geprobeerd. Tot je op een bepaald moment beseft: ik ga niet graag naar het voetbal, moet ik nu per se naar iets gaan als ik daar geen interesse voor heb? Kunst moet toegankelijk zijn, dat is juist.

Voetbal is wel veel zichtbaarder. Ik volg het voetbal niet, maar zelfs ik weet een beetje wat er speelt. Terwijl de helft van de kunst gewoon niet zichtbaar is.
Even omgekeerd. Wij accepteren specialisaties op alle terreinen. Er is een financiële elite, een intellectuele elite... Maar op artistiek vlak mag dat ineens niet. Waarom niet? Er is natuurlijk een verschil tussen cultuur en kunst. Als je een cultuurhuis leidt, moet je ruim programmeren. Maar als je een kunstenhuis leidt,

heb je een andere rol te spelen. Dan moet je niet voor elk wat wils bieden, dan moet je gewoon een duidelijke kunstlijn hebben en die verdedigen. Maar een artistiek huis dat voor elk wat wils programmeert? Kijk naar Nederland: daar hebben alle theaters hetzelfde profiel. De ene avond tonen ze *Het Zwanenmeer*, de volgende avond misschien Thomas Bellinck en de avond erop Youp van 't Hek. En dan klagen ze dat ze geen publiek hebben. Maar wat voor profiel, wat voor bakkes heb je dan? Kunst is elitair, maar je moet ervoor zorgen dat die elite zo groot mogelijk is. En daar ligt het werk. Dat lijkt me interessanter dan je lat naar beneden halen.

Het begint natuurlijk al met de vraag waar de grens ligt tussen cultuur en kunst. Als maker denk ik zelden op die manier na over mijn werk. Ik heb het gevoel dat veel makers van mijn generatie ergens tussen de twee staan of een bewuste keuze maken om op de twee niveaus te opereren.
En dat de grens tussen hoge en lage cultuur vervaagt? Ik denk inderdaad dat jouw generatie daar op een andere manier mee om kan. Maar kunst kan ook een motor zijn die dingen in de maatschappij op gang trekt. Waarna die dingen dan doorsijpelen. (*stiltte*) Ik weet het niet.

Als je wilt pauzeren, Frie, moet je het zeggen.
Nee. Ik sta gewoon af en toe recht en loop een beetje rond.

Wat kan de betekenis van een festival dan zijn voor een podiumkunstenlandschap?
Ik neem nu even het voorbeeld van het Kunstenfestivaldesarts. Dat heb ik opgericht om artistieke en om politieke redenen. Artistieke, omdat het artistieke aanbod van hedendaagse podiumkunsten in Brussel op dat moment veel te klein was voor een stad die zich de hoofdstad van Europa noemt en waar artistieke circulatie essentieel is. En op politiek vlak werden Vlamingen en Franstaligen op dat moment zo tegen elkaar opgejut, dat ik dacht: Frie, in plaats van op café te zitten morren, doe een politieke, publieke geste.



© TAGFISH-AMSTERDAM

► Op Theater der Welt programmeerde Frie Leysen *Tagfish* van Berlin in het Ruhrgebied: 'Een blik van buitenaf is dikwijls verfrissend!'

want ze hebben het niet begrepen. Ze halen de metaforen en de intertekstuele referenties er niet uit.' Dan babbel je met de studenten en blijken die het supergoed begrepen te hebben. Zelfs vanuit het veld hoor ik soms: 'Het is te complex, de mensen gaan het niet verstaan.'

Of: 'Dat is niets voor mijn publiek.' Terwijl, wie is je publiek? Dat is geen monolithisch blok. En wie ben jij om te beslissen wie je publiek is en wat zij graag gaan zien of niet?

Als jij een festival samenstelt, houd je dan nooit rekening met een publiek?

Ik ben daar heel hard mee bezig. Maar niet terwijl ik een programma maak. Dan vertrek ik van wat me noodzakelijk en dwingend lijkt. Pas daarna bedenk ik hoe we dat gaan communiceren. Als je dat in het begin al doet, behandel je je publiek als *minus habens*. Ik voel me als toeschouwer dikwijls beledigd; je wordt voortdurend onderschat. Het is niet omdat je de hele dag gewerkt hebt en moe bent, dat 's avonds je verstand ineens niet meer functioneert en je lichte kost moet krijgen. Dat is toch larie? Je moet andere kost krijgen, geen lichte.

Anderzijds neem je de context waarin je een festival maakt, toch mee in je programmering?

Natuurlijk. Bij aankomst in een stad maak ik een analyse: wat is dit voor een plek? Je probeert te verstaan, te zien wat er gebeurt en wat ontbreekt. Je zoekt de gaten. Je onderzoekt hoe een festival complementair kan zijn met wat er al bestaat.

Hoe heb je de stad Wenen mee de inhoud van de Wiener Festwochen laten bepalen?

In Wenen heb je tijdens het jaar het grote klassieke repertoiretheater. In het hele Duitstalige gebied is het grote klassieke teksttheater het échte theater en de rest, de *Freie Szene*, is er nog steeds marginaal. Dus wilde ik daar met het festival tegen ingaan en werk tonen dat compleet anders is, meer interdisciplinair, waarbij de suprematie van tekst niet meer geldt. En van artiesten die onafhankelijk werken, los van de grote theaters. Dat is een heel andere manier van produceren.

Hoe verhoudt dat lokale zich tot het internationale?

Voor Theater der Welt werkte ik in het Ruhrgebied. Daar voelen mensen zich constant het slachtoffer en nestelen ze zich in die rol. Ik probeerde dat deels te erkennen en er deels tegen in te gaan: 'Ja maar, jullie zijn niet de enige slachtoffers in de wereld.' Ik heb toen internationale kunstenaars uitgenodigd die met een gelijkaardig thema bezig zijn of iets over de regio gemaakt hebben. Zoals het gezelschap Berlin, met *Tagfish*, of John Cale, die zelf uit een mijnwerkersdorp in Wales komt. Ik vind een blik van buitenaf dikwijls verfrissend. Die toont je dingen die je zelf niet meer ziet en verandert je referentiekader. Door werk te zien van elders krijg je telkens die aha-ervaring. Daarom vind ik het een grote noodzaak om internationaal verkeer gaande te houden. In Nederland is er geen internationale circulatie meer voor podiumkunsten. Daar is het landschap aan ten onder gegaan, als een kikker die zichzelf heeft opgeblazen. In België is die circulatie er gelukkig wel nog.

Ook bij ons hoor je steeds vaker de roep om te investeren in Vlaamse kunstenaars

veeleer dan dure internationale producties aan te trekken.

Altijd die of-of. Het is en-en, nondedorie.

Het lokale en het internationale lijken soms twee tegenstrijdige polen, maar voor jou is dat duidelijk niet zo.

Voor mij is dat echt niet tegenstrijdig. Ik ben er zelfs van overtuigd dat je niet over iets universeels kan spreken zonder dat het een lokaal vertrekpunt heeft. (stilte) Bij deze editie van de Wiener Festwochen viel het me meermaals op hoe contradicties perfect samen kunnen gaan. We denken vaak: de dood of het leven, zwart of wit, snelheid of traagheid, hoge of lage cultuur... Maar wat wij als tegengesteld beschouwen, is dat niet noodzakelijk. Het is én, niet óf. Niet dat we dat in de programmering zo bewust georganiseerd hebben. Pas achteraf komen de vele tegenspraken naar boven. Zoals Kraftwerk in het Burgtheater. (lacht)

Tegelijk zie je op veel internationale festivals dezelfde voorstellingen, vaak zonder een link met de lokale context.

Dat is een vaak gehoorde kritiek. En niet altijd onterecht. Er zijn verschillende dingen over te zeggen. Daar zijn economische redenen voor: niemand kan nog alleen een grootschalige productie maken. En er zijn artistieke redenen: een productie die je creëert, moet een ander publiek ontmoeten, ze moet kunnen rijpen, ze moet kunnen leven. Dus het is niet slecht om coproducten te hebben, dan staat je voorstelling ten minste al bij hen. Ten slotte is het ook belangrijk wat je naast de grote producties programmeert. Romeo Castellucci programmeert naast Tsai Ming-liang, Kuro Tanino of Thomas Bellinck is iets anders dan naast Robert Wilson. Een festival is altijd meer dan de som van de delen; een festival wordt zelf ook een context voor elke productie die er staat.

Is dat in de praktijk ook zo? Meestal kom je als artiest toch gewoon aan, je speelt je voorstelling en dan ben je terug weg.

Ik spreek nu voor het publiek. Een publiek ziet vandaag één voorstelling en morgen

een andere. Wat jij zegt over kunstenaars, is jammer genoeg waar. Eigenlijk zouden kunstenaars de hele duur van een festival ter plaatse moeten kunnen blijven. Idealiter duurt een festival tien dagen en blijven de artiesten daar om alles te zien. Dat is mijn utopie van een festival. Maar er zijn weinig festivals die zich dat financieel kunnen permitteren en de meeste kunstenaars zetten meteen hun tournee verder.

Welke kansen kan een festivalcontext nog meer bieden?

Het publiek is tijdens een festival avontuurlijker dan tijdens het seizoen. Het is spannend om te onderzoeken hoe je met die *goodwill* kan omgaan. We hebben eens een serie opera's gemaakt met kunstenaars die helemaal niet uit de operawereld kwamen, toen was dat nog niet zo courant. Dat was bijna luidop denken: hoe kan opera meer aansluiting vinden met hedendaagse artistieke talen? Daar zijn echt een paar mooie projecten uit voortgekomen, onder andere van Romeo Castellucci en William Kentridge, die toen nog niemand kende.

Het woord 'hedendaags' komt vaak terug in jouw discours, ook in je brief.

Wat is hedendaags voor jou? Of is dat een domme vraag?

Nee, dat is een supermoeilijke vraag. Hedendaags is wat vandaag pertinent is.

En wat is pertinent?

Alleen als het over de kunsten gaat, wordt dat in vraag gesteld.

Nu draai je mijn vraag om.

Hoe we ons kleden, hoe we met media omgaan, hoe we spreken... dat vinden we vanzelfsprekend hedendaags. Dat stellen we niet in vraag. Maar als het over kunst gaat, moet dat gelegitimeerd worden... (stilte) Als je het heel simpel stelt, is iets hedendaags iets wat van nu is, over nu gaat en vandaag een gewicht heeft. Het is een reflectie over de tijd waarin we nu leven in een taal van vandaag. Het gaat niet alleen om een inhoud, het gaat ook om een vorm, om een taal. En om een urgen-

tie die vandaag toch anders is dan twintig jaar geleden. Maar die uiteindelijk ook veel met het verleden en met de toekomst te maken heeft.

Donderdag, 11u30

Hoe zou je omschrijven wat jij doet?

Het is een beeld dat ik vaak gebruik, maar ik vind het nog altijd het juiste: *trait-d'union*, dat kleine streepje tussen twee woorden. Tussen enerzijds kunstenaars die de noodzaak hebben iets te zeggen, op een podium te klimmen en te zeggen: 'Kijk naar mij, luister naar mij', en anderzijds het publiek dat om een of andere, voor mij nog altijd mysterieuze reden graag naar het theater wil komen. Die twee bij elkaar brengen, daarover gaat het. Dat koppelen is een klein leesteken, maar als het er niet is, dan komen ze niet bij elkaar.

Je wordt niet graag 'curator' genoemd.

Ik hou echt niet van dat woord. Curatoren ontwikkelen een concept en gaan vervolgens op zoek naar artiesten om dat concept in te vullen of te illustreren. Dan hoor ik liever 'festivalmaker'. Ik wil een antenne zijn, detecteren waar artiesten tegenwoordig mee bezig zijn en daar vervolgens op inspelen. Als je nadenkt over wat een festival moet zijn op deze plek en op dit moment, is die reflectie veel opener dan wanneer je bijvoorbeeld zegt: 'We gaan een festival maken over oorlog in de twintigste of eenentwintigste eeuw.' Als je de concepten leest van tentoonstellingen die zijn samengesteld door een curator, begrijp je er vaak niets van. En als je de kunstwerken dan ziet, vraag je je af wat ze in godsnaam te maken hebben met dat concept. Een concept doet veel deuren dicht. Aan de ene kant kun je veel artiesten niet uitnodigen omdat ze niet passen binnen je concept. Aan de andere kant is er ook de ongelooflijke dwang om je concept ingevuld te krijgen. Creaties die inhoudelijk kloppen, zijn niet noodzakelijk de meest interessante op artistiek vlak. Ik ben altijd bang voor dingen die alles te veel dicht doen slibben.

Natuurlijk bestaan er ook veel fantastische curatoren, zoals het collectief WHW uit Zagreb.

Je beschrijft jezelf als het koppelteken tussen kunstenaars met een noodzaak en het publiek dat om een of andere mysterieuze reden de drang voelt om naar het theater te gaan. Hoezo mysterieus? Je gaat toch zelf ook naar het theater?

Ja. Omdat ik geïnspireerd wil worden. Het heeft iets met een balans in een maatschappij te maken. De meeste mensen zijn van 's morgens tot 's avonds druk bezig met hun werk; ze rennen rond. Daardoor is er weinig tijd voor reflectie. Ik formuleer het nu heel zwart-wit, maar ik vind nog altijd dat kunstenaars de mensen zijn die kijken naar een maatschappij, daarover reflecteren en daar iets mee doen. En dat zoek ik als toeschouwer: een visie van een kunstenaar die me kan aansteken of ontroeren en waarvoor ik zelf niet de tijd of het talent heb om ze te ontwikkelen.

Dat geldt voor kunst in het algemeen. Maar waarom ben je de weg van de podiumkunsten ingeslagen?

De podiumkunsten hebben iets efemeers: je kan een voorstelling niet aan de muur hangen, je kan ze niet bezitten. Het is hier en nu, je maakt het mee en dan is het weg. Elke avond is anders. Theater heeft iets artisanaals.

Je werkte aanvankelijk in een kunstenhuis, deSingel. Waarom ben je festivals beginnen maken?

Toen ik vanuit deSingel naar Brussel keek, vond ik dat Brussel een festival nodig had. De impact van een festival is anders dan die van een huis en een seizoen. Een huis en een seizoen vormen de basis van een artistiek leven, ze geven een soort regelmaat. Maar soms heb je iets nodig als een elektroshock, geconcentreerd in tijd en ruimte. Op een goed festival clashen de dingen tegen elkaar aan. Het is een heel ander ritme en daar hou ik van.

Maar bouw je ook niet eens graag iets uit in de tijd?

Wij hebben toch wel dingen verloren onderweg. Ons contact met het mystieke bijvoorbeeld. Nu, het feit dat we allemaal van de plank zijn als we een productie zien van Tsai Ming-liang, wil zeggen dat we daar nog steeds gevoelig voor zijn.

Een festivaleditie is voor mij slechts een woord in een zin. Pas na vier festivals begin je een zin te krijgen. Maar dan moet je festival wel jaarlijks plaatsvinden. Anders sterf je elke keer een beetje en moet je telkens weer verrijzen. Dan ben je het eerste woord al vergeten nog voor het tweede komt.

Toch heb je de laatste tijd vooral eenmalige festivals gemaakt.

Ja. Dat is *hit and run*. Het voordeel is dat je misschien iets radicaler kan zijn. Maar ik blijf toch voorstander van een festival van vier of vijf edities. Dan kan je een boog spannen. Daarom sprak vier jaar in Wenen me wel aan.

Is er sinds je eerste festival veel veranderd in hoe je naar de dingen kijkt, in hoe je ze aanpakt?

Er zijn natuurlijk dingen die blijven, zoals mijn interesse voor de fragiliteit van de mens in plaats van voor de *winners*. Maar voor de rest stel ik alles voortdurend in vraag. Waar ben ik mee bezig? *What, how and for whom?* De wereld rondom ons verandert constant. Een paar jaar geleden zei iemand me: 'Ach Frie, dat internationale theater kennen we nu toch al.' Maar dat is helemaal niet waar. Je kent het nooit. Al spit je een regio helemaal om, nog voor je aan het einde bent, is er alweer een nieuwe generatie aan het werk. 'Maar iedereen reist toch heel de wereld rond. We weten het stilaan allemaal wel.' Niet waar. Mensen maken verre reizen, maar duiken niet altijd in het lokale culturele leven.

Op dit moment voel je in Azië het bewustzijn groeien van wat ze dreigen te verliezen door het westen te kopiëren. Dat zijn bijzondere momenten, als je die *déclac* ergens ziet gebeuren. Daar moet je alert voor blijven. Ik vind het altijd spannend om te zien hoe mensen met zo'n *déclac* omgaan.

Is dat wat kunst politiek maakt? Het in kaart brengen of veruiterlijken van die *déclac*?

Misschien wel. En ook het mee veroorzaken ervan. Of het mee veralgemenen ervan. Schoon woord trouwens, *déclac*. Hoe zeg je dat in het Nederlands?

Een denkomslag?

Ook een schoon woord. (*lacht*)

Brengt wat in Azië gebeurt op zijn beurt ook een *déclac* teweeg in het westen?

Als je buur ineens van onderdanig napaen overstapt naar het ontwikkelen van een andere visie, verandert dat ook dingen voor jezelf. Het westen zal zichzelf ook in vraag beginnen stellen. Het is toch niet toevallig dat de Aziatische film zo belangrijk geworden is in het westen. Ik denk dat hun reflectie ook de onze wordt. Wij waren de kolonisator en dat krijgen we nu als een boemerang terug. (*stilte*) Wij hebben toch wel dingen verloren onderweg. Ons contact met het mystieke bijvoorbeeld, onze relatie met de dood, de tijd, de natuur, het spirituele. Nu, het feit dat we allemaal van de plank zijn als we een productie zien van Tsai Ming-liang,



► *De Monnik uit de Tang-dynastie* van Tsai Ming-liang.

© HOMEGREEN FILMS

wil wel zeggen dat we daar nog steeds gevoelig voor zijn. Anders zouden we het gewoon allemaal saai, traag en vervelend vinden.

Ik hoorde ook van mensen dat ze de traagheid van Tsai Ming-liangs *De Monnik uit de Tang-dynastie* niet begrepen. Schuilt in je pleidooi voor het niet-begrijpen niet het risico dat we opnieuw in een cliché vervallen, door dat niet-begrijpen te classificeren als: 'zo maken ze dat daar, dus dan zal het wel goed zijn'?

Je hebt gelijk, veel mensen vonden *De Monnik* saai. Maar evenveel waren er kapot van. Ik vond het belangrijk dat je op de Wiener Festwochen zowel werk van Tsai Ming-liang als van Claude Régy te zien kreeg, zowel uit Azië als uit West-Europa. Anders is het waar wat je zegt: 'Ach ja, die Aziaten.' Maar neen, Claude Régy maakt ook zo'n werk. De vraag over wat tijd en tijdsduur is, die leeft hier eigenlijk ook. Dat is niet enkel een cliché over Azië. Dat was geen bewuste overweging bij het sa-

menstellen van het programma. Het was eerder intuïtief dat ik die twee op dat moment belangrijk vond.

Toch heb ik het gevoel dat niet-westerse voorstellingen soms op een andere manier getaxeerd worden. Over *De Monnik* hoorde ik nota bene een Weense theatertechnicus, die de theatercodes door en door kent, fulmineren: 'En dat is dus niet eens een echte monnik. Dat is allemaal show.' In *Geschieden aus dem Wiener Wald* was de beenhouwer ook geen echte beenhouwer. Dat is niet erg. Maar die monnik moet echt zijn. (*lacht*)

Nog eentje om af te ronden: welke uitdagingen zie je voor de toekomst?

Ik ben in Wenen echt wakker geschoten: over festivals en structuren, over hoe het artistieke landschap functioneert. Het gaat me niet eens om de schaal, want ik heb niks tegen groot en dik, integendeel. Het gaat me echt om de meest elementaire vragen: wat zijn we aan het doen, hoe

en voor wie? Ik heb het gevoel dat er op dat vlak iets moet gebeuren. Hoe vinden volgende generaties hun plek? Ik denk aan alternatieven – niet altijd meteen in de vorm van concrete projecten. Vandaar ook de open brief. De podiumkunsten zijn geen privé-initiatief, we werken allemaal met publiek geld. Als er geen autokritiek meer is... (*stilte*) De vraag is vooral wat jullie, als jonge generatie, naast de dinosauriërs zetten. Dinosauriërs zijn harde nekkige beestjes. We moeten onze energie niet steken in de aanval, maar in het uitwerken van alternatieven die een tegenwicht kunnen bieden. Zo zijn er in België gelukkig ook werkplaatsen, steunpunten, goede huizen en interessante plekken die in andere landen soms niet bestaan. (*stilte*) Ach, dit gesprek is natuurlijk ook maar een momentopname.

We kunnen dit ieder jaar opnieuw doen. We maken een reeks, Frie.

We maken een reeks, Thomas. (*stilte*) Wil je nog een glas wijn? ¶

Het circus zoals het is

De geregisseerde authenticiteit van *Ensor* en *cirQ Batavaria*

door Bauke Lievens

Het voorbije Vlaamse theaterseizoen bracht twee samenwerkingen voort tussen de wereld van het circus en die van het theater: *Ensor* van Circus Ronaldo en Compagnie Cecilia, en *cirQ Batavaria* van cirQ vzw en Circus Bavaria. Beide producties voeren op het eerste zicht een romantiserende afbeelding van het circus ten tonele. In dat plaatje lijken de betrokken circusartiesten getypecast in hun rol van onbezoedelde dragers van een authentieke volledigheid die wij zijn verloren, respectievelijk in 'de stress van alledag' (cirQ) en 'de obsessie met betekenis van het theater' (Compagnie Cecilia).

Het doorbreken van de diepgewortelde, romantische clichés van het circusgenre – olifanten, clowns met veel te grote schoenen – is geen sinecure. Het gaat gepaard met veel koudwatervrees. Aarzelend kent de programmering van een stijgend aantal Vlaamse culturele centra een plaatsje toe aan het hedendaagse circus. Aan deze kleine triomftocht ging een lange evolutie van professionalisering vooraf, met de oprichting van een resem Europese circushogescholen als belangrijkste katalysator. Deze haalden het circusambacht weg uit de besloten, familiale context en leveren sinds eind jaren tachtig handenvol jonge mensen af die staan te trappelen om een plekje te veroveren in het podiumkunstenlandschap.

Het hedendaagse circusveld kent een enorme diversiteit, van het *urban circus* van megagezelschappen als Cirque du Soleil, Cirque Eloize en Les 7 doigts de la main tot de nostalgische *retour aux sources* in tenten van gezelschappen als

Baro d'Evel, Cirque Trotolla of Circo Aereo. Het circus lijkt na een periode van vermenging met andere disciplines in de jaren tachtig weer op zoek naar de eigenheid van het genre. Het lichaam wordt opnieuw de centrale betekenisgever in de piste en het spectaculaire effect maakt plaats voor een choreografie, semiotiek en ruimte die abstracter en tegelijk menselijker zijn geworden. Steeds vaker toont het circus van vandaag 'de mens achter de kunstjes'. Hedendaagse circusgezelschappen lijken zich steeds vaker bewust van de zeggingskracht van een lichaam dat niet moet doen *alsof* het kan vallen, zijn nek breken of zijn evenwicht verliezen. Tijd en ruimte hoeven niet bijeen gedroomd, noch hoeft de vertelling zich te beroepen op de installatie van een fictieve, besloten kosmos. Hiermee sluit het circus van vandaag aan bij hedendaagse varianten van ritueel theater, performance en happening, waarin een belangrijke plaats is weggelegd voor een directe toeschouwerervaring.



► Johan Heldenbergh in *Ensor*.

© KURT VAN DER ELST

in het vervullen van de nostalgische verlangens van de tegenpartij. Het circus lijkt te genieten van de ambiguïteit van zijn positie, intrinsiek balancerend tussen traditie en vernieuwing, tussen ambacht en kunst. Immer flexibel, immer gericht op overleven. Al is dat laatste natuurlijk ook een cliché.

***Ensor*: een vleesgeworden wensdroom**

Ensor van Compagnie Cecilia deed de zomerfestivals aan met een ware karavaan van woonwagens, een tent, romantische guirlandes en nostalgisch beschilderde vrachtwagens. In een langwerpige piste ontrolde zich een 'zwalpend Faustiaans variété', oftewel 2,5 uur durend teksttheater waarin een trio veertigers de moeizame strijd beslecht tussen de liefdesidealen van een onbeschadigd hart en de autobiografische desillusies die gepaard gaan met hun midlifecrisis. Oud-Compagnie Cecilia-gediende Johan Heldenbergh staat in de piste tegenover de naïeve arlecchino Antonio, gespeeld door Danny Ronaldo. Karel Creemers, bekend als de vunzige Pinocchio-verkoper uit de Circus Ronaldo-producties *Fili* (1999) en *Amortale* (2012), relateert de overdaad aan metaforen in Sierens' tekst met een handvol klassieke clownsnummers.

Uitgangspunt van *Ensor* was geenszins om de theater- en circuswereld te verzoenen. Wel

is Compagnie Cecilia in haar fascinatie voor de vele uitingen van de populaire cultuur sinds jaar en dag heimelijk verliefd op hoe kunst en leven samengaan in de voorstellingen van Circus Ronaldo. Er is gezocht naar een vertelstructuur die de karakteristieke dramaturgische openheid van het circus toelaat. Geïnspireerd door *Otto e Mezzo* (1963) van Federico Fellini, is *Ensor* een gelaagd verhaal-in-een-verhaal dat net als de voorstellingen van Circus Ronaldo balaceert tussen autobiografie en fictie. Zo gaat theatermaker Guido (Johan Heldenbergh) een Faustiaanse dialoog aan met zijn naïeve evenbeeld, vormgegeven in het personage van Antonio. Antonio is een smoorverliefde, van het circus weggelopen clown, die met een ontroerende onschuld wacht op zijn Irene. De actrice die de rol van Irene op zich zou moeten nemen is echter ook de vrouw van Guido, en die twee zijn niet *on speaking terms*. Het verhaal staat dus letterlijk stil. Het opvoeren van Danny Ronaldo als onschuldige clown die standvastig gelooft in de naïeve, oprechte liefde zou op

Een dubbelzinnige dynamiek

Ondanks deze revival heerst bij velen de overtuiging dat circus (nog) niet de abstractie en vernieuwing hanteert die doorgaans wordt geassocieerd met hoge kunst. Die vaststelling doet publiek en recensenten vaak neigen naar beschrijvingen van het circus als een historische bezienswaardigheid, die meer of minder verwijderd kan zijn van haar traditie. Hierdoor lijkt het circus steeds teruggeduwd in de veilige kroniek van de geschiedenis en het volkse plezier. Dat dit een dubbelzinnige dynamiek is, die door het circus zelf zowel wordt bevestigd als ontkracht, is een understatement.

Het uitblijven van de opname van het circus in het glorieuze walhalla van het kunstendecreet en zijn bijhorende centra heeft immers ook te maken met de circuscreatie zelf. Veel hedendaagse circusvoorstellingen bestendigen de romantische clichés van het 'authentieke' circus. Wanneer circusgezelschappen samenwerken met andere artistieke partners, toont het circus zich vaak een gewiekste partner



© KURT VAN DER ELST

En sor schuift een retro filter voor het circus, maar onderzoekt ook wat ons ertoe drijft om foto's op onze smartphone te bewerken tot 'authentieke' prentjes.

zich een nostalgische reductie kunnen zijn, die het circus (en de dragers daarvan) portretteert als een romantisch cliché. Sierens' tekst neigt ook naar een bevestiging van dat cliché in de manier waarop het circus dat eens Antonio's thuis was, wordt weergegeven: woonwagens, pikettenklopers, samen boterhammen eten met Nadia de getemde beer. Maar wat een *battle* lijkt tussen de 'authentieke' Danny Ronaldo en de 'gecomplexeerde' Johan Heldenbergh is in feite een monoloog waarin beide zijden van hetzelfde spiegelbeeld elkaar weerspraak geven, zwalpend tussen hun eigen oprechtheid en ironie. *En* sor probeert dan ook net de melancholie te dissecteren die aan de basis ligt van de bijzonder actuele spanning tussen geloof en ongeloof, tussen hoopvolle naïviteit en postmoderne desillusie. In andere woorden: *En* sor schuift dan wel een retro Instagram-filter voor het prentje van het circus, de voorstelling onderzoekt gelukkig ook wat ons ertoe drijft om met zijn allen de foto's op de schermen van onze iPhones te bewerken tot 'authentieke' prentjes.

En dat onderzoek doet wel degelijk dromen. Volgens Danny Ronaldo omdat het circus raakt aan onze herinneringen: 'Het appelleert aan iets wat we kwijt zijn geraakt. Misschien is het circus daarom heel vaak een metafoor voor het authentieke.' En dan gaat het niet per se over 'iets' uit het verleden. Arne Sierens beaamt: 'Ook theater gaat over verlies. Over het gevoel van onvolledigheid dat ontstaat doordat je elke dag in een soort conflictueuze complexiteit vervalt waarin je de dingen niet meer samen krijgt.' Of nog, in de

woorden van Guido: 'Wat je in het leven niet samen krijgt, op een podium toch proberen samen krijgen.' In *En* sor komt het evenwel nooit tot een echte samenkomst, niet tussen de personages en niet in de vertelling of de dramaturgie van de voorstelling. *En* sor is eerder een 2,5 uur durende stilstand. Theater als vleesgeworden wensdroom. Circus als momentane gestalte van datgene wat ons ontsnapt.

***cirQ* Batavia, of het circus zoals het is**

cirQ Batavia is het bastaardkind van het weerbarstige huwelijk tussen het zootje ongeregeld van *cirQ* (bekend van ludieke artistieke acties als *Bataclan*, *Batakamp* en *Bata Bata* tijdens de Gentse Feesten) en Circus Bavaria, een traditioneel Vlaams-Nederlands circus op de rand van het faillissement. *cirQ* Batavia bezette afgelopen zomer een uitgestrekt verschroeid grasplein op de DOK-site van de Gentse haven. Het publiek was er getuige van de aankomst van het circus en de opbouw van de tent, als betrof het de choreografische ontvouwing van een opwaaiend zomerrokje.

cirQ ontstond elf jaar geleden uit een nood aan meer waanzin in het theaterveld. Het wilde een tegengewicht bieden aan het wijdverspreide 'doen alsof' in diezelfde theaterpraktijk. *cirQ* gelooft in humor als tool om gemeenschap te creëren over generaties en sociaal-culturele afkomst heen. Graag wordt er en passant ook een maatschappijkritische blik meegegeven. Hun artistieke acties centreren zich steeds rond volkse fenomenen (charmezangers en vakantieparken

à la Club Med) waaraan een 'hedendaagse draai' wordt gegeven. Er wordt zo min mogelijk gerepeteerd, vanuit de overtuiging dat repetitie de spontaniteit van het spel doodt. Het publiek functioneert steevast als decor en spelers worden getypecast in een poging om hen 'zo dicht mogelijk bij zichzelf te laten zijn'. Zelden wordt er gewerkt met acteurs. De partituur bestaat uit een spelreglement dat taken geeft aan de performers en veel ruimte laat voor improvisatie. Zo bestaat de regie van de performances van *cirQ* uit het scheppen van een kader rond de realiteit, om zo naar diezelfde realiteit te kijken en de codes bloot te leggen waarmee we dat doen.

Het werkproces van *cirQ* Batavia laat zich samenvatten als de zoektocht naar een draaiboek dat de vermeende authenticiteit van familiecircus Bavaria zo 'puur' en 'eerlijk' mogelijk kan tonen aan een publiek. In tegenstelling tot *En* sor is niet gekozen voor het houvast van een verhaal, maar voor het tonen van 'het circus zoals het is'. Wat we zien is de opbouw van de circustent, inclusief het complexe ballet van aanrijdende vrachtwagens, grazende dieren, rennende (klein-)kinderen en een avondse *candy shop*. In de reële bedrijvigheid aan de voet van twee oude silo's aan Dok Noord sturen ceremoniemeesters en acteurs Bert Dobbelaere en Stefaan De Winter onze blik naar de poëzie die verscholen ligt in de 'rauwe realiteit' van een circus dat reist van stad naar stad. Met een grote houten wijsvinger, bevestigd aan een lange stok, wijst De Winter details aan in het tableau vivant op het open veld. Beide acteurs voorzien het uitgelichte melodrama van commentaar op de grens tussen ironie en oprechte verwondering ('Gisteren nog in Ledeberg, vandaag, speciaal voor u, een blik recht in de ziel van de circusartiest'). Circusartiesten en tentenbouwers worden in de niet-taligheid van hun fysieke arbeid gelaten, krieland over het veld, terwijl ze tentpalen hijsen en piketten in de grond kloppen. Hier en daar wordt de actie versterkt met een streepje muziek, opnieuw balancerend tussen kitscherig-ironisch commentaar en de onderstreping van de poëzie van, bijvoorbeeld, een ritmisch kwartet voor zware hamers.

Geregisseerde authenticiteit

cirQ Batavia beroept zich op dit spanningsveld tussen realiteit en fictie om de paradox bloot te leggen van de 'geregisseerde authenticiteit'. Die is niet alleen werkzaam in ons kijken, maar evengoed in ons koop-, eet-, reis- en droomge-



© BRECHT VAN MAELE

► De rauwe realiteit van familiecircus Bavaria.

drag. De Nederlandse filosoof Maarten Doorman beschrijft deze hedendaagse obsessie met echtheid als een bij voorbaat gefaald project. Immers, iets opvoeren of labelen als authentiek en echt (of het nu gaat om hamburgers van écht rundvlees, toeristische dagtrips in de favelas van Rio de Janeiro of de puurheid van een traditioneel circus) maakt datzelfde ding op slag tot een geregisseerd en dus onecht fenomeen. Of, in de woorden van Doorman: 'Wie écht wil zijn, is het per definitie niet, want met het bewustzijn van dat verlangen is de onechtheid er ook. (...) Ons verlangen naar authenticiteit wordt op die manier ingelost met toneelspel.'¹

Waar *En* sor zich soms bezondigt aan het romantiserende mechanisme van die geregisseerde authenticiteit, toont *CirQ* Batavia ons net de werking ervan. Het resultaat is een voorstelling die geen identificatie toelaat: de geïnstalleerde ironie creëert immers een afstand die de onbemiddelde oprechtheid waarnaar de makers op zoek zijn tegelijk doorbreekt. *cirQ* Batavia is een wirwar van parallelle, simultane acties zonder duidelijk middelpunt. De regie maakt geen onderscheid tussen wat gezien moet worden en wat simpelweg gebeurt, behalve in het tekstuele en muzikale commentaar van de *cirQ*-performers. In die simultane chaos grenst het 'toneelspel' aan de ongeordendheid en afwezigheid van hiërarchie in de dagelijkse realiteit. Het resultaat is weerbarstig, onaf en confronterend, omdat het de kaders blootlegt waarmee wij, hedendaagse toeschouwers, iets bestempelen als 'echt' en 'authentiek'.



CirQ Batavaria is weerbarstig, onaf en confronterend, omdat het de kaders blootlegt waarmee wij, hedendaagse toeschouwers, iets bestempelen als 'echt'.

© BRECHT VAN MAELE

cirQ Batavaria doet denken aan wat cultuurfilosofen Timotheus Vermeulen en Robin van den Akker benoemen als 'performatieve oprechtheid'²: op het ironische slagveld van de geschiedenis, in het volle, postmoderne besef van de relativiteit van onze keuzes, er toch bewust voor kiezen oprecht te zijn. Die *performance van oprechtheid* is steeds bewust gekozen en dus in principe geregisseerd en niet oprecht of authentiek. Wel is het een poging om een stap voorbij de ironie van het postmoderne denken te zetten en opnieuw betekenis te geven aan de onttoverde wereld die ons omringt.

Een eigen terrein voor artistiek onderzoek

Het wemelt ervan in elke zichzelf respecterende stad: jonge stedelingen die groenten verbouwen in stadstuinjes en fruit verwerken tot huisgemaakte chutneys terwijl ze kleurrijke pakjes breien voor hun kinderen die – als het even kan – worden vervoerd in ambachtelijk vervaardigde bakfietsen. Ook in onze beleving van mode, schoonheid en design lijken we met zijn allen bijna obsessief te verlangen naar het ambachtelijke en het authentieke. Misschien is de hedendaagse revival van het circus, met haar focus op ambacht en haar nauwe vervlechting van kunst en leven, wel een uiting van datzelfde verlangen.

Gelukkig wordt in bovengenoemde voorstellingen de romantische drijfveer van dat verlangen onderzocht, en de uitkomst ervan met een zelfrelativerende kwinkslag gekaderd. Immers, met het aanpassingsvermogen van het circus aan de heersende trends, loert steeds het gevaar om de hoek dat zijn artistieke praktijk wordt afgedaan als niet vernieuwend genoeg om au sérieux genomen te worden door en in het actuele kunstenveld. In samenwerkingen als deze wordt duidelijk dat het circus zich steeds moet blijven verhouden tot wat mogelijk een romantiserende tendens is die het circus tot een traditionele vorm van entertainment maakt. In dat licht is het belangrijk dat het circus zelf de nodige, specifieke tools blijft ontwikkelen voor artistiek onderzoek en dat het een eigen terrein afbakent waarop dat onderzoek kan plaatsvinden. ¶

Bauke Lievens is freelance dramaturg voor verschillende hedendaagse circusgezelschappen. Zij is als docent en onderzoeker verbonden aan de opleiding Drama van het KASK.

Dit artikel is onderdeel van het vierjarige onderzoeksproject 'Between Being and Imagining: Towards a Methodology for Artistic Research in Contemporary Circus', gefinancierd door KASK School of Arts (Gent).

1 Peter Van Goethem en Tom Viane, Onze romantische drang naar authenticiteit, Rekto:Verso, maart 2012
2 Een verlangen naar oprechtheid, De Groene Amsterdammer, september 2013

Rumble in da jungle

SINCOLLECTIEF: hier om te blijven

door Ciska Hoet

Schrijven over muziektheater als *Rumble in da Jungle* van het multi-etnische SINCOLLECTIEF blijkt niet vanzelfsprekend. Nog voor de eerste letter op papier staat, krijg ik al een paar goedbedoelde, zij het opmerkelijke tips. Zo drukt iemand me op het hart de problemen niet uit de weg te gaan en niet politiek correct te zijn. Iemand anders bezweert me dan weer dat dit soort initiatieven te kostbaar zijn om aan te vallen.

Dergelijke suggesties blijven achterwege als het om pakweg Guy Cassiers' laatste productie gaat. Wie er de archieven op na pluist, merkt bovendien dat gezelschappen als SINCOLLECTIEF al twintig jaar lang het voorwerp zijn van soortgelijke besognes. Hoewel het gezelschap de laatste tijd zeker op positieve aandacht kan rekenen, dreigen enkele diep ingesleten opvattingen voor blijvende marginalisering te zorgen.

'Tegen wie moeten wij nu fuck you zeggen?' verzuchtte FC Bergman-lid Stef Aerts onlangs in *De Standaard*. Niet toevallig is hij jaloers op de theatervernieuwers van de jaren tachtig: 'De Vlaamse Golf (...) met STAN, De Koe en Jan Decorte. Die mannen zetten zich af tegen het toenmalige theaterbestel. Er was toen veel om tegen te revolteren: al die Shakespeare met speren en pofbroeken. Maar nu wordt er veel goed theater gemaakt.'

Die Vlaamse Golf heeft inderdaad op korte tijd vakkundig komaf gemaakt met een theaterpraktijk die zich verloor in ontzag voor tekst en traditie. De kunstopvatting die deze beeldenstorm inspireerde raakte bovendien structureel verankerd. Bezegeld met het Podiumkunstendecreet van 1993, professionaliseerde de sector diepgaand. De tachtigers en hun epigonen kregen belangrijke functies in verschillende gezelschappen en huizen, in opleidingen, in expertpanels en als curatoren. Het is dankzij hen dat we vandaag



© ROEL HENDRICKX

geen 'Shakespeare met speren en pofbroeken' zien op onze podia en dat de Vlaamse podiumkunsten een internationaal keurmerk zijn geworden.

Naast alle lof mogen we evenwel niet blind zijn voor de schaduwzijden van dat succes. Zo blijkt het moeilijk om een plek in het veld op te eisen voor wie afwijkende opvattingen heeft over wat goed theater is. 'Het systeem heeft te veel grenscontroles uitgezet', schreven Geert Opsomer en Stef Ampe in 1995 al in *Etcetera* naar aanleiding van een discussie over diversiteit in de podiumkunstensector. 'Uit de praktijk [ontstaat] een model dat nog enkel die mensen

ontdekt die het model reveleren. (...) De basishypothese proclameert de organisatoren, intendanten en leiders van de jaren tachtig als despoten met visie. Na verloop van tijd werkt dit despotisme echter verlamdend en sluipt er een zeker conservatisme in.' Als de tachtigers één ding hebben aangetoond, is het nochtans dat een bloeiend kunstenveld geen baat heeft bij een al te starre hegemonie.

Dat maakt wat in de marges van het Vlaamse podiumkunstenlandschap gebeurt niet slechts documentair interessant of het voorwerp van al dan niet politiek correcte aandacht. Het is artistiek van levensbelang voor een zich ontwikkelende Vlaamse podiumkunstenpraktijk. In die marge duiken makers op die wars van de culturele kaste duchtig experimenteren met nieuwe verhalen, beelden en expressievormen die net als in de jaren tachtig het despotisch stof kunnen doen opwarrelen. Een van de meest in het oog springende voorbeelden daarvan is het in 2009 opgerichte SINCOLLECTIEF, dat bestaat uit Nadia Benabdessamad, Junior Mthombeni, Ikram Aoulad, Fikry El Azzouzi en Cynthia Schenkels.

SINCOLLECTIEF staat voor maatschappijkritiek vanuit een grootstedelijke context, gebracht in een aanstekelijke vorm en klanktaal. 'We hebben SINCOLLECTIEF uiteraard opgericht uit goesting, maar ook omdat we de nood voelden aan andere verhalen op de Vlaamse podia', vertelt Junior Mthombeni. 'We werken met een ander referentiekader en met kunstvormen die de conservatoria niet onderwijzen.' Daarmee weet het collectief schijnbaar moeiteloos een publiek aan te trekken dat gevestigde huizen doet watertanden: jong, multi-etnisch en vaak kort opgeleid. Alouad: 'We spelen in op herkenbaarheid voor bepaalde groepen in de maatschappij. Naar onze eerste productie *H&G (Grimmiger)* zijn bijvoorbeeld heel wat jongeren uit het bso en tso komen kijken.' Die productie verplaatst het klassieke westerse Hans en Grietje naar een stedelijke interculturele context vol hiphop en straatpoëzie. 'Voor hen was het de eerste keer dat ze zichzelf konden herkennen in wat er op een podium gebeurt.'

Activisme op het podium is passé

Toch zijn het precies die keuzes die schuren met heersende theaterconventies. Voorstellingen van SINCOLLECTIEF zijn doorspekt met *slam poetry*, *urban dance*, *street art* en *soul*. Uitgezonderd een aantal doorwinterde *éminences grises* bestaat hun ploeg uit mensen die nieuw zijn in podiumkunstenland. Op zich is die verscheidenheid het logische gevolg van de wens bruggen te bouwen tussen generaties, poëtica's en bevolkingsgroepen. Maar traditioneel staan dergelijke artistieke keuzes garant voor een gebrek aan symbolisch kapitaal. De hierboven aangehaalde tekst van Opsomer en Ampe verscheen naar aanleiding van de voorstelling *De nacht vlak voor de Bossen*, waarvoor het gezelschap Dito'Dito samen-

Voorstellingen van
SINCOLLECTIEF zijn
doorspekt met *slam poetry*,
urban dance, *street art* en *soul*.

Uitgezonderd een aantal
doorwinterde *éminences*
grises bestaat hun ploeg
uit mensen die nieuw zijn
in podiumkunstenland.

werkte met de rapgroep Les Vils Scélérats. Opsomer en Ampe grijpen een negatieve recensie van Dieter Lesage aan om hem 'vooronderstellingen' aan te wrijven, gestoeld op 'de meest traditionele theaterconventies'. De auteurs krijgen op hun beurt lik op stuk. Herman Asselberghs reageert in *Et cetera*: 'Ik twijfel er niet aan dat deze Schaarbeekse hiphoppers optimaal functioneren in hun vertrouwde jeugdhuizen, maar om binnen de context van deze podiumvoorstelling te scoren (...), komen ze nog wat kwaliteiten te kort.'

Goed twintig jaar later, in 2013, horen we hiervan een echo in een recensie van Evelyne Coussens over *Hannibal* van 't Arsenal. In *De Morgen* schrijft zij over enkele acteurs met een migratieachtergrond (o.a. Aoulad en Mthombeni van SINCOLLECTIEF): 'De kwaliteit van het acteerwerk is erg wisselend, en dat stemt tot nadenken.' Volgens Coussens staat in *Hannibal* de droom op het spel van 'een intercultureel theaterveld waarin de taal en de etnische achtergrond van de speler geen belemmering vormen bij het vertellen van een verhaal'. Volgens haar 'verdient en vereist' deze droom 'een meer artistieke vorm'.

Een minimum aan archiefwerk levert een arsenaal aan verwante commentaren op, telkens van toepassing op theater van en met mensen uit migratie- of arbeidersmiddens, of op 'sociaalartistiek' werk: 'Is het nog wel kunst, of slechts een beetje? Ruikt het niet naar ranzig politiek theater?' staat er weinig omfloerst in een artikel met de veelzeggende titel 'Sociaalartistieke projecten: de schaamte voorbij' (Katrien Darras en Steven De Belder, *Et cetera* 76, 2001).

Relevant

Bij SINCOLLECTIEF zijn ze vertrouwd met deze beeldvorming. Zo krijgen ze wel eens geërgerde reacties op hun activisme.



© ROEL HENDRICKX

Mthombeni: 'Moet je nu echt het podium gebruiken om racisme aan te klagen, horen we dan, dat is toch meer iets voor de jaren zeventig. Maar ik kan daar alleen maar op antwoorden dat dat inderdaad nodig is.' 'Ik heb het de afgelopen winter moeilijk gehad met de herdenking van vijftig jaar migratie. Vijftig jaar! En we staan nog nergens', zucht Benabdessamad. 'We camoufleren onze mening bewust niet. De wereld mag weten waarvoor we staan. Onze generatie heeft zich in het verleden te veel laten beledigen. Het is goed dat jonge mensen vandaag opkomen voor wie ze zijn en duidelijk maken dat ze niet "terug" zullen keren.' 'Daarom stellen we in *Rumble in da Jungle* telkens één performer centraal op het podium', vertelt Mthombeni. 'Op die manier móét het publiek wel luisteren.' 'Net zoals er bewust

een blank personage in zit met racistische ideeën', vult Aoulad aan. 'Veel mensen zien de wereld rondom hen veranderen en dat jaagt hun schrik aan. Het is belangrijk ook naar hen te luisteren, om van daaruit op zoek te gaan naar manieren om samen te leven.'

In het licht van de discussie hierboven is het niet toevallig dat er even gearzeld wordt wanneer ik peil naar hun schoolcarrière. Geen enkel lid van het collectief is opgeleid in de podiumkunsten en ze weten dat hun dat punten kost op de kwaliteitsmeter van de sector. Anderzijds beseffen ze dat hun afgelegde parcours deel uitmaakt van hun kracht. Het laat hun toe zich te identificeren met de jonge stedelingen die hun podium en zaal kleuren. El Azzouzi: 'Het speelt ons soms wel parten bij het ontwikkelen van een

discours.’ Mthombeni valt hem bij: ‘Als ik praat over ons werk, komt het wel eens over alsof we zomaar wat doen. Terwijl we weten waar we naartoe willen en keihard werken. Ik krijg het alleen niet altijd goed verwoord.’

De makers horen achter hun rug wel eens fluisteren dat ze eerder omwille van hun etniciteit dan hun talent op de Zomer van Antwerpen en Theater aan Zee staan. Mthombeni: ‘Je kan er niet omheen dat we met *Rumble* een volwaardige voorstelling maakten. Daarna kunnen we het hebben over smaak.’ ‘Weet je,’ zegt Benabdessamad, ‘over vijf of tien jaar zal de stad nog veelkleuriger zijn dan vandaag. Wat wij doen is relevant, los van wat de kunstensector zegt.’

In de marge duiken makers op die experimenteren met nieuwe verhalen, beelden en expressievormen die net als in de jaren 80 het stof kunnen doen opdwarrelen.

Het rommelt in de jungle

‘Zodra het onderwerp van een voorstelling afglijdt (...) naar mensen die zich in de marge bewegen, allochtoon of vierde wereld, hangt er het etiket “sociaal” aan, wordt het kunst van een minderheidscultuur en ben je straathoekwerker of maatschappelijk assistent’, schrijft Isabelle Finet in 2001 (Etcetera 79). Daarmee raakt ze aan de kern van wat SINCOLLECTIEF en soortgelijke gezelschappen vaak ervaren. Want *Rumble in da Jungle* mag inderdaad een volwaardige voorstelling worden genoemd. Dat het hoge tempo overeind blijft en het collectief erin slaagt een groep van 25 performers op elkaar af te stemmen, is het bewijs van een sterke regie. De consequent doorgetrokken dramaturgie zorgt er dan weer voor dat het muziekrepertoire, de scenografie en de thematiek moeiteloos op elkaar inhaken.

De productie trekt avontuurlijke parallellen tussen het legendarische gevecht van Muhammad Ali en George Foreman in 1974 in Kinshasa – waarnaar de titel verwijst – en de grootstadproblematiek van vandaag. Mthombeni: ‘Ali fascineerde me al van kindsbeen af: een controversiële figuur die geen blad voor de mond nam. Hij was een echte

activist die compromisloos opkwam voor zijn rechten.’ Bovendien ontdekten de makers tijdens hun research dat Ali een van de eerste *slam poets* was. Dat er rondom het legendarische gevecht tegen George Foreman in Kinshasa ook nog eens een groots muziekfestival werd georganiseerd in het teken van Black Pride, maakte de insteek compleet. ‘In onze voorstelling evoceren we de broeierigheid van die dagen.’

Rumble in da Jungle is een aanstekelijke voorstelling waarin de toeschouwer niet alleen muzikaal in de touwen wordt geslagen door een snedige en speelse groep muzikanten, maar ook enkele verbale linkse en rechtse uithalen van straffe *slam poets* mag incasseren.

El Azzouzi: ‘Op basis van wat we zagen bij Ali, abstraheerden we acht thema’s die we onder de *slammers* verdeelden. Van daaruit vertrokken zij om hun eigen tekst te schrijven. We begeleidden hen daar natuurlijk bij – we zijn zelfs erg streng geweest – maar tegelijk vinden we het belangrijk dat ze hun eigenheid behouden.’

‘We scouten veel’, zegt Junior Mthombeni over de performers met wie ze werken. ‘We merken dat het belangrijk is om met de juiste mensen te werken. Ze moeten uiteraard een kunde hebben, maar om de juiste chemie te krijgen moeten ze daarnaast over een zekere openheid beschikken. De bokstrainer die meedoet in *Rumble in da Jungle* had bijvoorbeeld geen enkele theaterervaring. Tegelijk betrekken we podiumbeesten als Michael De Cock bij de voorstelling en werken we samen met de rappers van NoMoBS. Het is ons doel dat die werelden elkaar tegenkomen. En daarbij behandelen we iedereen op dezelfde manier.’

Op de vraag naar hun invloeden komt een lange lijst auteurs en muzikanten. ‘Mohamed Choukri is een van mijn favorieten,’ zegt El Azzouzi, ‘en Edgar Hilsenrath, Salman Rushdie, V.S. Naipaul en Kurt Vonnegut.’ ‘We willen iets doen met Derek Walcott’, vult Mthombeni aan. ‘Zijn spel met woorden is ongelooflijk, hij is de Shakespeare van de Caraïben. Die andere canon blijft een speerpunt voor ons, zowel literair als muzikaal.’ Even later toont Benabdessamad me YouTube-filmpjes van *slammers* die haar ontroeren en raadt ze me aan *Soul Power* en *When We Were Kings* te bekijken, documentaires die als uitgangspunt dienden voor *Rumble in da Jungle*. ‘Maar evengoed zoeken we inspiratie in de actualiteit, de veranderende stad en de onderkant van de maatschappij. We willen tonen wat onder de radar blijft.’

Is dit wel kunst?

Hoe makkelijk het is om voorstellingen, performers en gezelschappen als ‘meer sociaal dan artistiek’ of ‘drammerig’ te bestempelen, zo lastig is het om vast te leggen wat

kunst dan wél is. Tijdens het Theaterfestival van 2005 zegt regisseur Jan Lauwers in zijn *State of the Union* dat hij bij het brengen van Shakespeare ‘eerder regisseur dan kunstenaar’ is. Verder staat er dat kunst moeilijker is dan entertainment en dat er ‘als kunstenaar (...) maar één manier is om te overleven. Die is: zo goed mogelijke kunst maken.’ In de tekst *Wat is kunst?* reageert een resem gezelschappen datzelfde jaar in *De Standaard* op aantijgingen van het Vlaams Belang. Daaruit leren we dat kunst ‘vaak onprettige vragen stelt, maar wel vragen die je dingen anders leren te zien’. Stef Aerts voegt daar in het hoger vermelde interview aan toe: ‘Theater moet niets. Theater moet echt niets.’ Uit deze definities blijkt dat termen als ‘kunst’ en ‘kwaliteit’ vlottende begrippen zijn. Mthombeni is misschien niet de enige die soms moeilijk de juiste woorden vindt. Even duidelijk is dat dit soort kunstdefinities probleemloos opgaan voor *Rumble in da Jungle*. SINCOLLECTIEF put net als het gros van de hedendaagse kunstenaars uit de eigen leefwereld, fascinaties en kwetsuren. De leden hebben een grote drive om theater te maken en weten hun artistieke keuzes te onderbouwen. Pas ‘daarna’, zoals Mthombeni aangeeft, kunnen we discussiëren over smaak.

Niemand hoeft natuurlijk te houden van activistisch theater. Zoals je als toeschouwer mag vaststellen dat je meer hebt met performers die een podiumopleiding genoten hebben. Maar die redenen invoeren om makers als makers in vraag te stellen, komt wellicht eerder neer op het despotisch afdwingen van één poëtica dan op het aangaan van de artistieke discussie. In tegenstelling tot Stef Aerts’ ietwat vertwijfelde vraag, lijkt het erop dat in de marge van de Vlaamse podiumkunstensector wel nog *fuck you’s* worden geformuleerd. Niet meer tegen de oude traditie, maar tegen een het hedendaagse veld, dat door de jonge marge misschien stilaan als gescleroseerd wordt beschouwd.

Dat de performers en gezelschappen die opduiken in vroegere discussies over diversiteit in het podiumkunstenlandschap intussen van de radar verdwenen zijn, is gezien hun marginale positie wellicht niet toevallig. Net zoals het weinig verbaast dat de discussianten in kwestie wel nog actief zijn als podiumkunstenaar, intendant, criticus of docent.

Uiteraard zijn makers met een migratieachtergrond niet de enige beginnende artiesten

die het moeilijk hebben om door te stoten naar de structurele subsidiepot. Maar als we de podiumkunsten zuurstof gunnen en willen dat het centrum en de marge elkaar prikkelen, kunnen we het ons niet veroorloven nog eens twintig jaar dezelfde discussie te voeren. Hoog tijd dat projecten die niet meteen binnen het vertrouwde kader passen als volwaardig worden beschouwd. ¶

www.sincollectief.be

Ciska Hoet is theaterwetenschapper. Momenteel werkt ze als algemeen coördinator en journalist bij DeWereldMorgen.be.

Rumble in da Jungle is een coproductie van SINCOLLECTIEF, de Arenbergschouwburg en ‘t Arsenaal. De voorstelling speelt dit najaar nog op verschillende podia in Vlaanderen. Hun nieuwe productie *Reizen Jihad* gaat in februari in première in de Monty.





Eurudike De Beut

werkte als operazangeres samen met o.a. Graindelavoix en Opera Göteborg, en speelt binnenkort de hoofdrol in de thrilleropera *The Medium (reconstruction of a murder)* van Walpurgis. Sinds 2000 maakt zij deel uit van het dans- en theatergezelschap Peeping Tom, dat momenteel toert met *Vader* en in het Residentztheater München zal werken aan een nieuwe productie.

Tegelijkertijd

Tijd. En binnen dat onvatbare uitspannel: *sensitiviteit*, traag verglijdende zinnelijkheid. Bij verkenning van die veranderlijke inhoud bevangt me de tussentijd. Stille die betekenis ontsluit en waarde verleent aan het voorgaande en het volgende. Een bewust gekozen freeze of een onbewust fluidum, dat ons, uitvoerders, de mogelijkheid tot herschepping biedt. Na maanden werken in amper één uur een essentie neerzetten en hierin onze vrijheid nemen, stilte en tijd. Geen toeschouwer die me kan vatten in zijn spreek- en denktempo. Geen handig-slimme dialoog die me kan afleiden van m'n eigen prioriteit en fantasie.

Die *onverweerwoordigheid* resulteert in een meanderende, bijna hoorbare verbeelding. Misschien is theater daarom een van de laatste vrijplaatsen waar we medemeesterschap hebben over een andere tijdsbeleving. Wie zet nog iets in gang dat hij tijdens zijn leven niet meer afgewerkt ziet en wie wil iets afwerken dat door een vorige generatie in gang is gezet? Ik voel me op mijn best als ik me onder het oog van de toeschouwer kan afvragen: 'Waar ben ik nu aanbeland?' En op mijn slechtst als ik het exacte nastreef. Soms wil ik het scènebeeld en het publiek in mijn mentale ruimte trekken. Een toe-eigening van *artisticiteit*, *plasticiteit*.

Mijn behoefte aan imaginaire medecreatie werd me duidelijk bij het herbekijken van oude films. In de jaren zeventig kon de nationale televisie Ingmar Bergman nog in primetime opdringen aan deze verveelde tiener. Dat was vermoedelijk mijn eerste bewuste aanraking met onbegrijpelijke en toch onuitwisbare beelden. Jaren later, in een of andere troosteloze hotelkamer, begon mijn *return to Bergman*. Een versie zonder ondertitels leverde me over aan die trage beelden en raadselachtige dialogen. Hoe vaak heb ik niet verlangend zo veel moedeloze schoonheid bekeken en me laten meeslepen door die meedogenloos monotone, woekerende monologen, hoofd en laptop onder het laken. Opnieuw en opnieuw, in

scènes en flarden, mijn eigen woorden toedichtend aan die personages. Drie zusters en een moederlijke meid, inwisselbare alter ego's in een uitgesponnen mijmering over sterfelijkheid, wreedheid en troost. De ultieme therapie om mij te verlossen van de neiging tot letterlijkheid en opgelegde betekenissen.

Via deze sluiptwegen (*Marketa Lazarová* van František Vlácil is nog zo'n film die in mijn ziel is gegrift) raakte ik doordrongen van het belang van de affectieve lading van de stem die het hele lichaam beroert. De stem als orgaan bestaat niet. Bergman is niet meer, maar via *Viskningar och rop* maant hij mij priesterlijk om via deze extremen – fluisteren en roepen – de juiste verhouding te vinden. Het vergt moed en een open vizier om met de normale spreekstem in één adem zielenroersel, intentie en stemgeving te vatten. Waarachtigheid valt zelden samen met het woord. Daarom hou ik van de combinatie zinsverbijstering en zonneklaarheid, en de adem die zich tegelijkertijd van beide losscheurt.

Maria Callas verwoordde het op haar manier: 'Het brein is half leeg, de andere helft volkomen lucide.' Zangpedagogische termen als 'ademsteun' en 'het masker' (met een gestuurde ademdynamiek de klank laten resoneren in de bijholten van het aangezicht) misleiden onze hersenen. Je kan een dynamisch proces niet beschrijven met statische begrippen. Voor mij moet techniek altijd ten dienste staan van de cluster 'woord en gevoelslading'. Indien het niet mogelijk is beide te combineren, ga ik voor de gevoelslading, daar is nog schoonheid en opluchting mogelijk. Daarom hou ik van trage werkprocessen, zoals bij Peeping Tom, en van een pedagogie die de adem kan losweken van in woorden gevangen betekenissen.

In een tijdperk waarin snelheid intelligentie meer en meer inhaalt en affectieve betrokkenheid achter zich laat, kan theater een vrijplaats zijn waar begrijpen opengebroken wordt in een eindeloos herbegrijpen.

Ass talk en clubbing vibes

Nomadische identiteiten in de hedendaagse dans



► *Kinshasa Electric* van Ula Sickle

© BART GRIETENS

door Charlotte De Somviele

Het wordt steeds makkelijker om grenzen over te steken, zowel geografisch als cultureel. In de grote steden besmetten verschillende culturen, tradities en fantasieën elkaar en zorgt deze clash voortdurend voor nieuwe hypes, trends en zelfbeelden. De hybride en flexibele omgang met identiteit in de *urban culture* is een inspiratiebron voor choreografen als Ula Sickle, Trajal Harrell, Cecilia Bengolea en François Chaignaud.

'Tous les mêmes et y'en a marre' (Stromae)

'Who the hell is Stromae?' kopte *Time Out New York* naar aanleiding van het Amerikaanse debuut van de Belgisch-Rwandese hitmachine. Zijn foto op de cover zaaide op zijn zachtst gezegd verwarring: mannelijke features aan de ene kant van zijn gezicht, vrouwelijk gepimpt aan de andere. Paul Van Haver speelt wel vaker een spel met wisselende identiteiten en *gender bending*. In de clip van *Formidable* zwalpt hij 'dronken' over het Brusselse Louizaplein en op het festival van Cannes liet hij zich als een pop door twee lijfwachten over de rode loper dragen, een verwijzing naar de afwezigheid van zijn vader die hij in *Papaoutai* bezingt. Zijn videoclips, optredens en looks, alles is tot in de puntjes uitgekend, evenwel zonder aan artistieke integriteit in te boeten. Want Stromae heeft een missie: ons statische begrip van identiteit openbreken.

Van Haver belichaamt wat choreograaf Alain Platel vurig verdedigde als de kloppende ader van de Vlaamse kunst: *métissage*. Zijn roots weerklinken in de nomadische mix van

Congolese rumba, elektronica, rap en Franse chanson, maar evengoed draaft hij op als mascotte van de Rode Duivels. Stromae morrelt aan etnische, seksuele en culturele vakjes; je weet nooit in welke gedaante hij zal opduiken en toch herken je er zijn signatuur in, die altijd meer is dan de som van de delen. En niet alleen de liefhebber van populaire muziek zwicht voor Stromae, ook de *highbrow* cultuurconsument die zich vandaag maar al te graag onderscheidt door zijn omnivore smaak. De hoge kunst lijkt eindelijk thuisgekomen in de schoot van de populaire cultuur. Maar wat heeft ze daar te zoeken?

'We're night clubbing, we're what's happening – we see people, brand new people, we learn dances, brand new dances' (Iggy Pop & David Bowie)

Nu tijd en ruimte niet langer onze toegang tot de wereld bepalen, is volgens cultuursocioloog Stuart Hall (1932-2014) het accent verschoven van 'identiteit' naar een meer

Trajal Harrells *Mimosa* is een ode aan de emancipatorische kracht van de verbeelding in het performen van identiteit tussen 'zijn' en 'worden'.

zomaar slaafs overgenomen door een passieve massa, maar altijd ingebed, 'belichaamd' zeg maar, in een lokale context. De geschiedenis van de globalisering laat zich dan ook evenzeer lezen als een verhaal van hybridisering, waarvan artiesten als Stromae het product zijn. Of hoe onder één vlinderstrikje talloze identiteiten kunnen huizen.

Identiteit is dus een flexibeler, maar ook complexer begrip geworden. Want hoe verwerf je een eigen stem in een gemediatiseerde en postnationale samenleving, waarin referenties sneller reizen dan het licht? Hoe verhoud je je tot al die culturele erfenissen, waarvan de oorsprong soms verloren is gegaan? Hoe kan culturele kruisbestuiving leiden tot een inclusiever concept van identiteit en gemeenschap op maat van de 21ste eeuw?

Deze vragen over zelfrepresentatie in een geglobaliseerde wereld houden ook de danswereld bezig. Het lijkt wel alsof haar beweeglijkheid de ideale voorwaarde biedt om

het over 'identiteit in beweging' te hebben. Dans en identiteit zijn overigens wel dieper met elkaar verknoopt. Niet alleen druk je wie je bent in de eerste plaats lichamelijk uit, een lichaam op scène draagt ook altijd sporen van de ideologische, sociale, politieke context waarin het zich bevindt én verbeeldt tegelijk hoe het zichzelf graag weerspiegelt wil zien in de ogen van het publiek. Binnen haar geïsoleerde tijd en ruimte is het theater, met zichtbaarheid en representatie als belangrijkste codes, het uitgelezen laboratorium om de constructie van die lichaamsbeelden kritisch te bevragen.

Ook de populaire cultuur bestaat bij gratie van immer veranderende lichaamsbeelden. In haar ongebondenheid aan taalbarrières is zij het speelveld bij uitstek waar verschillende culturen, tradities en fantasieën elkaar besmet-

ten en waar zij zich op het ritme van hypes en trends voortdurend vernieuwt. Populaire cultuur is nooit zuiver: ze plagieert, perverteert en transformeert.

Die hybride en flexibele omgang met identiteit is een gedeelde inspiratiebron voor choreografen als Ula Sickle, Trajal Harrell, Cecilia Bengolea en François Chaignaud. Allemaal verlaten ze de burchten van de hoge kunst en verdiepen zich in de *urban culture*, waar dans (maar ook mode en muziek) dicht op de huid van de mens ontstaat, sterker zelfs: waar al dansend identiteiten worden *gecreëerd*. Waar Harrell zich onderdompelt in de *ballrooms* van de New Yorkse travestiecultuur, doen Sickle, Chaignaud en Bengolea 'veldonderzoek' in de clubcultuur, van Kinshasa tot Jamaica.

Zowel ballrooms als nachtclubs zijn wat theoreticus Ben Malbon *liberating spaces* noemt: ruimtes die resistent zijn tegen de dominante – vaak nog heteronormatieve, westerse, blanke – cultuurnormen en aldus een bestaande identiteitspolitiek op de korrel kunnen nemen. Ze vormen tijdelijke gemeenschappen waar in een klimaat van gecontroleerde transgressie fictieve en reële identiteiten elkaar kunnen ontmoeten vanuit een ideaal van *classlessness*. Sickle, Chaignaud, Bengolea en Harrell modelleren hun scène naar die vrije ruimtes: ze plaatsen het lichaam midden in een netwerk van culturele referenties om te zien hoe het zich daartoe verhoudt. Het gaat hun daarbij niet alleen om het opentrekken van een al te exclusieve westerse danscanon (en de verdrukke identiteiten waarop hij gebouwd is). Ook lijken ze de basale politieke kracht van een dansend lichaam opnieuw te willen activeren, zoals die misschien wel het best tot uitdrukking komt in de dansen van de straat: het is daar, het spreekt en het eist gehoord te worden. Maar wat zegt het? Wat is er te zien in de spiegels van de balletten van de straat? En hoe noopt ons dat anders te kijken naar wie we denken te zijn?

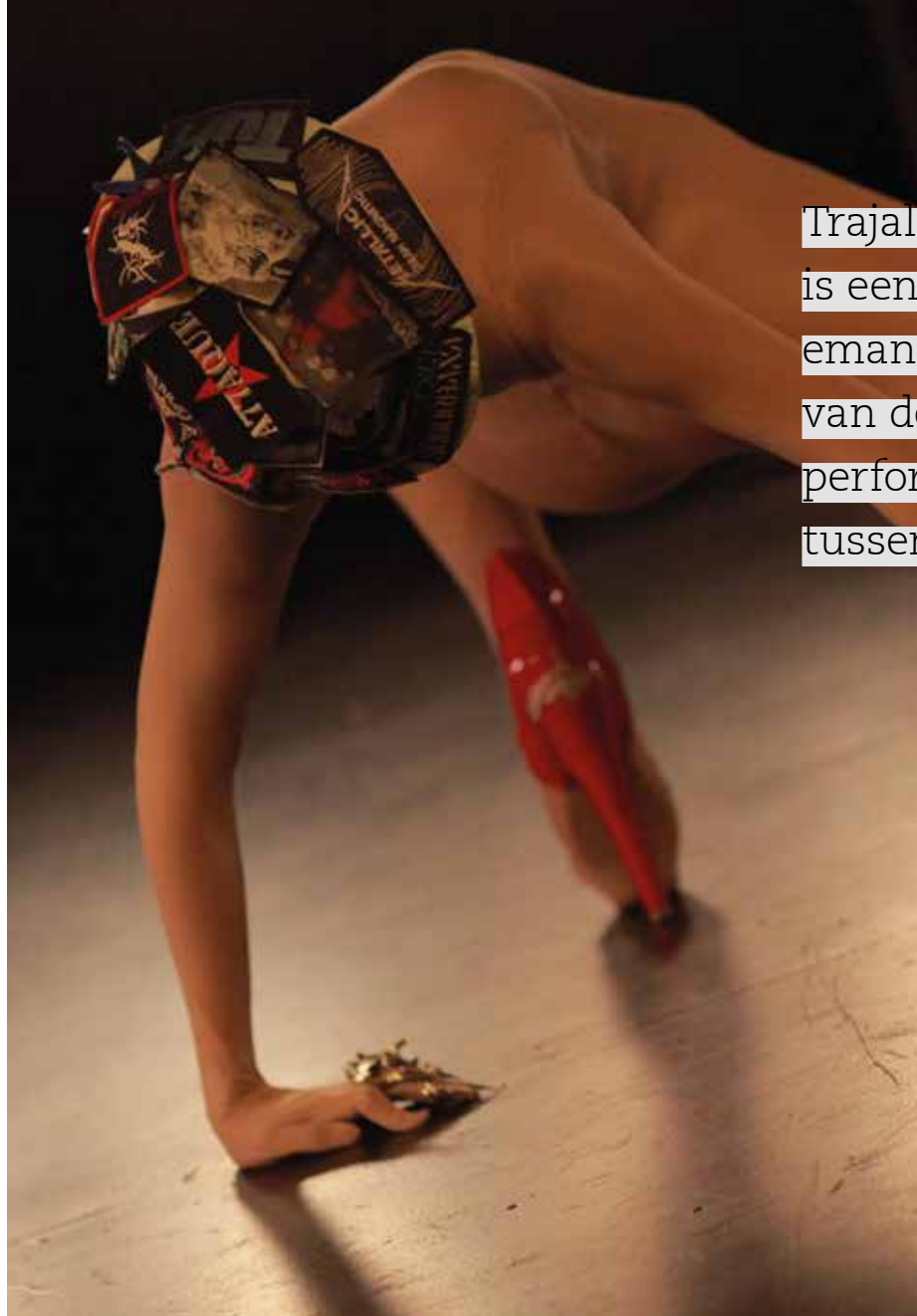
'I was looking for another me' (Trajal Harrell, naar Starsailor)

'Good evening, my name is Mimosa Ferrara.' Met zwarte rijbroek tot aan de bilnaad afgezaakt, staat performer Marlene Freitas nog na te zuchten van haar xtc-dans. Ze blijkt niet de enige te zijn die zich introduceert als de 'beroemde' travestiet. Ook een zwarte diva (Trajal Harrell), *drag queen* (François Chaignaud) en *transgenderstripper* (Cécilia Bengolea) claimen de echte Mimosa te zijn. Wat volgt, is een twee uur durende *battle* waarin de vier flamboyante persoonlijkheden elkaar de loef proberen afsteken, zij het nu als Prince of Kate Bush, al breakdancend of kontschuddend, met glittermake-up of centimeterhoge naaldhakken. 'You never know who's who here' zingt Chaignaud terwijl hij zijn nepborsten wat steviger aandrukt.

In (*M*)*mimosa – Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (2012) is identiteit een rekbaar begrip. De voorstelling kadert in een langerlopend project van Harrell, waarin hij een fictieve ontmoeting opzet tussen de postmoderne dans en de *voguing*-cultuur (naar de dans die zich baseert op modellenposes uit het tijdschrift *Vogue*). Beide tradities mogen dan ontstaan zijn rond dezelfde periode en op een boogscheut van elkaar (1960, New York), de habitus van beide subculturen is totaal verschillend: de leden van de Judson Church behoorden tot de eerste generatie kunstenaars die aan de universiteit gestudeerd had, de voguers maakten deel uit van de onderdrukte Afro-Amerikaanse en Latino homoseksuele gemeenschap. Steve Paxton en *voguing father* Willi Ninja hebben elkaar nooit ontmoet. En terwijl het debat over de politieke slagkracht van de postmodern volop oplaaid, stierven de voguers een stille dood aan aids.

Uiterlijk kunnen de verschillen tussen de postmoderne dans en de vogue-cultuur niet groter zijn. Alle aspecten waartegen Yvonne Rainer zich verzette in haar *No Manifesto* van 1965 (*no to camp, style, glamour, virtuosity, the star image, spectacle, magic and make-believe*) werden in de ballrooms van Harlem gecultiveerd. Dagenlang waren de *legendary children*, zoals de voguers zichzelf *empowerend* noemden, bezig met het verzamelen van de juiste kostuums om tegen elkaar te strijden in de *fashion balls* van House of Xtravaganza, Diore of Balenciaga. Het doel? Een trofee weggapen in categorieën als 'Executive' of 'Looking like a boy going to school' – archetypische sociale rollen dus, maar niet als je zwart en homoseksueel bent. Hoewel het minimalisme van Rainer en Paxton weinig affiniteit vertoont met de excessieve showdrang van de voguers, lijken beide tradities gegrond in eenzelfde zoektocht naar *realness*. Als reflectie op de spektakelmaatschappij en de emotionaliteit van de Ausdrückstanz keerden de postmodern terug naar een antirepresentationele dans: zo performden ze met onbewogen gezichten, werden choreografieën georganiseerd volgens het toeval en hanteerden ze het credo dat elke beweging dans kon zijn. 'My body remains the enduring reality', schreef Yvonne Rainer als reactie op de mediatisering van de Vietnamoorlog.

Uptown NYC trachtten de voguers op hun beurt een maatschappelijke realiteitswaarde te bereiken door hun 'straight counterparts' zo goed mogelijk te imiteren en zo even de illusie te creëren normaal (lees: rijk, heteroseksueel, blank) te zijn. 'In a ballroom, you can be whatever you want. As a negro, you can't be an executive in daily life, but you can look like one. Looking like one claims that you could actually be one if you had the opportunity', klinkt het in de iconische documentaire *Paris is Burning* (1990). Hoewel de voguers alle middelen inzetten die de postmodern afzwoeren, streefden ze dus naar eenzelfde erkenning van hun uniciteit onder de façade van gender of ras.



© PAULA COURT

dynamisch en veelzijdig proces van 'identificatie'. 'The subject, previously experienced as having a unified and stabile identity, becomes fragmented: composed, not of a single, but of several, sometimes contradictory or unresolved identities.' Identiteit als culturele marker is vandaag net zo beweeglijk geworden als de wereldwijde *flow* van kapitaal, goederen, kennis en mensen in het kielzog van de globalisering. Dankzij het internet, digitale media en nieuwe communicatietechnologieën explodeert ook de uitwisseling van cultuur.

Die globaliseringsprocessen leiden enerzijds tot een homogenisering van onze culturele ervaring, een trend die door pessimistische stemmen vaak gelijkgeschakeld wordt met Amerikanisering: in Marshall McLuhans *global village* onderscheiden we ons paradoxaal genoeg aan de hand van eenheidsworst. Anderzijds worden culturele expressies nooit



© EMILIE ZEIG

▶ Alle dansers gaan in *Altered Natives* op in één deinend lichaam.

schappelijke parameters bloot te leggen tussen twee culturen die door de ongelijke verdeling van cultureel, sociaal en economisch kapitaal nooit met elkaar in aanraking zijn gekomen, al geloofden ze beide in de onvoorwaardelijke transformatieve kracht van het lichaam als site van verzet.

‘Yeah, I used to wear Gucci and look like you, but I put it all to the bin, ‘cause that’s not me, that’s not me’ (Skepta ft. JME)

Naast de *drag*-cultuur houden François Chaignaud en Cécilia Bengolea er nog een andere fetisj op na: *clubbing*. Al sinds hun tienerjaren schuimt het duo over de hele wereld nachtclubs af. Jamaican Dancehall, *twerking*, *krumping*, *skin out*, *house*, *split and jump* hebben voor hen geen geheimen meer. In *Altered Natives Say Yes to Another Excess – Twerk* (2013) componeren ze die stijlen tot een gemeenschappelijke schriftuur die de poëtische en technische kwaliteit ervan blootlegt, zoals je in een nachtclub nooit zou kunnen zien. Live ondersteund door twee grime-dj’s (grime is een mix van breakbeats, house en drum ‘n’ bass, ontstaan in achterstandswijken van het Londense East End), flikkerende regenbooglichten en *flashy* kostuums dansen de vijf performers zich in trance – net als het publiek, dat zich moet inhouden om het podium niet te bestormen.

Waar *Mimosa* veeleer reflecteerde over een zoektocht naar eigenheid op het snijpunt van verlangen en onmogelijkheid, gaan alle partijen in *Altered Natives* op in één deinend lichaam, een gedeelde identiteit waarvan niemand het auteurschap toebehoort, maar die zich elke avond opnieuw laat samenstellen in de kelders van het exces. Of zoals socioloog Antonio Melechi stelt: ‘Danceclubs represent a fantasy of liberation, an escape from identity, a place where nobody is but everybody belongs.’³

Die socialiserende en emanciperende functie is wat alle dansstijlen in *Altered Natives* delen. Alleen is die vaak ondergesneeuwd in het vervlakkende *copy/paste*-proces van de westerse cultuurindustrie. Zo mag het bijvoorbeeld lijken alsof Miley Cyrus het *twerken* heeft uitgevonden (de term werd pas na haar controversiële optreden op de MTV Music Awards opgenomen in de *Oxford Dictionary*), eigenlijk is het een *power dance* die al eeuwenlang wordt beoefend door vrouwen in de Afrikaanse en Caraïbische cultuur. Waar Cyrus zich al *twerkend* conformeert als lustobject, is de ‘slackness’ (vulgariteit) van de Jamaican Dancehall net een manier voor vrouwen om zich te bevrijden van de patriarchale genderideologie van de kolonisator.

Bengolea en Chaignaud zien dezelfde *pussy power* aan het werk bij Martha Graham, de grondlegster van de moderne dans wiens naam wél netjes in de dansgeschiedenisboeken prijkt. Ook zij bracht de vrouwelijke seksualiteit aan het

begin van de 20ste eeuw onder de aandacht door de oorsprong van beweging in het bekken te situeren. ‘Yes, it’s a political statement that has to be seen within the evolution of contemporary dance’, zegt Bengolea over die ‘act of imaginative rediscovery’ (Hall) die ook aan de basis van *Mimosa* ligt. ‘Because the Rhythm Ass Poetry (R.A.P.) is marginalized from that field. The ass is the ghetto of the body and its discourse, ass talk, is for us important to give a platform to speak.’

Bengolea en Chaignaud zien dezelfde pussy power aan het werk bij Martha Graham, de grondlegster van de moderne dans wiens naam wél netjes in de dansgeschiedenisboeken prijkt.

Een gelijkaardig verhaal krijg je als je de roots van *krumping* traceert. De vorm die je ziet opduiken in de mainstream ‘bling-bling, tie-in-with-a-designer corporate hiphop thing’ (David LaChapelle) draagt maar weinig in zich van het subversieve potentieel van deze acrobatische dansstijl, zoals ze is ontstaan in de zwarte getto’s van Los Angeles. Zoals een van de dansers zegt in LaChapelles prachtige documentaire *Rize* (2004): ‘This ghetto ballet is the only way of making us feel like we belong in this world. Krumping is the closed chapter of hurt, sorrow and anguish in our lives that nobody knows about. This dance is as valid as your ballet and tap dance, except we didn’t go to school for it.’ *Altered Natives* vertrekt vanuit een fascinatie voor die gedeelde roots, maar legt ook de veelzijdige (soms vervlakkende, soms verrijkende) routes af die de sociale dansen ondergaan in de videoclip- en YouTube-cultuur. De performance plaatst daarmee ook een aantal kwaliteiten terug op de voorgrond die in de westerse dansgrammatica taboe zijn geworden door een grote nadruk op intellectualisme en formalisme: de virtuositeit van het plezier, de energie en levenslust van bewegen. Dans wordt hier opnieuw een affirmatieve daad en in die onmiddellijkheid legitimeert ze zich zonder veel grote woorden nodig te hebben – want wie goed luistert, hoort dat het lichaam al van alles te zeggen heeft.

‘Ni l’un, ni l’autre – je suis, j’étais et je resterai moi’ (Stromae)

Ook Ula Sickle leest het clubmilieu als een site waar diverse roots en routes elkaar kruisen. In een poging het westerse dansidoom te verruimen, traceerde ze eerder al het verhaal van hiphop als uitdrukking van zwarte identiteit in *Solid Gold* (2010), een samenwerking met de Congolese danser Dinozord en geluidkunstenaar Yann Leguay. In *Kinshasa Electric* plaatst ze drie dansers op scène die het nachtleven van de Congolese metropool van binnenuit kennen. Hoewel, met hun Nikes en gouden petjes zouden ze even goed passen in het Berlijnse Berghain of de Londense Fabric. Wat betekenen culturele en nationale grenzen nog in dit digitale tijdperk?

Terwijl het Kunstenfestivalpubliek het theater binnendruppelt, kijken Joel Tenda, Popaul Amisi en Jeannot Kumbonyeki via hun smartphones de wereld in. Er weerklinken flarden zwele muziek, Amerikaanse nieuwsstemmen, popsongs en tekstberichtjes. Wanneer de Israëlisch-Duitse dj Baba Elektronica, die net zoals in *Altered Natives* live voor een clubgevoel zorgt, het hitje *It’s too late to apologize* oplegt, veert Amisi recht. Zijn gearticuleerde benenwerk verraadt invloeden uit popping, hiphop en breakdance, maar het ziet er vooral uit als ‘Popaul Amisi’. Want zo gedeeld als de referenties van de drie dansers zijn, zo singulier zetten ze die naar hun hand.

Amisi, Tenda en Kumbonyeki zijn het product van wat Roland Robertson ‘glocalization’ heeft genoemd: meer dan een westerse georiënteerd eenrichtingsverkeer vertaalt het globaliseringsproces zich als een simultane penetratie van het globale in het lokale en vice versa. ‘Popular dances in Kinshasa are extremely rich, mixing many diverse influences’, vertelt Ula Sickle daarover. ‘They have their roots in traditional local dances, but they also reflect a globalized media culture, where the internet and music videos spread lifestyle ideals, dance and music trends, but also political events. Hip hop is of course also a big influence for the younger generation. It’s funny, it’s such a global form, but everyone feels they can make it their own. Popular dances are constantly evolving, so for me they are very contemporary and actual.’

Kinshasa Electric is opgebouwd volgens de structuur van popmuziek. Bewegingen van de ene danser worden gesampled door de andere, die er verder op associeert en midden in de voorstelling verzorgt telkens een lokale dj of danser een gastoptreden (naar het idee van *featuring*). Coupé Décalé oefende echter de grootste invloed uit op de performance. Deze populaire muziektechniek van ‘knippen en verschuiven’ werd uitgevonden in een Ivoiriaanse nachtclub in Parijs, om daarna het Afrikaanse continent in te stromen. Generische samples uit de muziekcomputer, evenals melodieën

uit popsongs of de stemmen van de dansers worden door Baba Electronica herhaald en minimaal gevarieerd waardoor ze telkens een andere textuur en intensiteit krijgen. Slechts bij momenten krijg je echte ‘muziek’ met een climax te horen. Hetzelfde geldt voor de bewegingsgrammatica en de kostuums: armen en benen blijven haperen in de lucht of worden vertraagd zodat je hun constructie ziet, de kleurrijke outfits van Jeremy Scott (een smeltkroes van Amerikaanse, Europese, Afrikaanse en Chinese motieven) vliegen aan en weer uit.

Het lijkt wel alsof alle theatrale elementen een derridiaans spel van *différance* spelen, een spel dat volgens Hall ook aan het hart van onze identiteitsformatie ligt. *Kinshasa Electric* boogt op een verzameling referenties (van Stromae tot de Guantanamo Dance en N'Dombolo) die zich steeds verder vertakt in de geest van het publiek (en daarmee ook steeds verschilt afhankelijk van de context), maar die een vast begin of einde, een gefixeerde oorsprong of gedaante altijd weer ‘uitstelt’. Wat heet nog traditioneel, wat hedendaags? Wat is Congolees, wat westers? Wat is authentiek, wat geconstrueerd? In *Kinshasa Electric* is identiteit ‘always on the move’ en haalt ze dat soort opposities onderuit.

‘You gotta fight for your right (to party)’ (Beastie Boys)

Identiteit wordt in onze geglobaliseerde wereld dus eens te meer begrepen als een *travelling concept* dat zich voortdurend laat heruitvinden in het spanningsveld tussen geschiedenis, culturele kennis en machtsstructuren enerzijds en geprojecteerde verlangens anderzijds. In die transformatie schuilt een politieke kracht die in alle performances onder de vette bassen en excessieve theatraaliteit opspeelt: het verzet tegen hegemoniserende opvattingen over etniciteit en seksualiteit, maar evenzeer over ‘hoge’ en ‘lage’ kunst en wie zich daarin gerepresenteerd ziet in de samenleving. De populaire cultuur is met zijn nomadische grenzen en gulzige vernieuwingszucht het speelterrein bij uitstek om die ‘diasporische identiteit’ (Hall) uit te testen. Ook de kunst heeft een cruciale taak om die identiteit weerbaar te maken tegenover een groeiend politiek discours dat terugplooit op essentialisme, of zoals Hall stelt: ‘not as a second-order mirror held up to reflect what already exists, but as that form of representation



► *Altered Natives* van Cecilia Bengolea en François Chaignaud.

© EMILE ZEIZIG

which is able to constitute us as *new kinds of subjects*, and thereby enable us to discover places from which to speak¹. De voorstellingen van Sickle, Bengolea, Chaignaud en Harrall tonen hoe die ‘hybride’ mens eruit kan zien. Ze maken identificatie inzichtelijk als een beweeglijk proces dat put uit verschillende tradities, culturen, trends en ideeën. Dat proces mag nu misschien op kruissnelheid gekomen zijn door de opmars van de digitale media, het hoeft geen verlies te impliceren van wat ons zo dierbaar is: eigenheid. Want een plek om thuis te komen? Die vinden we in het lichaam, waar onze roots en routes altijd weer samenkomen in een persoonlijk verhaal. ¶

Charlotte De Somviele is als onderzoeksmedewerker verbonden aan de vakgroep *Visual Poetics* (UA) en schrijft freelance over dans en theater voor o.a. *De Standaard*.

1 Stuart Hall, ‘The Question of Cultural Identity’, *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Stuart Hall, e.a. (red.), Wiley-Blackwell, 1996, 598.
2 Stuart Hall, ‘Cultural Identity and Diaspora’, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, Patrick Williams, e.a. (red.), Londen, 1994, 392.

3 Antonio Melechi, ‘The Ecstasy of Disappearance’, *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*, Steve Redhead (red.), Avebury, 1993, 37.

4 Hall, 1994, 402.

Selfies op het podium van Theater der Welt

Hoe persoonlijk is het werk van Leonardo Moreira en Kim Noble?

door Pieter T’Jonck

Onlangs vroeg *De Groene Amsterdammer* zich in een dubbeldik zomernummer af waar de rage van de ‘selfie’ vandaan kwam. Is de drang om je onophoudelijk te etaleren op het web een symptoom van het dolgedraaide narcisme dat Christopher Lasch al in 1979 in *The Culture of Narcissism* aankloeg? Ontlenen we een groter gevoel van zelfwaarde aan de wetenschap dat anderen ons bekijken? Zijn we dan meer onszelf? Of foppen we vooral onszelf?

Het tijdschrift stak over deze kwestie zowat overal zijn licht op, behalve bij acteurs. Dat zijn nochtans bij uitstek ervaringsdeskundigen in het zich blootgeven aan onbekenden. Op het afgelopen Theater der Welt in Mannheim bleek dat stukken met een autobiografische inslag ons wel wat kunnen leren over identiteit en zelfkennis (of zelfbedrog) in het internettijdperk. De Braziliaan Leonardo Moreira vroeg vijf acteurs van zijn Companhia Hiato om uit eigen herinneringen een solo van één uur te puren. Die vijf solo’s samen vormden *Ficção*, dat ondanks zijn lange duur geen minuut verveelde. Kim Noble deed in *You Are Not Alone* relaas van zijn hopeloze pogingen om contact te leggen met anderen, onder meer via sociale media. In beide stukken leek de identiteit van de makers je echter ondanks de openhartigheid en intimiteit steeds meer te ontglippen. Maar vooral leken ook zichzelf steeds minder van zichzelf te snappen.

Het zelfportret van Kim Noble verradt zelfs een grondig gestoorde persoonlijkheidsstructuur. Alles wat hem overkomt documenteert hij. Zijn laptop is een archief van zijn leven, met talloze mails, tweets, webcamfilmpjes, Face-

bookberichten. Dat materiaal zet hij in om het publiek een inblik te bieden in zijn getormenteerde geest. Het begon allemaal met het vertrek van zijn vriendin. De reden laat hij in het ongewisse. Maar hij staat wel uitvoerig stil bij zijn plotse gevoeligheid voor het lawaai dat de bovenburen maken bij het vrijen. Dat kwelt hem nochtans niet omdat hij zelf geen partner meer heeft. Het irriteert hem naar eigen zeggen vooral dat ze zullen denken dat hij de liefde niet (meer) bedrijft. Uit schaamte of ongemak, dat blijft in het midden, laat hij de klank van pornofilms tegen het plafond schallen. Zo lijkt er niets aan de hand.

Net zo wil hij Keith, een man aan de kassa van de supermarkt, doen geloven dat hij een ‘gewoon’ leven heeft door eerst honderden condooms te kopen en vervolgens pampers en babyvoeding. Noble schaamt er zich dus niet voor om alleen gelukkig te zijn, zoals Sartre destijds. Hij schaamt zich om alleen *ongelukkig* te zijn. Hij is een *loser*, een eenzaat. Daaraan wil hij echter op een wel erg vreemde manier een mouw passen: hij probeert incognito om anderen gelukkig te maken, dat wil zeggen: minder eenzaam. Alsof dat ook hem zou helpen.

Noble gaat daar heel ver in. Ofwel identificeert hij zich totaal met anderen. Ofwel biedt hij zich aan anderen – vooral mannen – aan als het object van hun verlangen. In een chat met een truckchauffeur maakt hij de man wijs een vrouw te zijn die geilt op hem. Hij post zelfs een foto van zijn kaalgeschoren geslacht, dat hij met kippenbilen transformeert tot een vochtige vagina. Het lijkt wel alsof Noble gelooft dat de bevrediging van de ander via een omweg ook zijn deel zal worden. Hoe dat mogelijk is legt hij niet uit. Maar hij laat wel in full close-up, op film en live, zien hoe hij te werk gaat.



© ALINE OTAVIO DANTAS

▶ Aline Filócomo in Leonardo Moreira's *Ficção*.

© PAUL BLAKEMORE

▶ You Are Not Alone van Kim Noble

Noble houdt ons een spiegel voor die toont dat 'identiteit' en persoonlijkheid' makkelijk ontaarden wanneer de *checks and balances* van het sociale contact ontbreken. Zoals op het internet.

gesticulatie en grote verbale aandrang neemt ze het publiek meteen voor zich in. Maar ze valt ook voortdurend uit haar rol. Het probleem, legt ze uit, is dat er te veel Alines zijn, te veel rollen die haar toegedicht of opgelegd worden.

In feite, besluit ze plots, zijn onze levens inwisselbaar. We beleven allemaal ongeveer hetzelfde. Verschil maak je maar aan het begin en het einde. Niet geboren worden of niet sterven, dat is origineel. Vermits ze al geboren is, rest haar alleen de optie niet te sterven. Onsterfelijk te worden dus. Wat haar meteen op het spoor brengt van andere 'onsterfelijken' zoals Shakespeare. Wanneer ze zich echter aan een interpretatie van Lady Macbeth waagt – als ik het me goed herinner – blijkt die ijdelheid niet bestand tegen de realiteit van het podium. Ook deze rol maakt ze niet helemaal waar. Het blijkt ook maar een verhaaltje.

Deze solo is de meest briljante van de vijf in *Ficção*. Filócomo

Uiteraard valt hij geregeld door de mand. In films, opgenomen met een candid camera, zien we het afgrijzen op het gezicht van zijn 'vrienden' wanneer ze ontdekken wie hun chatpartner werkelijk is. Het rare is dat hij die ontmaskering bijna moedwillig zelf uitlokt. Alsof hij zijn spelletjes zelf ook haat. Ook zijn onbaatzuchtigheid blijkt dubbelzinnig. Ze ontaardt vaak in nauwelijks verholten getreiter. Een beetje psycholoog zou over zo'n man boeken schrijven. Noble houdt vast aan de bewering dat hij mensen wil helpen om liefde te vinden. Het punt is dat zijn hele charade maar mogelijk en werkelijk wordt door het internet. Daar bestaat geen *reality check*, zodat je eindeloos kunt valsspelen tot je het op den duur zelf vergeet, terwijl er toch een schijn van 'echte' contacten blijft. Het uitzonderlijke van Nobles performance is dat de gebeurtenissen aannemelijk blijven. Het komt nauwelijks bij je op dat Noble hier maar een rol zou spelen. Daarvoor lijken zijn fysieke inspanningen en zelfmutilaties te echt. Dat is paradoxaal, want tegelijk is het moeilijk voorstelbaar dat zo'n verknippte man in staat zou zijn om avond aan avond dit verhaal op te dissen. Dit moet spel zijn, maar het schuurt merkbaar wel ongemakkelijk dicht aan tegen de mens, niet de acteur, Kim Noble. Nog onbehaaglijker is de herkenbaarheid van dit verhaal, ondanks zijn groteske overdrijvingen. Dit is niet ondenkbaar, verre van. De gore details herinneren ons aan hetgeen waartoe we zelf allemaal in staat zouden zijn om emotionele voldoening te scoren. Noble houdt ons een spiegel voor die toont dat 'identiteit' en persoonlijkheid' bij dat streven gemakkelijk ontaarden wanneer de 'checks and balances' van het sociale contact ontbreken. Zoals op het internet.

Moreira's *Ficção* wordt nergens zo ongemakkelijk. De twee-de solo, van Aline Filócomo, laat echter ook niet zoveel heel van de idee van persoonlijke waarachtigheid. Filócomo is een explosieve podiumpersoonlijkheid. Met haar wilde

brengt je met haar vertelkunst daar waar ze je hebben wil. Je vergeet op de duur haar wilde redeneringen, ook wanneer die nauwelijks hout snijden. Maar dat enthousiasme is fragiel: de kleinste aarzeling of twijfel van de actrice volstaat om het hele kaartenhuisje te laten inzakken. Vervolgens grijpt ze zo'n uitschuiver toch weer aan om een nieuw verhaal te beginnen. Zo gaat het maar door. Op het einde lijkt ze zelf wat beduusd. Veel verhaaltjes maar weinig werkelijkheid, dat is wat overblijft.

Van deze vrouw zelf kwamen we dus, alweer, niet zo bar veel te weten. Toch geloofden we in haar zo lang ze bleef vertellen. De actrice is wat ze vertelt. Waarachtigheid is hier het effect van een gedeeld enthousiasme tussen de vertelster en haar publiek. De mens is een vertellend dier. En dat vertellen houdt hem/haar overeind, maakt hem/haar waar. Dat er op het internet niet meer verteld wordt, omdat er ook geen echt publiek is, zou daarom wel eens minder onschuldig kunnen zijn dan het lijkt voor het voortbestaan van de mens zoals we hem tot dusver kenden. Fabulieren zonder publiek is een doos van Pandora. Dat maakte Kim Noble dan weer duidelijk. ¶

Pieter T'Jonck is ir. architect en criticus (theater, dans, architectuur en soms beeldende kunst) voor diverse kranten en tijdschriften.

Transformers 3.10 – 29.11
A two month focus on changes, metamorphoses, mutations.
A whole bunch of artists (like Tristero, Marlene Monteiro Freitas, Miet Warlop (and many others) transform the human body, transform reality, transform space around us.



Performing arts – Theatre – Film
 Video – Visual arts – Music

beursschouwburg .be

<p>Kunst <i>Yasmina Reza</i></p> <p>coproductie STAN Dood Paard van en met Kuno Bakker, Gillis Biesheuvel en Frank Vercruyssen oktober, november en december 2014 in België en Nederland</p>	<p>The Marx Sisters <i>Willem De Wolf</i></p> <p>coproductie STAN de KOE van en met Natali Broods, Sara De Roo en Willem De Wolf oktober, november en december 2014 in België en Nederland</p>	<p>My dinner with André <i>André Gregory en Wallace Shawn</i></p> <p>coproductie STAN de KOE van en met Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede oktober, november en december 2014 in Frankrijk en Genève</p>	<p>Trahisons <i>Harold Pinter</i></p> <p>productie STAN van en met Robby Cleiren, Jolente De Keersmaecker en Frank Vercruyssen oktober 2014 in Beaune, Frankrijk</p>
--	--	--	--

T6 STAN
NAJAAR 2014

www.stan.be

'Ruimte heeft de neiging zich meer in het hoofd af te spelen dan in de realiteit'

Jozef Wouters over scenografie

Ik kreeg van *Etcetera* de vraag om een tekst te schrijven over scenografie, maar een scenograaf begint pas nadat er een concrete vraag is gesteld. Het huis dat de architect voor zichzelf bouwt laat zich namelijk heel anders lezen dan zijn gebouwen in opdracht. Iemand die een vraag stelt heeft een bepaald verlangen en dat verlangen geeft vorm aan het antwoord en de scenografie. Heb jij zin om mij vragen te stellen? We zouden elkaar elke morgen kunnen ontmoeten tot we denken dat de tekst klaar is.

1 | Wat doet een scenograaf? Op familiefeesten denken ze meestal dat ik de kracht van aardbevingen meet. Overigens geen slechte metafoor. Ik schrijf enkele mogelijke definities neer. Scenografie is een vraag beantwoorden met ruimte. Is dat te wiskundig? Een gesprek of een onderhandeling voeren door middel van ruimte. Dat klinkt mooier maar is misschien wat te naïef. Een verlangen uitproberen in ruimte? Dat blijft nogal breed maar het valt geen oordeel over het verlangen zelf. Uitproberen is geen slecht woord. Een ruimte uitproberen. Een verlangen uitproberen. Je kan, geloof ik, elk denkbaar verlangen omzetten in een ruimte. De vraag is dus vooral welk verlangen je wil uitproberen. Wat scenografie ook is, aan het einde is er een ruimte.

2 | Enkele jaren geleden stond ik in het atelier van een scenografieopleiding die net was opgehouden te bestaan. In die raamloze ruimte vol breekmessen, lijmresten en vernielde maquettes hadden tot het jaar daarvoor studenten gewoegd

aan miniatuurdecors voor fictieve producties. Tegen een van de muren stond een groot rek met een twintigtal identieke houten kubussen. Elke kubus was volledig zwart, exact tachtig centimeter breed met een opening langs voor. Zo'n lege kubus representeert de grote zwarte kubussen waarin over de hele wereld voorstellingen worden gemaakt en geeft een student de nodige beperkingen waarbinnen hij zijn maquette kan ontwerpen. Ik moest lachen om die kast vol contextloze kubussen en bedacht dat het vullen van zwarte kubussen alvast niet is wat scenografie voor mij betekent. Nu, vijf jaar later, realiseer ik mij dat die kast minder verzocht is dan ik toen dacht. Ik heb intussen in verschillende theaters en kunstencentra mogen werken en hoewel ze nooit identiek zijn, merk je toch dat die plekken erg hun best doen om op 'de gemiddelde theaterruimte' te lijken. Die gemiddelde ruimte is vooral zo flexibel en polyvalent mogelijk. Een beweegbare lichtbrug, tribune en toneelopening, en verplaatsbare *praticables* en zwarte doeken zorgen voor een zaal die zich gemakkelijk laat aanpassen aan de verlangens van het bezoekende gezelschap. (Zelfs wanneer de stekkers van het gezelschap niet passen in de stekkerdozen van de zaal zijn er overgangsstukjes voorzien.) Ik begrijp de nood aan flexibiliteit. Je kan niet op tournee met een voorstelling als elke schouwburg helemaal anders is. Bovendien

bewijzen opvoeringen als die van Romeo Castellucci en FC Bergman tot wat die flexibele ruimtes in staat zijn. Veel vaker zorgt hun uniformiteit er echter voor dat een scenograaf ruimtes moet ontwerpen op basis van een abstract idee van 'de gemiddelde zaal': een zwarte, flexibele, contextloze kubus. Het resultaat is dan ook niet zelden dat een scenografie op zijn beurt zo flexibel mogelijk probeert te zijn, door zich moeiteloos in en uit een vrachtwagen te laten rollen. Ik ervaar scenografie als iets heel anders. Scenografie is inderdaad flexibel, maar die kwaliteit kan volgens mij veel interessantere ruimtes opleveren dan opvouwbare decors. Met de lichtheid, snelheid en tijdelijkheid van scenografie kan een scenograaf inspelen op een specifieke toestand en aanvaarden dat deze er impact op heeft. (Het is trouwens niet altijd zo geweest dat scenografen alleen flexibele decors in flexibele schouwburgen mochten ontwerpen. Giovanni Niccolò Servandoni, mijn lievelingsscenograaf van de achttiende eeuw, ontwierp naast theaterdecors ook praalwagens, vuurwerk, paleizen, tuinen, vijvers en – belangrijker nog – theatergebouwen. Ik koester de gedachte dat een scenograaf historisch gezien degenen is die het theatergebouw mag ontwerpen.)

3 | Mijn eerste vier scenografieën moesten op tournee. Vier keer heb ik exact hetzelfde voorgesteld: een opvouwbaar podium van vier op vier dat op het bestaande podium gezet werd. Achteraf gezien wou ik met die kleine podia wellicht de bestaande situatie in al die verschillende schouwburgen articuleren. Ik kon niets anders bedenken dan een vorm die het basisverlangen van een standaardtheaterzaal onderstreept. Daarna was mijn verbeelding op en ben ik buiten de schouwburg beginnen werken. Maar hoe meer ik in de publieke ruimte werk, hoe beter ik begrijp waarom een theatergebouw dikke muren heeft en waarom er een ticket gekocht, licht uit en gezwegen moet worden. Er is een reden waarom een theatergebouw geen plein is.

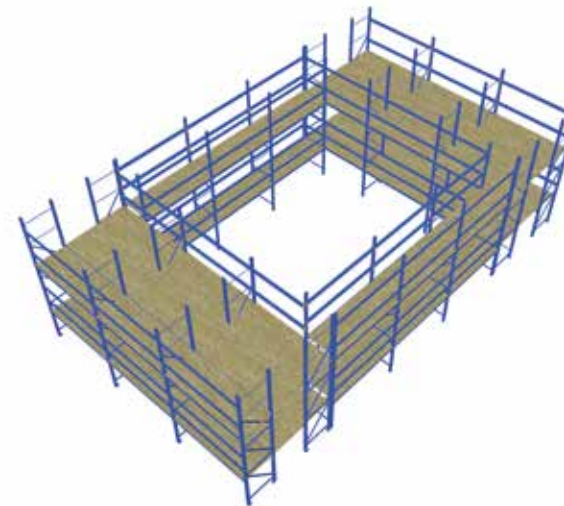
4 | Ik moet denken aan het project *Grindbakken* van het architectuurcollectief Rotor uit Brussel. Rotor werd in de context van De Meesterproef, een project van de Vlaamse Bouwmeester, uitgenodigd om een interventie te doen op een betonnen site aan de haven, die vroeger werd gebruikt om grind op te slaan. De site zou worden schoongemaakt en wit geschilderd voor een nieuw leven als artistieke ontmoetingsruimte. Rotor besloot om niets aan de site toe te voegen, maar in plaats daarvan 36 interessante stukken zorgvuldig met plastic af te dekken, zodat ze niet mee wit geschilderd zouden worden. Het resultaat was een tentoonstelling die een reeds vooraf bestaande situatie toonde. In een witte ruimte kon je een selectie van verschillende aspecten van de oude grindbakken zien: een stuk vegetatie, gebruikssporen, graffiti, korstmoss en lijnen die het grind doorheen de jaren had achtergelaten op de muur. Soms denk ik dat de



© JOZEF WOUTERS EN ROB JACOBS



© JOZEF WOUTERS



© JOZEF WOUTERS

► boven: Toyota gebouw
midden: zwarte doos
onder: atelier

manier waarop dit project omgaat met de gestelde vraag en gegeven context naar de essentie van scenografie gaat. Ik zei al dat scenografie voor mij begint bij de vraag van de opdrachtgever. Die vraag zit vol informatie. Een opdrachtgever – maar dat weet hij niet altijd – stelt zich kwetsbaar op wanneer hij een vraag stelt. Er zitten meestal, naast verlangens, ook angst en twijfel in een vraag. Dat is volgens mij een goed begin. Daarnaast heb je de context, de plaats waar je gaat ingrijpen. Die plaats heeft vaak zijn eigen kwaliteiten en ritme, zijn eigen economie en zijn eigen problemen.

Meestal is er al zo veel aanwezig wanneer je voor een scenografie wordt gevraagd, dat het volstaat om 'het punt te bepalen van waaruit iets gezien moet worden'. Misschien is het daarom dat de meeste van mijn scenografieën veeleer de toeschouwer ruimte vormgeven dan de scène. Toen choreografe Meg Stuart me vroeg om *Atelier* vorm te geven, een voorstelling die *work in progress* zou tonen in de Kaaistudio's, spraken we eerst over een ongedwongen, losse situatie waarbij toeschouwers vrij naar binnen en buiten zouden kunnen lopen. Uiteindelijk werd duidelijk dat de voorstelling juist het omgekeerde nodig had en bouwde ik een vierkante gaanderij met twee verdiepingen rondom een leeg centrum. Juist omdat het werk nog fragiel was, hadden we een heel dwingende ruimte nodig die de aandacht concentreerde rond de actie in het midden.

Het leuke aan een vraag krijgen is dat dit ook een stuk verantwoordelijkheid van je wegneemt. Ik zou deze tekst niet schrijven mocht *Etcetera* er niet om hebben gevraagd. Ik zou niet snel zelf kiezen om in een sociale woonwijk te werken. Het was pas toen Willy Thomas van de KVS me dit voorstelde in het kader van het project TOK TOC KNOCK dat er een ruimte ontstond waarin ik kon beginnen werken.

5 | Ik geloof het liefst dat alles altijd kan veranderen in functie van de vraag en de context, dus ik zou moeten schrijven: er is geen vaste werkwijze. Toch zijn er gewoontes die terugkomen. Ik doe een poging. Meestal denk ik vanaf het begin in ruimte. Dat is een gewoonte. Alles passeert via ruimte. Het begint vaak met het installeren van mijn eigen werkruimte. Het leukste is: in een nieuw atelier boeken ruimte laten worden door ze met de kaft naar boven op een tafel te leggen.

Schetsen en 3D-tekeningen hebben als kwaliteit dat ze snel gemaakt kunnen worden en daardoor gemakkelijk onderhandelbaar zijn. Maar ook als ik een maquette presenteer, hou ik ervan om tijdens het gesprek stukken af te breken en te verknippen. Ik vind dat ruimte, op welke schaal ook, vlot hanteerbaar moet zijn, als kleingeld. Een paar jaar geleden maakte ik voor het festival Dansand een scenografie met een graafmachine op het strand van Oostende. Tijdens de eerste bijeenkomst enkele weken voor de première zaten alle medewerkers in een kring op de locatie, en maakten en

vernielden we de ene maquette na de andere met onze handen, als kleine graafmachines in het zand. Elk voorstel kon op enkele seconden gemaakt, besproken en veranderd worden. Ik las een brief van Michelangelo waarin hij klaagt over houten maquettes, omdat die het ontwerp te veel vastleggen. Klei, zo schrijft hij, is veel geschikter, omdat het een minder definitief materiaal is. Michelangelo had helaas de pech dat hij een basiliek ontwierp en een maquette moest opleveren die de plannen tot na zijn dood zouden vastleggen. Die maquette bestaat trouwens nog altijd. Af en toe moet hij hersteld worden omdat het hout barst.

Soms maak ik een maquette na afloop, wanneer de scenografie is verdwenen. Niet zozeer als documentatie dan wel als manier om te onderstrepen waar die ruimte voor mij over ging. Meestal pas ik bij het maken van die maquette nog enkele dingen aan.

6 | Mijn grootmoeder doet iets raars met ruimte. Wanneer ik haar bezoek in het rusthuis praat ze alsof de kamer waarin we zitten een ruimte is die zich ver weg van ons bevindt. Dat heeft volgens mij niet alleen met ouderdom te maken. Ruimte heeft de neiging zich meer in het hoofd af te spelen dan in de realiteit.

7 | 'The difference between art and architecture is whether there's plumbing or not', zei beeldend kunstenaar Gordon Matta Clark. Scenografie is volgens mij geen medium maar een manier van werken, een strategie. Het is wel zo dat scenografie de neiging heeft om een dialoog aan te gaan met architectuur (maar evengoed met beeldende kunst en performance). In die dialoog kunnen betekenisvolle verschillen opduiken.

De Modelwijk in Laken, waar ik in 2012 op vraag van de KVS een half jaar werkte, is misschien een goede metafoor voor het verschil tussen architectuur en scenografie. De Modelwijk was oorspronkelijk bedoeld om klaar te zijn voor de expo van 1958, om de wereld te tonen hoe we in de toekomst zouden wonen. Toen bleek dat het project niet op tijd af zou geraken, besloten de architecten om op de expo een grote maquette tentoon te stellen. Die maquette is door miljoenen mensen bewonderd. Bezoekers zagen hoge woontorens in een park met sportvelden, een cultureel centrum, een school, een bibli-

Je kan, geloof ik, elk denkbaar verlangen omzetten in een ruimte. De vraag is dus vooral welk verlangen je wil uitproberen.

otheek en een kerk. Na de expo werd het budget teruggeschroefd en werden de meeste van de sociale voorzieningen geschrapt, waardoor de Modelwijk door veel mensen wordt beschouwd als een mislukte utopie, een symbool voor het falen van het modernisme.

Achteraf gezien is het misschien niet zo'n slechte keuze geweest om in 1958 een maquette te tonen en geen afgewerkt gebouw. Die maquette was misschien de échte Modelwijk: een plan, een mogelijkheid – geen voldongen feit vol compromissen. Je zou kunnen zeggen dat dát het moment is om te komen kijken: wanneer het verlangen van een ruimte nog leesbaar is en niet bedolven onder de realiteit. (Anderzijds is het wel zo dat de maquette van de Modelwijk intussen niet meer bestaat terwijl de realiteit, met al zijn gebreken, nog steeds onderdak biedt aan tweeduizend mensen.) Het KVS-project in de Modelwijk leidde tot een tentoonstelling met 43 maquettes, gemaakt door verschillende kunstenaars en architecten op basis van mogelijke en onmogelijke voorstellen, verlangens, vragen en problemen die we in die buurt vonden. Een van de voorstellen was om de Toyota-reclame op een woningblok te vervangen door de tekst 'All problems can never be solved', een uitspraak van architect Robert Venturi.

Een jaar na het project stelde iemand me voor die maquette in het echt uit te voeren, opdat de miljoenen automobilisten op de Brusselse ring die zin zouden kunnen lezen. Het voorstel deed me denken aan de avond voor de opening van de tentoonstelling, toen ik de jongeren van de buurt uitleg gaf over de maquettes. De Toyota-maquette veroorzaakte veel discussie: de meeste jongeren wilden de lichtreclame niet weg en 'all problems can never be solved' vonden ze te negatief. Misschien moest ik de 'never' weghalen, zei iemand. Een andere jongere stelde voor de zin te vervangen door een nuttige boodschap zoals 'vergeet uw gordel niet om te doen'. Een laatste vond dat zijn telefoonnummer op het gebouw zou moeten staan. Ik dacht er niet aan de maquette te veranderen. Ik vond hun voorstellen artistiek niet sterk. Maar beeld je nu in dat dezelfde groep rond de realiteit zou staan. Beeld je het gesprek in dat zou plaatsvinden terwijl een grote bouwkraan de neonletters een voor een op het dak zet. Volgens mij zou het vooral gaan over de kostprijs en over waarom het geld niet voor iets nuttiger is gebruikt. Ik ben niet van mening dat kunst door iedereen goed gevonden moet worden en geen geld mag kosten, maar ik denk dat de maquette in dit geval een interessanter gesprek heeft opgeleverd dan de realiteit zou doen. Scenografie, zelfs op schaal 1/1, is een maquette.

8 | Onlangs zag ik de tentoonstelling *Flamme éternelle* van de Zwitserse kunstenaar Thomas Hirschhorn in het Palais de Tokyo in Parijs. Zijn werk nam de helft van het gebouw in en was eigenlijk een enorme scenografie, met onder andere een



© DANNY WILLEMS

café, twee auditoriums en een cinema, gemaakt van banden, karton en plakband. Daarin liet hij gedurende twee maanden elke dag van 's middags tot middernacht lezingen en workshops plaatsvinden. Het viel me op hoeveel tijd, geld en moeite in een kunstwerk was geïnvesteerd dat soms maar enkele bezoekers kreeg. Op een bepaald moment luisterde ik met drie anderen naar een lezing over Heidegger. Het deed me nadenken over de architectuur van theatergebouwen. Ik bedacht dat de zelfzekere theaterarchitectuur met zijn protserige façade misschien niet alleen het verlangen heeft om op te vallen en te imponeren. Misschien dient die ook als bescherming voor het fragiele werk dat binnen plaatsvindt. Misschien zorgen de marmeren vloeren, gouden leuning en dure programmaboekjes er mee voor dat binnen iets twijfelend plaats kan vinden en rustig vorm kan krijgen. Zoals de arbeidsintensieve scenografie van Hirschhorn waarde en ruimte gaf aan de lezing. Zoals jouw vragen deze week plaats hebben gemaakt voor mijn antwoorden.

9 | Misschien is het zoals bij John Steinbeck, die tijdens het schrijven van *The Grapes of Wrath* een boot in zijn schrijfkamer bouwde die hij aan het eind niet meer buiten kreeg? ¶

Jozef Wouters werkt momenteel samen met beeldend kunstenaar Pol Matthé en grafisch ontwerper Filipe Tacq aan een boek over het project *all problems can never be solved*, dat begin oktober verschijnt en o.a. in KVS te koop zal zijn.

Fabrice Murgia's angst om niet te zijn

De eenzaamheid van de hypercommunicatie

door Erwin Jans

Fabrice Murgia volgt een acteeropleiding aan het Conservatoire Royal de Liège en wordt er gevormd door Jacques Delcuvellerie, artistiek leider van Groupov, al twintig jaar het belangrijkste theatergezelschap onder de taalgrens. Met zijn Cie Artara, opgericht in 2008, heeft Murgia inmiddels zeven voorstellingen gemaakt. Het door hemzelf geschreven en geënceneerde *Le chagrin des Ogres* (2009) zet hem onmiddellijk op de kaart van het internationale theater. Zowel inhoudelijk als vormelijk slaagt hij erin om de gevoeligheden en verwarring van een jonge generatie, opgegroeid met een parallelle virtuele wereld, in een herkenbare theatertaal om te zetten. Murgia baseert zich voor dit stuk op twee eigentijdse extreme maar emblematische figuren. In 2006 schiet Bastian Basse, een jonge Duitse student, zevenendertig medestudenten en leraars dood en pleegt daarna zelfmoord. Zijn daad had hij aangekondigd op het internet. In datzelfde jaar ontsnapt Natascha Kampusch uit de kelder waarin ze haar hele adolescentie opgesloten zat. Sindsdien verzorgt ze talkshows op de Oostenrijkse televisie. Met een intelligent gebruik van visuele technologieën en een atmosferische soundscape brengt Murgia vervreemding, eenzaamheid en communicatiearmoede in beeld. Het thema van het opgroeien staat centraal: wat is volwassen worden in een wereld waarin individuen voortdurend aangesproken worden op hun meest kinderlijke verlangens en fantasie-

en? Ook de woordeloze voorstelling *LIFE : RESET / Chronique d'une ville épuisée* (2010) is een studie in de eigentijdse vormen van eenzaamheid en pogingen tot contact via de machine van de sociale media: 'Ik zag een foto voor mij van al die kleine verlichte ramen die schitteren wanneer men 's nacht in de trein zit en de stad uitrijdt... Als een verzameling van eenzame levens die met elkaar in aanraking komen zonder elkaar te kennen. Ik had zin om iets te vertellen over een van hen, over die eenzaamheid van de grote steden, een eenzaamheid die zo paradoxaal is, in een wereld die wordt gedomineerd door hypercommunicatie.' Hierna volgt *Dieu est un DJ* (2011), gebaseerd op Falk Richters gelijknamige stuk uit 1998 waarin een kunstenaarskoppel – hij is dj, zij vj – in het door henzelf gemediatiseerde universum verloren loopt omdat ze virtualiteit en realiteit niet langer kunnen onderscheiden. *Exils* (2012) behandelt het thema van de migratie – het letterlijke exil –, maar ook andere vormen van 'exil' in de betekenis van vreemding en identiteitsverlies. In *Les en-*

Regisseur Fabrice Murgia kreeg in augustus op de Biënnale van Venetië de Zilveren Leeuw voor zijn bijdrage tot een originele en vernieuwende theatertaal. Enkele weken eerder, in juli, ging op het festival van Avignon zijn voorstelling *Notre peur de n'être* in première, een eer die hij het voorbije decennium als Franstalige Belg alleen moet delen met Jacques Delcuvellerie. Opvallend veel aandacht en waardering voor een 31-jarige theatermaker. Niet onterecht, want met het werk van Murgia is het theater in Franstalig België zich radicaal aan het verjongen en vernieuwen.

fants de Jehovah (2012) onderzoekt Murgia de mechanismen en de effecten van religieuze en sectaire indoctrinatie. In datzelfde jaar werkt hij aan *Ghost Road*, het eerste deel van een trilogie over spooksteden in samenwerking met Dominique Pauwels (LOD muziektheater). In deze voorstelling ontwikkelt Murgia een andere, meer documentaire dramaturgie en neemt het voorheen imposante belang van visuele technologie enigszins af ten voordele van de muziek en de vertelling door de acteur. Ook *Notre peur de n'être* heeft er alle schijn van een sleutelvoorstelling te zijn, een nieuwe stap in een oeuvre dat als een seismograaf reageert op onze moderne ziektes.

In veel programmaboekjes opent je biografie met een verwijzing naar een 'genealogie van arbeiders en verzet'. Kan je daar wat meer over kwijt?

Fabrice Murgia: Iemand moet dat eens hebben neergeschreven en die formulering duikt steeds weer op. Een van de kwalijke gevolgen van het internet. Ik weet niet wat het betekent. Ik kom inderdaad

© JEAN LOUIS FERNANDEZ

uit een arbeidersgezin en een familie van migranten. Maar ik maak daar geen punt van, ook niet in mijn voorstellingen. Misschien verwijst het naar een zekere eenvoud waarmee ik theater maak. Ik heb de literaire cultuur niet van thuis uit meegekregen. Het is ook een van de redenen dat ik tot nog toe geen klassieke theaterteksten heb geënceneerd. Dat was ook mijn

drijfveer niet om theater te maken. In feite is mijn theatercarrière gebaseerd op een soort vergissing. Na de middelbare school wilde ik eigenlijk niks doen, een *sabbatical* nemen, maar thuis rondhangen met het geschreeuw van mijn ouders in mijn nek wilde ik ook niet. Ik ben me dan maar gaan inschrijven op het conservatorium in Luik. De gitaarklassen zaten vol, maar

We leven in een tijd dat het collectieve wordt afgebroken door economische en politieke krachten. Theater is wat dat betreft een vorm van verzet, zelfs zonder een politieke boodschap te articuleren.

er waren nog wat plaatsen open bij de dramatische kunst. Daar heb ik kennis gemaakt met Jacques Delcuvellerie die mij als theatermaker heeft gevormd.

De meest in het oog springende karakteristiek van je voorstellingen is het gebruik van visuele technologie, camera's, reusachtige projectieschermen... Hoe ben je tot die specifieke taal gekomen?

Ik heb nooit expliciet voor het gebruik van video gekozen. Video was er van in het begin. Voor mij was dat een evidentie. Ik ben in die wereld opgegroeid. Het gebruik van video heeft te maken met de democratisering en de alomtegenwoordigheid van de pc. De pc is een soort montagetafel in familiale context. Het wordt plots mogelijk om een kunstwerk te creëren op de salontafel. Ik creëer aan mijn bureau het materiaal waarmee ik mijn voorstellingen maak. Vandaag kan je een film maken, monteren en van een geluidsband voorzien met een mobiele telefoon. De technische mogelijkheden zijn ongezien. Misschien lopen er wel enkele zeventienjarige Godards rond? Het theater be-



© JEAN LOUIS FERNANDEZ

schouw ik als een multidisciplinaire montageplek, veel meer nog dan de cinema. Wat me onmiddellijk fascineerde in het theater was de mogelijkheid die het bezit om alle media in zich op te nemen: de fysieke aanwezigheid van de acteurs, tekst, video, muziek, architectuur, etcetera. Theater kan het *Gesamtkunstwerk*, het Totale Kunstwerk realiseren.

Welke rol speelt tekst nog in dat geheel?

Ik schrijf stukken tekst, maar de tekst draagt niet meer de volledige voorstelling. Het is nooit mijn bedoeling geweest om alles met woorden te zeggen. Wie de tekst na de voorstelling leest, kan niet alles begrijpen. Ik heb ook een voorstelling zonder woorden gemaakt: *LIFE : RESET / Chronique d'une ville épuisée*. Ik werk hoofdzakelijk in Frankrijk en daar loopt het theater wat tekstbehandeling betreft achterop. De omgang met de taal en met de dramatische literatuur is een zware last op de schouders van het Franse theater. Het is een totaal andere theatercultuur. Er zijn maar weinig Franse theatermakers die er in slagen om zich

van het gewicht van de tekst te ontdoen. Natuurlijk moet ook de schoonheid van de tekst erkend worden. Volgens mij is vooral de manier waarop de tekst gespeeld wordt een obstakel geworden voor het Franse theater, niet de tekst zelf. Ik heb zelf veel bewondering voor Romeo Castellucci, maar probeer geenszins te maken wat hij maakt. Ik laat me inspireren door Amerikaanse televisieseries. Het realisme in mijn voorstellingen heeft dan weer een cinematografische achtergrond. Ik kom uit Luik, een stad met een grote cinematografische traditie. Het is niet toevallig de stad van de gebroeders Dardenne. Misschien dat een bepaalde observatie van de realiteit ons bindt. In *LIFE : RESET* zit een duidelijke echo van de film *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) van Chantal Akerman. Met beperkte middelen, bijna hyperrealistisch, 'toont' de film het verhaal van een vrouw – een weduwe met een zoon – die zich prostitueert om te kunnen overleven. Via de meest intieme details van haar dagelijks leven – eten klaarmaken, schoonmaken, opruimen, dat alles in stilte – en met al-

leen de taal van het lichaam, wordt de ontreding van deze vrouw uitgedrukt.

Eenzaamheid is één van jouw belangrijkste thema's. Je toont één universum dat zich voortdurend digitaal verdubbelt en alleen maar eenzamer wordt. Bekritiseer je die wereld van simulaties en simulacra?

Niet alleen onze sociale omgang met elkaar is ingrijpend veranderd door de opkomst van de ICT, ook onze manier van alleen zijn is veranderd. We kennen nu andere vormen van eenzaamheid dan vroeger, gelieerd aan het internet en de sociale media. De eenzaamheid van de hypercommunicatie. Mensen filmen zichzelf en sturen die filmpjes de wereld in om anderen te tonen hoe gelukkig ze wel zijn. Ze promoten zichzelf. Het is een voorbeeld van *personal branding* via een moment dat ze eigenlijk niet zelf hebben beleefd, want ze waren bezig met het vastleggen ervan. Mijn voorstellingen gaan over een crisis die ook ik beleef. We gebruiken steeds meer toepassingen die je de indruk geven dat je tijd kan winnen, terwijl ze je tijd doen verliezen. We beleven daarenboven

Het fenomeen van de hikikomori, jongeren die zich volledig afsluiten van de buitenwereld, is de ultieme consequentie van ons kapitalistische systeem, dat van ieder individu verlangt dat het even snel evolueert als het systeem zelf.

de crisis van een overvloed aan informatie. De wereld verandert snel. Maar er wordt niets of nauwelijks iets nieuws over verteld: iedere dag opnieuw vallen er doden. Ik lees over de actualiteit op tien of vijftien verschillende sites, maar al die informatie is afkomstig van een heel beperkt aantal grote en machtige nieuwsagentschappen. We lezen dezelfde informatie steeds op een andere manier. We willen koste wat het kost op de hoogte blijven. *Breaking news*. Tegelijkertijd is de crisis precies dat we er niet meer in slagen het moment te grijpen. Het *carpe diem* is ons onmogelijk gemaakt. In *Notre peur de n'être* enceneer ik een personage dat haar tijd doorbrengt met zichzelf te filmen. Ze wil zichzelf ervan overtuigen dat ze prettige en zinvolle momenten beleeft. Maar de tijd die ze doorbrengt met het registreren van zichzelf heeft ze eigenlijk niet ten volle beleefd.

Dat klinkt erg negatief voor iemand die is opgegroeid met het internet en de sociale media, niet?

Begrijp me niet verkeerd. De wereld van de

hackers en de internauten is vol hoop en utopie. Het internet kan een sociale beweging op gang brengen. De revoluties in Tunesië en Egypte zijn daar mooie voorbeelden van. Het internet zou een plek kunnen zijn van collectiviteit: een verzameling van individuen met elkaar verbonden, niet alleen door kabels, maar door ideeën die vrij circuleren. Dat is helaas niet of nauwelijks het geval. Het internet wordt zelden integer gebruikt. Ik moet vaak denken aan Pasolini die een tijdlang utopisch was over de mogelijkheden van televisie, maar in de loop van de jaren zestig heeft moeten aanzien tot welk een catastrofe de Italiaanse te-

levisie zich ontwikkelde. Ook het internet draagt een ongelooflijke utopie in zich: de materiële mogelijkheid dat iedereen ter wereld een bibliotheek in zijn broekzak heeft. Een geweldig emancipatorisch instrument. Maar het is duidelijk dat de machten die het internet beheren zo niet denken. Het internet is al lang geen vrije ruimte meer. En wanneer de jongeren het internet gebruiken duiken ze niet in de bibliotheek van Alexandrië, maar worden ze door commerciële belangengroepen naar steeds dezelfde sites gestuurd.

Is het de beeldenvloed die ons in die passieve rol dwingt?

Er zijn niet alleen wij en de beelden, maar ook de beelden en wij. Onze verhouding tot beelden verandert ontzettend snel. Ook de functie van beelden verandert. Het beeld wordt in onze samenleving heel sterk bepaald door de publiciteit. Vijftientig jaar geleden was de publiciteit niet wat ze nu is, ze was veel minder subliminaal. Vandaag worden onze verlangens gedetermineerd door het beeld. Alles wordt ons via het beeld verkocht. Natuurlijk is er ook een

sonore publiciteit, maar het is uiteindelijk toch het beeld dat onze verhouding tot de wereld stuurt. De manier waarop wij de wereld vertellen wordt gedetermineerd door de *storytelling* van de commerciële Hollywoodfilm. Nu, beelden zijn dragers van betekenis en zin. Maar we slagen er minder en minder in om het beeld te interpreteren. Er zou in het onderwijs veel meer aandacht moeten worden besteed aan het ontcijferen van beelden. Beelden zijn immers een krachtig instrument om te onderwerpen en te manipuleren.

Kan het theater daarbij een rol spelen, denk je? Of is dat te optimistisch?

Als ik in een theaterzaal kijk, zie ik individuele stoelen in rijen naast elkaar staan: evenveel individuele geschiedenissen die samen een collectief vormen. We leven in een tijd dat het collectieve wordt afgebroken door economische en politieke krachten. Theater is wat dat betreft een vorm van verzet, zelfs zonder een politieke boodschap te articuleren. En zo kom ik toch terug bij de 'genealogie van het verzet'. De staking van de sector tijdens het afgelopen festival van Avignon, waarbij enkele makers beslisten om niet te spelen, was een zeer gewelddadige actie. Theater is een kunst van de toekomst. We weten niet meer precies wat de kracht van het theater is. We vergeten gemakkelijk dat het theater meer dan tweeduizend jaar ervaring heeft. Het heeft dus een enorm geheugen. Het heeft een cruciale rol gespeeld in de fundering van onze samenleving. En onze cultuur kan niet voortbestaan zonder representatie. Onze maatschappij heeft theater nodig omdat het het cement van de samenleving is.

Voor *Notre peur de n'être* heb je je laten inspireren door de teksten van de 84-jarige Franse filosoof Michel Serres. Niet onmiddellijk een generatiegenoot, en iemand met een groot geloof in de nieuwe generatie en hun gebruik van technologie.

Dat klopt. In zijn essay *Petite poucette*, dat twee jaar geleden verscheen, heeft hij het over drie grote breuken in de geschiedenis van de mensheid met een enorme impact



© JEAN LOUIS FERNANDEZ

op het samenleven en het zelfbewustzijn: de overgang van de orale naar de geschreven cultuur; de overgang van de geschreven naar de gedrukte cultuur; en dan nu de overgang van de gedrukte naar de digitale cultuur. Hij gelooft inderdaad erg in de humane mogelijkheden van de technologie. In het tweede deel van *Notre peur de n'être* probeer ik op mijn beurt tot een nieuw inzicht te komen. Het eerste deel sluit nog aan bij de vaak sombere toon van mijn vorige voorstellingen. Ik verwijst er onder andere naar het fenomeen van de *hikikomori*, jongeren die zich volledig afsluiten van de buitenwereld, niet eens meer hun kamer verlaten en alleen nog via de pc communiceren. Het is de ultieme consequentie van ons economisch systeem. Het kapitalisme verlangt van ieder individu dat het even snel evolueert als het systeem zelf. Dat systeem valt al lang buiten iedere menselijke controle. Dat is de ultieme vervreemding: buiten het systeem geplaatst worden dat je zelf hebt ontwikkeld. De titel van de voorstelling verwijst naar de angst om te leven, omdat je je gedwongen voelt om iets te worden dat je niet kan worden. Je moet

een individu zijn, maar het is bijna verboden om alleen te zijn. Terwijl we allemaal nood hebben aan alleen zijn. Er is een crisis van het contact met onszelf, met onze innerlijkheid. We weten nauwelijks nog wat goed is voor onszelf. Het wordt ons natuurlijk voortdurend gezegd. Maar het doel daarvan is niet ons welzijn, maar onze consumptie. Het gaat ook over onze angst om geboren te worden, *notre peur de naître*, om echt iemand te worden.

In welk opzicht is *Notre peur de n'être* dan een breuk met je vorige voorstellingen?

Veel heeft te maken met de positie van de acteur en van het personage. Bij mij moet de acteur goed begrijpen in welke machine hij speelt, anders is hij verloren. Mijn voorstellingen ensceneren een strijd tussen enerzijds de scenografische machine, die wordt bepaald door de visuele technologie, en anderzijds het personage dat geen machine wil worden. Ik hou van dat duel. Vaak zitten mijn personages opgesloten in kleine ruimtes, overgeleverd aan de blik van het publiek. In de voorstellingen die ik tot nog toe maakte, wordt het personage verpletterd door de theatrale machi-

ne. In *Notre peur de n'être* heb ik dat schema willen omkeren. Na zeven voorstellingen heeft de acteur het van de machine gewonnen. In het tweede deel van *Notre peur de n'être* schoppen de acteurs deuren open, de technici worden zichtbaar. Dat is iets wat ik voorheen in mijn voorstellingen nooit zou doen. Het is een opening naar een andere vorm van theater maken.

En hoe gaat het nu verder?

Ik heb nu veel zin om eenvoudiger dingen te maken. Gedeeltelijk omwille van praktische redenen: ik wil met mijn voorstellingen meer kunnen reizen en op meer plaatsen kunnen spelen. Ik heb nu zeven voorstellingen gemaakt met camera's, beeldschermen, videoprojecties, doorschijnende doeken, etcetera. Het werken met al de mogelijkheden van de visuele technologie beheers ik intussen. Maar ik heb het gevoel dat ik dat verhaal inmiddels heb verteld. Ik wil nu iets totaal anders gaan maken. Ik heb met Viviane De Muynck gewerkt in *Ghost Road*. Dat is een belangrijke ontmoeting geweest die me als regisseur veel vertrouwen heeft gegeven. Ik wil me meer op tekst concentreren in een sonore en muzikale omgeving. Componist Dominique Pauwels en Hans Bruneel van LOD muziektheater zijn voor mij belangrijke dramaturgische gesprekspartners voor de toekomst. Voor het tweede deel van *Ghost Road* gaan we naar een spookstad in Chili, een oude mijnstad die een concentratiekamp was tijdens het bewind van Pinochet. Op basis van gesprekken met de inwoners over die geschiedenis en over hun leven in een bijna volledig verlaten spookstad schrijf ik een tekst. Ik zie me evolueren naar een soort 'documentair' theater waarin de acteur en de (live-)muziek een centrale rol spelen. ¶

Notre peur de n'être staat van 7 tot 16 oktober in Théâtre National in Brussel. Meer tourdata op www.artara.be.

Erwin Jans is dramaturg bij Toneelhuis. Hij doceert over theater en drama aan de Artesis Hogeschool (Antwerpen) en aan het KASK (Gent).

WUNDERKAMMER

Miet Warlop



De performances van Miet Warlop houden het midden tussen absurd theater en wonderlijke *tableaux vivants*. Ze blaast leven in objecten en bevriest choreografieën tot een bevreemdende wereld op scène. Dit beeld van een sculptuur op een foto is gemaakt in haar atelier. Het illustreert Warlops manier van werken: het combineren van verschillende media en de confronta-

tie die ze zoekt in haar beelden onderling of met haarzelf. Haar nieuwste creatie *Dragging the Bone* gaat op 3 oktober in première in de Beursschouwburg en is daarna te zien in Gent, Parijs, Berlijn, Singapore en op verschillende plaatsen in de wereld.

www.mietwarlop.be

De onzichtbare kunstenaars

De crisis in de Portugese kunstsector

door Tiago Rodrigues

In Portugal krijgen podiumkunstenaars voortdurend te maken met allerlei obstakels die voortvloeien uit de recente economische crisis, maar bovenal met de onverschilligheid van de politieke macht tegenover de kunsten, nu en in de voorbije decennia. Toch wordt er veel geproduceerd, en de diversiteit van het Portugese podiumkunstenlandschap is verbazend.

Als het ons blijft ontbreken aan een politiek project dat cultuur weer centraal stelt in de visie op hoe onze maatschappij eruit moet zien, wordt binnenkort het hele land onzichtbaar.

Dat landschap bestaat vooral uit solokunstenaars en kleine gezelschappen. Enkele van hen ontvangen een minimale financiële steun van de overheid, maar ook hún situatie is erg onzeker. De laatste tien jaar is er flink gesneden in overheidssubsidies en besteden theaters minder middelen aan coproducties. Daardoor moeten podiumkunstenaars constant met nieuw werk komen om het hoofd boven water te houden. Vrijwel niemand kan met zekerheid zeggen wat hij of zij binnen zes maanden of een jaar zal doen, als ze al iets doen. De enige zekerheid is de onzekerheid. De meeste creaties zijn zo goedkoop mogelijke, kleinschalige producties, die de schaars beschikbare middelen maximaal benutten. Kostuums, decors en technisch materiaal worden meestal geleend van andere producties. Dit valt vooral op bij jongere kunstenaars, maar het gebeurt ook bij de meer gevestigde gezelschappen van het land. Nog steeds worden elk jaar een paar grote producties gebracht, maar dat zijn gewoonlijk burgerlijke mainstream-evenementen die dienen als opsmuk van een of andere politieke of historische viering, zonder veel artistieke waarde. Ze zijn de uitzonderingen die de regel bevestigen: de Portugese podiumkunsten zijn hulpbehoevend.

Less is more?

Dit koppig doorgaan met het creëren van werk zonder middelen kan als iets positiefs bestempeld worden. Omdat ze op

zichzelf erg kwetsbaar zijn, werken gezelschappen nu meer samen. Ook is er een grote circulatie van kunstenaars tussen allerlei projecten: ze werken als freelancer mee in elkaars voorstellingen, waardoor een grote openheid is ontstaan voor verschillende esthetische benaderingen, voor overleg en het delen van informatie. De grenzen tussen artistieke disciplines zijn vervaagd, wat resulteert in bijzonder vernieuwend werk. Anderzijds heeft deze situatie een generatie voortgebracht die meer dan ooit onzeker is over haar voortbestaan. Onderbetaald werk is volstrekt normaal geworden en ook onbetaald werk raakt meer en meer ingeburgerd. Nog eens, dit blijft niet beperkt tot opkomende artiesten, het treft ook de gezelschappen die de meeste subsidies krijgen. Het lijkt erop dat de podiumkunsten stilaan *amateur* kunsten worden. Omdat ze in Portugal niet aan de kost komen, verlaten steeds meer jonge artiesten het land. Er is geen behoorlijke sociale steun voor werkloze professionelen in de podiumkunsten. En de sector, die al haar energie steekt in het overleven, is vrijwel niet in staat om voor een rechtvaardigde regeling te vechten. De slogan 'meer doen met minder' wordt stilaan suïcidaal. Waarom blijven kunstenaars dan tegen zo'n snelheid werk produceren? Het antwoord is: om te overleven. Hoewel toeren in Portugal erg moeilijk blijft en toeren buiten de



► *Out of any present* van Sofia Diaz en Vitor Roriz.

© PAULO PACHECO

vernieuwende werk van de laatste tien jaar onderscheidt zich, intuïtief of bewust, door een streven naar uniciteit.

Een diverse generatie

Rond de eeuwwisseling stond een nieuwe generatie Portugese podiumkunstenaars klaar. Hoewel oudere generaties theatermakers en choreografen nog steeds een bijzonder grote plaats innemen in het veld (en ook over meer productiemiddelen beschikken), is het deze nieuwe generatie die vandaag het meest originele en invloedrijke werk creëert. Deze jongere kunstenaars delen dezelfde historische context en werken vaak met elkaar samen, maar hun werk is bijzonder divers. Als je de voorstellingen van choreografen als Cláudia Dias, Marlene Monteiro Freitas of Sofia Dias en Vitor Roriz met elkaar vergelijkt, vind je nauwelijks esthetische gelijkenissen. Hetzelfde geldt voor theatergezelschappen als Mala Voadora, Primeiros Sintomas, Cão Solteiro, Teatro Praga en Comédias do Minho, voor regisseurs als Tónan Quito, Patrícia Portela, Nuno Cardoso en Rui Catalão, en voor performancekunstenaars als Ana Borralho en João Galante.

Zo lijken de indrukwekkende voorstellingen van Freitas altijd een proces waarbij de dansers zichzelf bevrijden en via beweging 'iemand anders' worden. *Guinche*, dat Freitas in 2010 creëerde en zelf opvoerde, is exemplarisch voor een oeuvre gewijd aan het exploreren van een exuberante en groteske voorstellingswereld, waarin het erotische en het rituele altijd samengaan. In het werk van Sofia Dias en Vitor Roriz daarentegen, draait alles rond eenvoud en controle. In een van hun meest recente producties, *Out of Any Present* (2012), zetten ze hun bijna wetenschappelijke, maar toch altijd speelse exploraties van de taal voort. Humor en politiek kunnen steeds onverwacht opduiken door de ongewone manier waarop zij tekstfragmenten, muziek en beweging vermengen. Het werk van Cláudia Dias is weer anders: gebaseerd op compositie in *real time*, een techniek die ze studeerde aan de zijde van choreograaf João Fiadeiro, creëert zij stukken waarin haar lichaam of dat van andere dansers een vehikel is om politieke kwesties te onderzoeken. In *Willingness to Will* (2012) was dat het Europese project; in de iconisch geworden dansvoorstelling *Visita Guiada* (2005) nam ze de toeschouwer mee op een geleid bezoek aan haar proletarische geboortestad. Dit zijn slechts drie voorbeelden van choreografen die duidelijk op zoek zijn naar eigenheid, terwijl ze samenwer-

grenzen nog maar net – en voor een beperkt aantal artiesten – mogelijk wordt, is het creëren van nieuw werk nog steeds het meest evidentie middel om te overleven. Het financiële aspect verklaart echter niet helemaal de onverwachte diversiteit en het productieritme van de Portugese podiumkunsten. Er zit een idee achter. Een idee van veerkracht en verzet. Meer dan om louter te *bestaan* is er het verlangen om echt te *leven*. In een sector waar 'gezien worden' essentieel is, is de grootste dreiging die van de crisis uitgaat onzichtbaarheid.

In veel gevallen is de economische crisis gebruikt als een alibi om te snoeien in budgetten, maar eigenlijk gaat het om ideologische beslissingen, voortkomend uit een marktgericht denken dat kunst als onnodige luxe beschouwt, vooral als ze niet geneigd is om zich door het regime als pronkstuk te laten gebruiken. Deze ideologie is zelfs niet gekant tegen alternatieve hedendaagse kunst: ze is er gewoon blind voor, beschouwt haar als irrelevant. De reactie van de podiumkunsten op deze zogenaamde ideologie van de soberheid is een strijd voor zichtbaarheid. Dit betekent niet alleen nieuw werk maken met heel weinig middelen, maar ook werk brengen dat zichtbaar is in de maatschappij. Het meest

ken en cocreaties maken met andere kunstenaars. Uiteraard beïnvloeden ze elkaar op artistiek vlak, maar hun werk is uniek binnen de hedendaagse Portugese podiumkunsten. En hoewel ze meer en meer internationaal toeren of worden gecoproduceerd door buitenlandse theaters, herken je in hun werk nauwelijks trends of stijlfiguren die gangbaar zijn in het Europese podiumkunstencircuit (waarschijnlijk omdat Portugal in dat circuit nog altijd als een marginaal land wordt beschouwd).

Deze diversiteit is ook volop terug te vinden bij de nieuwe generatie theatermakers. Terwijl sommige gezelschappen methodes ontwikkelen om nieuwe stukken te creëren of samenwerken met andere disciplines zoals beeldende kunst, film of dans, leggen andere zich toe op meer documentair werk, en nog andere wijden zich aan repertoire. Wat hen verbindt is de zoektocht naar een persoonlijke artistieke taal en een specifiek gamma aan thema's. Deze diversiteit is ook toe te schrijven aan een zekere heropleving van het toneel-schrijven, met auteurs als José Maria Vieira Mendes, Jacinto Lucas Pires en Miguel Castro Caldas. Meer dan ooit maken schrijvers deel uit van het creatieve proces, ze werken samen met collectieven en het schrijven wordt een onderdeel van het artistieke experiment. Dit heeft gezelschappen ongetwijfeld geholpen om een sterkere theatertaal te ontwikkelen. Om over de wereld van vandaag te spreken is er nood aan eigentijdse woorden, zeker in de context van een crisis. Het gevolg daarvan is dat talrijke theatervoorstellingen zich niet alleen wagen aan een politiek discours, maar ook efficiënter strijden tegen de onzichtbaarheid van de podiumkunsten.

Kan kunst gedijen zonder een sterk maatschappelijk middenveld?

Deze strijd voor zichtbaarheid is niet alleen herkenbaar in creaties, maar ook in de manier waarop gezelschappen en kunstenaars opereren. Ze hebben hun eigen context moeten bedenken en zelf de productiemiddelen voor hun artistiek werk moeten beheren. Toen de laatste economische crisis hard toesloeg in de Zuid-Europese landen, was de Portugese kunstwereld, die aan een chronische crisis lijdt, niet verbaasd. De bezuinigingsmaatregelen die in 2011 werden opgelegd door de regering en de Europese trojka betekenden slechts een verslechtering van een al lang aanslepende ziekte, met enkele zeldzame periodes van verlichting. Historisch gezien heeft Portugal nooit veel talent getoond in het toekennen van macht aan het maatschappelijk middenveld. We hebben het over een land met een monarchie die bijna 800 jaar aan de macht was, in het begin van de twintigste eeuw gevolgd door slechts een korte periode van 16 jaar republiek en meteen daarop door 48 jaar rechtse dictatuur. We waren helemaal niet getraind in burgerschap

Slechts 0,03% van het nationale budget – 13 miljoen euro – gaat naar steun aan theater, dans, muziek, beeldende kunst en film. De investering die de Portugese regering afgelopen zomer deed om een frauduleuze privébank te redden, zou de kunsten 500 jaar lang kunnen financieren.



► Werkplaats O Espaço do Tempo heeft meer betekend voor een hele generatie kunstenaars dan enig overheidsprogramma ooit heeft gedaan.

toen de Anjerrevolutie in 1974 het regime veranderde in een republikeinse democratie, wat we nog altijd zijn (of beweren te zijn). Hoewel het maatschappelijk middenveld een essentiële rol speelde in Portugals grondige politieke veranderingen van de laatste eeuw, heeft de staat het nooit de kans gegeven om het beleid actief mee vorm te geven.

In tegenstelling tot andere belangrijke non-profitsectoren van een sociale staat (opvoeding, gezondheidszorg, wetenschap)

is de culturele sector sterk afhankelijk van initiatieven uit het middenveld: kunstenaars – en tal van andere culturele spelers – werken immers niet voor instellingen van de overheid. In tegenstelling tot een fascistisch regime, kan een democratische staat ook geen eigen 'politiek van de geest' opleggen: cultureel beleid wordt niet van bovenaf opgelegd, de staat moet juist de initiatieven vanuit de basis vertrouwen, zijn politiek ontwikkelen in dialoog met wat er al bestaat. Midden jaren negentig was er een greintje hoop, toen de Portugese regering eindelijk een ministerie van Cultuur oprichtte. Cultuur had een status van politieke relevantie bereikt en een aantal belangrijke projecten werd opgestart, zoals de oprichting van een nationaal netwerk van stadstheaters. In het hele land werden nieuwe theaters gebouwd en tientallen oude, in onbruik geraakte locaties weer geopend. Er werd ook een subsidiesysteem voor onafhankelijke gezelschappen ontwikkeld. Dit was niet alleen een duidelijk engagement van de staat met betrekking tot de kunstensector, maar ook een boodschap van vertrouwen in het middenveld.

The times they were a-changin'

Theater en dans waren in die tijd nog totaal gescheiden werelden. Dans was hoofdzakelijk gericht op het creëren van eigentijds werk; de *nova dança* (nieuwe dans) begon volwassen te worden en kreeg internationale aandacht, onder meer in landen als België, Frankrijk en Duitsland. Het theater werd gedomineerd door een oudere generatie, de zogenaamde *companhias independentes* (onafhankelijke gezelschappen). De meeste van die gevestigde gezelschappen waren ontstaan in de vroege jaren zeventig, nog onder het fascisme of meteen na de revolutie, en zorgden in die tijd voor een esthetische vernieuwing in het Portugese theater. Hoewel in de jaren tachtig en vroege jaren negentig enkele belangwekkende nieuwe projecten met een heel andere kijk op theater werden opgestart, bleef het grootste deel van de schaarse productiemiddelen in handen van de oudere generatie. Vandaag is dat nog steeds zo.

Dit was dus, vanuit vogelperspectief, het landschap dat jonge kunstenaars rond de millenniumwisseling aantreffen. Begin jaren negentig waren in Lissabon twee grote culturele centra ingehuldigd: CCB en Culturgest. Zij waren een aanvulling op de Fundação Calouste Gulbenkian, die al langer een fundamentele rol speelde. Tussen 1996 en 2006 heropende het São João National Theatre in Porto na vele jaren inactiviteit en gingen in Lissabon ook de gemeentelijke theaters São Luiz en Maria Matos open. In het hele land openden tientallen andere stadstheaters de deuren, waaronder Teatro Viriato in Viseu en het Centro Cultural Vila Flor in Guimarães. Het leek erop dat Lissabon niet langer het hart en de ziel van de podiumkunsten vertegenwoordigde en dat eindelijk ook in andere regio's vitale artistieke centra begonnen te gedijen.

Gelijklopend met deze evolutie werd de functie van programmator geïntroduceerd – een gloednieuwe job binnen de Portugese podiumkunsten. Theaterhuizen stelden zich nu op als coproductie- én als presentatieplek, vooral in Lissabon en Porto. Kunstenaars vonden in die huizen een nieuwe partner en waren niet langer verplicht zelf een theater te bezitten om hun werk te laten zien. Ook toeren werd mogelijk en een vanzelfsprekende ambitie. De opkomst van de programmator betekende ook dat theaters niet langer gebonden waren aan één specifieke esthetiek, maar een breder artistiek spectrum aan bod konden laten komen. Naast hun directe impact op de activiteit van de Portugese gezelschappen, zorgden deze publieke theaters voor een exponentiële stijging van de kwantiteit en kwaliteit van buitenlandse producties die naar Portugal werden gehaald. Deze verruiming van de blik veranderde niet alleen de mentaliteit van het publiek, maar had ook een enorme invloed op opkomende Portugese kunstenaars. Van gezelschappen als tg STAN of Forced Entertainment ging een grote inspiratie uit voor tal van alternatieve theaters en hun invloed is nog steeds voelbaar in het werk dat vandaag in Portugal wordt gecreëerd.

Hoewel de ganse podiumkunstensector reageerde op de paradigmaverschuiving die zich voordeed tussen 1996 en 2006, was de respons het meest zichtbaar bij de millenniumgeneratie, die de openbare theaters met nieuw werk begon te veroveren. Hun creaties werden de *raison d'être* van dit model van publieke theaters. Het leek erop dat de tijden begonnen te veranderen. En dat deden ze ook, maar die evolutie zette zich niet door. De hoofdreden is dat de daaropvolgende regeringen niet echt belang hechtten aan cultuur. Ook raakte de centrale staat gefrustreerd door het gebrek aan resultaten die direct electoraal voordeel konden opleveren, waardoor de destijds opgestarte projecten geleidelijk werden opgedoekt en het Ministerie van Cultuur zijn invloed verloor.

De droom is voorbij

De herinnering aan deze hoopvolle jaren tussen 1996 en 2006 is nog altijd bijzonder levendig. Elk debat over het cultuurbeleid of de financiering van de kunsten eindigt uiteindelijk met een klaagzang over deze verloren kans. Al meer dan tien jaar snijden regeringen in het al belachelijk kleine budget voor steun aan de kunsten. Daarnaast werd er ook geen echt cultureel beleid ontwikkeld. Hoe zou dat ook kunnen, met negen cultuurministers in amper tien jaar tijd? De bestaande projecten zijn aan hun lot overgelaten en waar eerst werd geïnvesteerd in een nationaal netwerk van theaterhuizen, zien we nu dat tal van deze instellingen kampen met een gebrek aan geld en uitrusting. De realiteit is dat veel stadstheaters die met overheidsgeld werden heropend, nooit op regelmatige basis hebben gefunctioneerd.

Niettemin bleven Lissabon en enkele andere steden zich verzetten tegen het overheidsbeleid en koesterden zij hun lokale theaters of podiumkunstenaars.

Een mooi voorbeeld daarvan is Montemor-o-Novo, een van de armste steden van het land, en thuisstad van O Espaço do Tempo. Deze onafhankelijke structuur is ondergebracht in een oud klooster en ontvangt meer dan veertig residentieprojecten per jaar. Hoewel ze onvoldoende subsidies krijgt, heeft deze organisatie meer betekend voor een hele nieuwe generatie kunstenaars die nu algemene erkenning krijgen, dan enig overheidsprogramma ooit heeft gedaan. Ook op het gebied van internationale samenwerking speelt ze mee op het hoogste niveau. Helaas zijn deze voorbeelden slechts oases in een woestijn.

De verwaarlozing van de kunsten door de overheid bereikte een hoogtepunt toen Portugal werd getroffen door de economische crisis. In 2012, toen Guimarães Culturele Hoofdstad van Europa was, besloot de regering om het Ministerie van Cultuur op te doeken. In het nationale budget is het aandeel van cultuur een poeve 0,2 procent, waarvan het meeste door de staat zelf wordt gespendeerd. Slechts 0,03 procent gaat naar steun aan theater, dans, muziek, beeldende kunst en film gecreëerd door onafhankelijke kunstenaars of gezelschappen. In 2014 schommelt een jaarsubsidie voor een gezelschap tussen zo weinig als 20 000 euro tot een maximum van 400 000 euro, een bedrag dat aan slechts één gezelschap in het hele land wordt toegekend. Het totaalbedrag dat de regering jaarlijks spendeert aan subsidies voor onafhankelijke sectoren als theater, dans, muziek en beeldende kunst ligt rond de dertien miljoen euro. Het klinkt misschien demagogisch, maar de investering die de Portugese regering afgelopen zomer deed om een privébank te redden die dreigde failliet te gaan door frauduleus management, zou – volgens de huidige normen – voldoende zijn om gedurende bijna vijfhonderd jaar de kunsten te financieren.

Het hele artistieke landschap, met inbegrip van alle generaties, wordt voortdurend met uitsterven bedreigd. Een van de meest bekende en best gefinancierde theatergezelschappen van het land, Artistas Unidos, dat de laatste twintig jaar bijzonder veel heeft gedaan om het eigentijdse repertoire voor het voetlicht te brengen, staat op het punt uit zijn theater te worden gezet, opdat de ruimte voor meer winstgevende doeleinden kan worden gebruikt. Verbazingwekkend genoeg is de eigenaar van dit theater de Universiteit van Lissabon, wat aantoont dat de onverschilligheid tegenover cultuur zelfs is doorgedrongen in de meest onverwachte sectoren van de Portugese maatschappij. Een ander voorbeeld is het Alcantara Festival, het belangrijkste festival voor hedendaagse podiumkunsten in Portugal. Qua programma kan het zich meten met belangrijke Europese festivals als het Kunsten-



► Atlas van Ana Borralho en Joao Galante.

© ANA BORRALHO & JOÃO GALANTE

festivalesarts of De Internationale Keuze. Bovendien is het altijd een drijvende kracht geweest voor artistieke vernieuwing en internationalisering van lokale kunstenaars. Nu het zeventig procent van zijn overheidssubsidie verliest, wordt de editie van dit jaar waarschijnlijk de laatste.

De groeiende internationale aandacht voor Portugese kunstenaars is erg belangrijk, maar zal geen blijvend effect hebben als die niet door een nationaal beleid wordt geruggesteund. De overheid beseft duidelijk niet voldoende hoe belangrijk internationale samenwerking voor de sector zou kunnen zijn. Het bewijs daarvan is dat de huidige subsidie-regeling voor internationalisering tournees door Europa van secundair belang acht, zonder te begrijpen dat de Portugese podiumkunsten nog steeds niet volledig in het Europese circuit zijn doorgedrongen.

Verlaten ruimte is openbare ruimte

En zo zijn er nog tientallen voorbeelden die bewijzen dat het laatste decennium wordt gekenmerkt door een totale afwezigheid van enig politiek idee over cultuur. De eerste minister en de president brengen cultuur enkel ter sprake wanneer het gaat over het belang van 'zelfvoorziening' en over de 'creatieve industrie' als een soort lucratieve versie van artistiek werk, wat neerkomt op een stap terug in de manier waarop een democratie omgaat met artistieke creativiteit. Zelfs een recent gepubliceerde studie waaruit blijkt dat de culturele sector meer inkomsten genereert dan dat het publieke fondsen nodig heeft en dus een positieve bijdrage levert aan de economie, volstond niet om de mercantilistische retoriek van de overheid bij te stellen. Bij gebrek aan een beleid

voor de kunsten zijn kunstenaars de lacune zelf gaan opvullen, door educatieve en gemeenschapsprojecten en festivals op te starten en door internationalisering te promoten.

Misschien zijn de begrippen 'lokaal' en 'gemeenschap' essentieel geworden in de strategie van podiumkunstenaars om in te gaan tegen het gebrek aan een nationaal cultuurbeleid. Een treffend voorbeeld is Comédias do Minho, een gezelschap dat tien jaar geleden werd opgericht in samenwerking met vijf gemeenten in het noordwesten van Portugal. Het gezelschap maakt prikkelende theatervoorstellingen en nodigt ook andere kunstenaars uit om te komen registreren. Het doet research over het culturele erfgoed van de streek en gebruikt dit als materiaal voor zijn producties. Met zijn educatieve projecten betreft het ook de bevolking bij zijn werk. Niet alleen hebben de stukken een intrinsieke kwaliteit, het gezelschap heeft ook een belangrijke bemiddelende rol gespeeld, die heeft geleid tot grondige hervormingen in het subsidiebeleid in die regio. Het bouwde een stevig netwerk op en heeft een trouw publiek. In zijn strijd tegen onzichtbaarheid van kunstenaars en gemeenschappen, heeft het in dat deel van het land meer voor het cultuurbeleid gedaan dan de opeenvolgende regeringen de laatste decennia konden waarmaken. Ook festivals als Materiais Diversos, in het geïsoleerde centrum van het land, of kunstenaars zoals choreograaf Paulo Ribeiro, die in Viseu zijn gezelschap leidt en het Teatro Viriato beheert, en theaterregisseur Miguel Moreira, de eerste Portugese regisseur ooit die zijn werk in Avignon mocht tonen en die van Lissabon uitweek naar Guimarães om daar actief te zijn, zijn voorbeelden van vernieuwende hedendaagse kunstenaars die in een sterk lokale context werken.

Zelfs als ze geen deel uitmaken van specifieke gemeenschappen, zijn podiumkunstenaars meer en meer begaan met de notie van het lokale. Een van de vele voorbeelden is het duo Ana Borralho en João Galante. Vanuit hun interesse voor het onderzoeken van de relatie met het publiek in een performance creëerden ze in 2011 Atlas, het resultaat van een korte ontmoeting met honderd mensen van een gemeenschap om de verjaardag van het Teatro Maria Matos in Lissabon te vieren. Wat gepland was als een eenmalige en locatiegebonden voorstelling, werd hun tot nog toe meest bejubelde stuk, dat wereldwijd toert. Bij aankomst in een stad werken ze meerdere dagen met honderd lokale bewoners (geen kunstenaars), die de structuur van het stuk met hun persoonlijke verhalen vullen, wat resulteert in een steeds veranderende voorstelling in constante dialoog met de collectieve verbeeldingswereld van elke gemeenschap.

Het onzichtbare schilderen

Terwijl de veerkracht en creativiteit waarmee de podiumkunstensector heeft gereageerd op de crisis hoopgevend is,

Een van de bekendste theatergezelschappen staat op het punt uit zijn theater te worden gezet opdat de ruimte voor meer winstgevende doeleinden kan worden gebruikt. De eigenaar van dit theater is de Universiteit van Lissabon.

kan de zware economische crisis gekoppeld aan de onverschilligheid van de politieke machthebbers, tenietdoen wat werd bereikt. De initiatieven vanuit de basis, de strijdvaardige houding en het vernieuwende werk, dat alles kan weer in een oogwenk verdwijnen. De sector heeft een punt bereikt van economische ineenstorting en – erger nog – is onzichtbaar geworden. De kunstenaars zijn onzichtbaar, het publiek is onzichtbaar (hoewel het wel degelijk bestaat), de voorstellingen worden hoe langer hoe meer onzichtbaar. Als het ons blijft ontbreken aan een politiek project dat cultuur weer centraal stelt in de visie op hoe onze maatschappij eruit moet zien, wordt binnenkort het hele land onzichtbaar. Geld is een dringende kwestie, maar we hebben niet alleen geld nodig. De toekomst hangt af van beleidsmakers die projecten, werkplaatsen en festivals erkennen die de eigenlijke ijsbrekers zijn geweest voor het cultureel beleid. Wat allereerst gewaardeerd en gekoesterd moet worden, is dat de Portugese podiumkunsten, hoe onzeker de toekomst ook mag zijn, blaken van vitaliteit en diversiteit. We moeten de kunsten in hun publieke waardigheid herstellen en in de publieke sfeer anders over hen praten en denken. Alsof je verft uitgiet over iets onzichtbaars en het plots verschijnt. Het is er altijd al geweest. ¶

Tiago Rodrigues is acteur, toneelschrijver en regisseur. Zijn subversief en poëtisch theater maakte hem tot een van de belangrijkste jonge Portugese kunstenaars. Met zijn gezelschap Mundo Perfeito heeft hij in de voorbije tien jaar maar liefst dertig stukken gecreëerd. In de tussentijd heeft hij samengewerkt met andere gezelschappen, choreografen en filmmakers en was hij lesgever en curator.

Het Bos van Wannes Cré en Tile Vos

De instelling als permanent experiment

door Sébastien Hendrickx

Scheld'apen werd na enige tijd gelegaliseerd en groeide uit tot een broedplaats waar theatermakers, muzikanten en beeldend kunstenaars als Dennis Tyfus, Benjamin Verdonck, David Bovée, Simon Allemeersch, Jozef Wouters, Gerard Herman en talloze anderen volop konden experimenteren in de luwte van de marge. Toen het bericht kwam dat de site een andere bestemming zou krijgen en de kunstorganisatie kon verhuizen naar een kersvers gebouw in het centrum van de stad, besloten artistiek leiders Wannes Cré en Tile Vos Scheld'apen te herdenken tot iets nieuws: Het Bos. Een gesprek over de transitie en hoe je maatschappelijk engagement kan vertalen naar de praktijk van een kunstinstelling.

De oversteek

Wannes: Een week voor de opening konden we nog nergens binnen, behalve in de keuken. En gedurende het hele festival bleven de bouwvakkers doorwerken. Elke dag vroegen we ons af waar de stroom of het water dit keer zou zijn afgesloten, of waar we het stof nu zouden moeten weghalen. Achteraf bezien was het beter om met een werf te beginnen in plaats van met een volledig betegeld, perfect afgewerkt gebouw. Het voelde aan alsof we samen met de kunstenaars en het publiek Het Bos konden vormgeven, niet alleen inhoudelijk maar ook letterlijk, op vlak

In mei opende Het Bos met een 'dertigdagendurend' festival. Het Antwerpse jeugdcultuurcentrum annex multidisciplinaire kunstwerkplaats is de directe erfgenaam van Scheld'apen, dat in 1998 ontstond toen een groepje jonge kunstenaars de deur forceerde van een verlaten pand net buiten de stad aan de oever van de Schelde.

van de infrastructuur. Het komende jaar willen we dan ook de tijd nemen om rustig de verschillende mogelijkheden van ons nieuwe gebouw te ontdekken.

In het programma van het openingsfestival herkende ik veel namen uit de tijd van Scheld'apen. En ook jullie maakten als artistiek leidersduo de oversteek. Is het verschil tussen jullie oude en nieuwe stek dan vooral een kwestie van locatie? Hoe 'nieuw' is Het Bos?

Wannes: We hebben deze transitie twee jaar lang voorbereid. Een deel van het onderzoek spitste zich toe op de vraag wat Scheld'apen bijzonder maakte en wat we dus wilden meenemen naar Het Bos. Niet alles hoefde per se te worden omgegooid. We bouwden in de voorbije jaren een stevige band op met een aantal kunstenaars. Op deze nieuwe plek kan hun werk nu aan een veel breder publiek worden getoond. **Tile:** In de vele gesprekken die we naar aanleiding van de verhuis hebben gevoerd, keerde het woord 'biotoop' vaak terug. Onze gesprekspartners apprecieerden het open, organische en verbindende karakter van Scheld'apen, waar verschillen-

de groepen, genres en disciplines elkaar konden kruisen. Soms leek het alsof de plek door niemand werd gerund, ook al gebeurde er continu van alles. De ontstaansgeschiedenis van Scheld'apen beïnvloedde natuurlijk het beeld dat mensen ervan hadden. Maar de periode waarin het een kraakpand was met ateliers voor kunstenaars, ligt al een tijdje achter ons. Het romantische beeld van Scheld'apen als een anarchistische plek strookte niet helemaal meer met de realiteit. Alles ging er toch een stuk professioneler aan toe dan de meesten dachten.

Een sterk professioneel kader aanbieden hoeft dus niet te betekenen dat er geen ruimte meer is voor het informele, het organisch groeiende, het ongeplande?

Tile: Inderdaad. We hebben nu zeker een volgende stap gezet in de richting van de professionalisering maar het blijft wel ons doel om die vruchtbare biotoop te creëren. Dat is ook waar onze nieuwe naam in de eerste plaats naar verwijst, naar een ecologie waarbinnen heel wat kan groeien en floreren, waarbinnen veel mogelijk is.

Een gelaagde organisatie

Hoe denken jullie die evenwichtsoefening nu te realiseren?

Wannes: We hebben Het Bos opgedeeld in verschillende ruimtes. De Shop staat voor de artistieke werkplaats, waar kunstenaars rustig en geconcentreerd kunnen doorwerken. Publiek is er enkel welkom op eventuele toonmomenten, die op vraag van de kunstenaar worden georganiseerd. Het Podium is de presentatieruimte, waar concerten, multidisciplinaire festivals en feestjes kunnen plaatsvinden. De Keuken is onze openstaande deur. Je kan er komen eten, iets drinken, anderen ontmoeten, plannen maken, luisteren naar muzikale experimenten op een piepklein podium. Ten slotte is er De Context of De Wereld. We willen regelmatig de stad in trekken met maatschappelijk geëngageerde artistieke projecten, zoals de optocht die we deden met jongeren van Okan, een taalklas voor anderstalige nieuwkomers.

Tile: Het lukte ons niet om een globaal concept te ontwikkelen voor de hele organisatie waarin alles zomaar een plek krijgt. In Scheld'apen waren er soms conflicten op vlak van de artistieke kwaliteit, terwijl zo'n optocht met jongeren natuurlijk niet aan dezelfde kwaliteitseisen hoeft te voldoen als een project van iemand die al vele jaren theater maakt. Die vier ruimtes, die niet per se vasthangen aan de fysieke ruimtes in ons gebouw, helpen ons om dat iets meer af te bakken. De mensen die in De Shop aan de slag gaan, krijgen veel meer tijd en middelen – technisch en financieel – om hun werk te ontwikkelen. We kunnen maar een vijftal zulke residenties per jaar voorzien en die moeten op voorhand worden ingepland. In De Keuken kan iemand bij wijze van spreken gewoon binnenstappen met de vraag of hij zijn schilderijen morgen zou kunnen ophangen. **Wannes:** Er zijn ook verschillende graden van zichtbaarheid voor een publiek. De Shop is het meest afgesloten gedeelte. Het Podium is heel wat opener. De Keuken is een soort membraan. Daar gaat iedereen gemakkelijk binnen en buiten. De drempeel is er zeer laag. De Context ten slotte



© HET BOS

bevindt zich helemaal buiten de muren van ons gebouw.

De muziekprogrammering van Het Podium wordt verzorgd door een zogenaamde concertcoöperatie. Hoe werkt dat model?

Wannes: De coöperatie bestaat uit een zestal programmatoren zonder vaste zaal die een of twee keer per maand samenkomen. Het Bos bezet zelf één stoel. Deze programmatoren hebben elk hun eigen programmalijn en ondersteunen als groep de hele lijn, ook elkaars programma's dus. Ze helpen elkaar met de promotie, de permanentie in de zaal... Het Bos voorziet op dit ogenblik een startbudget, waardoor risico's kunnen worden genomen. Niet alle

avonden hoeven dus break-even te zijn. De vraag is hoever je daarin kan gaan. Er zijn concerten waaruit je veel winst haalt en concerten waarvan je op voorhand weet dat ze verlieslatend zijn. We zoeken naar manieren om de moeilijkere concertavonden te laten bestaan, bijvoorbeeld door grote publiekstrekkers te programmeren. Maar hoe wordt bepaald wie over welk budget beschikt? Hoe gaan we om met verschillende niveaus van engagement? En hoe kunnen we openstaan voor initiatieven van buitenaf en na verloop van tijd andere mensen laten instromen? De concertcoöperatie experimenteert met hoe je zo'n structuur vormgeeft en leefbaar houdt.



Vroeger hadden we er nood aan om onze vrijheid op te eisen. Vandaag willen we in de wereld staan en rekening houden met anderen. De politieke verschuivingen in Antwerpen hebben die tendens volgens mij nog versterkt.

► Tile (boven) en Wannes.

Standpunten innemen

Op de website van Het Bos staat te lezen dat jullie met Scheld'apen 16 jaar 'in isolement' hebben gewerkt. Moet ik daar meer onder verstaan dan het feit dat het pand op D'Herbouvillekaai moeilijker bereikbaar was dan jullie huidige plek?

Tile: Ik denk dat we hier, midden in de stad, veel zichtbaarder willen zijn. We voelen de behoefte om duidelijke standpunten in te nemen als instelling. De verhuis hebben we dan ook aangegrepen om een aantal zaken scherper te stellen. Alle eten en drank is biologisch en vegetarisch. We doen geen zaalverhuur. Grote reclamebanners zal je bij ons niet zien hangen. We willen ervoor zorgen dat de kunstenaars goed worden verlood. We geven autonomie aan de concertcoöperatie. Als je standpunten inneemt, kan je daarover in gesprek gaan met anderen.

Wannes: Het Bos bevindt zich in een veel neutraler gebouw dan dat van Scheld'apen. Werken in een kraakpand, een geclaimde ruimte, leek lang een maatschappelijk statement op zich.

Nu moeten we ons afvragen wat onze doelstellingen zijn en wat we ermee doen.

Vond er een mentaliteitswijziging plaats van compromisloos verzet naar een maatschappelijk constructievere houding?

Tile: Die verandering zat er al een tijdje aan te komen. Vroeger leefde heel sterk de overtuiging dat alles moest kunnen. Je moest je vrijheid opeisen. Nu denk ik: neen, niet alles moet kunnen. Alles kan ook niet. Je moet kiezen. En als je keuzes maakt, sluit je bepaalde mogelijkheden uit. Die vaststelling is heel relevant wanneer je nadent over hoe onze economie functioneert bijvoorbeeld. Een ondernemer, heeft die totale vrijheid zolang hij maar winst maakt? Vroeger hadden we er nood aan om die vrijheid op te eisen. Vandaag willen we in de wereld staan en rekening houden met anderen. De politieke verschuivingen in Antwerpen hebben die tendens volgens mij nog versterkt. Meer dan ooit voelen we de nood om er mee voor te zorgen dat deze stad een beetje oké blijft.

Het stadsbestuur heeft serieus geknipt in jullie subsidies. De schaalvergroting die het nieuwe gebouw met zich meebrengt heeft zich niet vertaald op budgettaire vlak.

Tile: Integendeel. En vanuit Vlaanderen kregen we een derde van het aangevraagde bedrag, dat op zich al erg krap berekend was. Binnenkort moeten een paar mensen vertrekken en schieten er nog vier voltijdse equivalenten over. Eigenlijk hebben we te weinig middelen om wat we voor ogen hadden helemaal te kunnen uitvoeren.

Ondanks de minieme overhead van jullie organisatie stond er tijdens het openingsfestival heel wat op het programma. Voor het rechtse stadsbestuur vormt Het Bos misschien het bewijs dat er toch veel kan worden gerealiseerd met betrekkelijk weinig subsidie?

Wannes: Op dit moment steunt onze werking op een grote groep vrijwilligers. Voor het festival konden we rekenen op een breed artistiek netwerk dat voor geen geld het programma mee invulde. Het is prachtig om te zien dat er veel dynamiek rond deze nieuwe plek ontstaat maar het is

geen duurzame manier van werken. Een huis moet zijn medewerkers en artiesten een degelijke ondersteuning of verloning kunnen geven en moet ook kunnen werken aan langdurige trajecten.

Tile: Het tekort aan middelen heeft zeker niet alleen met het stadsbestuur te maken. De stad heeft veel geïnvesteerd in de infrastructuur, maar op vlak van de werkings- en artistieke budgetten moet het beter.

Midden in de wereld

Het Bos bevindt zich nu vlakbij het MAS en de hippe restaurants en designwinkels die er neerstreken. Wanneer jullie spreken over De Context, gaat het dan vooral over deze directe omgeving?

Tile: De Context is de stad, en de wereld. Niet per se datgene wat we hier door het raam kunnen zien. Ik denk aan het Sint-Jansplein, Borgerhout...

De bevolking daar lijkt mij een stuk diverser dan het traditionele Scheld'apen-publiek. Hoe gaan jullie om met die stedelijke superdiversiteit?

Tile: Ook dit jaar willen we opnieuw aan de slag met de anderstalige nieuwkomers van Okan. In onze keuken stonden uit het asielcentrum Linkeroever al Congolezen, Rwandezen, Bengalezen enzovoort achter de potten. Dat werkt heel goed en brengt die diversiteit binnen in ons huis. Wat de artistieke programmering betreft, vind ik het belangrijk om aansluiting te vinden bij verschillende culturen, maar ik heb gemerkt dat dit toch iets minder voor de hand ligt. Diversiteit is een heel belangrijk criterium binnen De Keuken en De Context. Binnen De Shop en Het Podium primeert de artistieke kwaliteit. Artistiek gezien moet er een 'klik' zijn.

Zo'n klik is er natuurlijk gemakkelijker met iemand met wie je een gelijkaardige smaak en referentiekader deelt.

Tile: Dat is waar. Begrijp me niet verkeerd, niet alles wat in Het Bos gebeurt moet aan mijn smaak beantwoorden, maar als je je minder in iets kan vinden, is het ook moei-



© HET BOS

lijk om te weten wie je een podium moet geven en ondersteunen en wie niet. We voeren hierover een gesprek met meerdere partners, en zijn dus nog zoekende.

Een belangrijke inhoudelijke pijler is het sociaal-ecologische transitiedenken. Op welke manier zetten jullie de reflectie om in de praktijk?

Tile: We proberen verder te gaan dan het aanbieden van vegetarisch eten en biobier. Veel van de kunstenaars die we aantrekken gaan met sociaal-ecologische thema's aan de slag en dat vertaalt zich in de programmering. We zien de organisatie van Het Bos ook als een permanent experiment. Hoe geef je in onze tijd vorm aan een huis, hoe financier je de werking, hoe werk je op een horizontale manier samen met een grote groep mensen, hoe geef je anderen de ruimte om zelfstandig iets te ontwikkelen... Binnen een artistieke context kunnen we alternatieve modellen voorbereiden, uittesten en installeren op kleine schaal, die op den duur interessant kunnen worden voor burgers, en ook voor bedrijven. Ik denk dat het een rol is van de kunsten om

de ruimte te vrijwaren waarin zulke experimenten kunnen plaatsvinden, waar je met een zekere naïviteit de dingen kunt herdenken. Ook tijd is een belangrijke factor. We moeten durven de tijd nemen, de tijd onbestemd en oningevuld laten. Soms voel je de aandrang om alles vol te plannen en voor je het weet ben je twee jaar verder en vraag je je af wat je nu eigenlijk hebt gedaan. Je kan snel in de val van de formattering stappen omdat die de dingen eenvoudiger maakt, waardoor ze sneller kunnen gaan. We moeten durven zeggen: laat ons even gaan zitten, de tijd nemen en er met elkaar over praten. ¶

www.hetbos.be

Sébastien Hendrickx was in 2010-2011 artistiek leider van Bâtard Festival en lid van de artistieke staf van KVS. Als dramaturg werkt(e) hij voor verschillende podiumkunstenaars, waaronder Benjamin Verdonck, Thomas Bellinck, Jozef Wouters, Heike Langsdorf, Simon Allemeersch en Ula Sickle.

De kunstenaar als technologisch bricoleur

De impact van technologie op het theater

door Kristof van Baarle



► Sister van Vincent Dunoyer.

© HERMAN SORGELOOS

L'histoire de l'humanité pouvait en grande partie se confondre avec l'histoire de la maîtrise des métaux – l'âge des polymères et des plastiques, encore récent, n'ayant pas eu le temps de produire de réelle transformation mentale.

Michel Houellebecq, La Carte et le Territoire, 2010

Aangezien het wezen van de techniek niets technisch is, moet de wezenlijke reflectie op de techniek en de beslissende confrontatie met haar geschieden in een domein dat enerzijds verwant is aan het wezen van de techniek en er anderzijds grondig van verschilt. Een dergelijk domein is de kunst. Weliswaar slechts als de artistieke reflectie op haar beurt niet de ogen sluit voor de constellatie van de waarheid, die wij bevragen.

Martin Heidegger, De vraag naar de techniek, 1954

Dansen zonder splinters

In haar tekst 'Het bescheiden denken. Tien kanttekeningen bij de relatie tussen wetenschap en kunst' wijst Marianne Van Kerkhoven op het verband tussen de ontwikkeling van danstapjits in vinyl en de groeiende complexiteit van de hedendaagse dans.¹ Vallen en 'vloerwerk' – zonder kwetsuren of splinters – werden opgenomen in het dansvocabulaire dankzij het zachte, egale materiaal dat intussen de standaard is voor danspodia. Het piepende geluid van rubberen sneakerzolen op vinyl is onmiskenbaar deel geworden van de *soundscape* van hedendaagse dansvoorstellingen. Een van de meest gebruikte plastic materialen in de industrie, elektronica, medische zorg en bouw heeft sinds ongeveer veertig jaar dus ook een plaats in het kunstmilieu veroverd.

De kwestie van het danstapjits demonstreert het belang van 'de vraag naar de techniek' in het theater. De relatie tussen theater en technologie gaat immers terug tot het Griekse theater, waar *deus ex machina*-constructies een belangrijk onderdeel vormden van de narratieve opbouw en de dramaturgie, om nog maar van de architectuur te zwijgen. Andere herkenbare mijlpalen in de technologische geschiedenis van het theater zijn de barok en haar machinetheater, het gebruik van nieuwe mechanieken bij de avant-gardistische futuristen, en het werk van bijvoorbeeld Meyerhold, de Judson Church, Experiments in Art and Technology (E.A.T.) en de Wooster Group.

De impact van technologie op het medium theater laat zich niet altijd even makkelijk lezen. Technologie in het algemeen is ook steeds ondoorgrondelijker geworden. We hebben geen apparaten meer die hersteld en uit elkaar gehaald kunnen worden, maar gesloten dozen waartoe we geen toegang

hebben. In plaats van een pc-behuizing waarin een moederbord en allerhande hardware geplaatst kunnen worden, hebben we nu het strakke design van de MacBook Air, in plaats van een mechanische wagen een auto met een uitgebreid gamma aan computergestuurde functies, die zelfs voor de garagist gesloten blijven.

Ondanks die evolutie neemt technologie een steeds crucialere plaats in ons leven in. Alleen staan we daar amper bij stil en is er een gebrek aan aandacht voor de diepgaande impact van technologie op het gebied van ecologie, consumptisme en psychologie. Ook de podiumkunsten zijn diepgaand door de technologische evolutie beïnvloed. De vraag naar technologie in het theater is tweeledig: hoe wordt technologie in het theater ingezet en bepaalt zij dus mee zijn vorm; en hoe reflecteert het theater op de steeds wisselende verhouding tussen technologie en de wereld? Deze twee sporen zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Performance als nieuw paradigma

Het Berlijnse collectief The Critical Engineering Working Group stelt in zijn manifest van 2011 dat 'met elke technologische vooruitgang onze technopolitieke geletterdheid meer onder druk komt te staan'.² Behalve ons bewustmaken van ons groeiende gebrek aan kennis, wil het collectief aantonen dat deze geletterdheid zelf aan grote veranderingen onderhevig is. De manier waarop kennis wordt gevormd, is al lang niet meer uitsluitend gebaseerd op het geschreven woord. Video, internet en gebruiksvriendelijke software, apparaten en interfaces hebben onze kennis 'in beweging gebracht' en getransformeerd van een meer statische, tekstuele vorm tot een performatief en gemedieerd informatienetwerk.

Met 'performance' als nieuw paradigma in de plaats van 'discipline' (zoals Michel Foucault het bedoelde) worden kennis en culturele waarden niet langer top-down vanuit instituten 'aangeleerd', maar 'uitgevoerd' door de burger en de consument zelf.³ Dit garandeert echter geen vrijere ontwikkeling. Het past in het plaatje van de neoliberale logica, die bepaalt dat het individu meer op zichzelf moet staan en de bescherming van collectieve instanties verliest. Participatie is niet langer een emanciperende activiteit, maar een eis in een verhaal van rechten en vooral plichten.

In een maatschappij die focust op de performance van normen en regels, wordt het theater eens te meer de plek om prangende vragen te stellen. Technologie grijpt in op onze communicatie en dus op de manier waarop we theater maken. Fundamenteel technologisch onderzoek stelt de basics van het theater, zoals ruimte, tijd en acteren, in vraag. Wat betekenen theatrale ruimte en tijd in cyberspace? Wie kan



© RECOUT HIEL

► DANCER #3 van Kris Verdonck/A Two Dogs Company

Hoe wordt technologie in het theater ingezet en bepaalt zij dus mee zijn vorm; en hoe reflecteert het theater op de steeds wisselende verhouding tussen technologie en de wereld?

performen en wat betekent 'live' of 'aanwezigheid' nog wanneer we zitten te kijken naar robots, machines, projecties of hologrammen? Hoe verhouden we ons daartoe als mens? En wat zegt dit over de mens? Over zijn kijken, spelen, ervaren?

Technologie: offer of redding?

De Franse filosoof Bernard Stiegler wijst in zijn cyclus *Technics and Time* op de relatie tussen technologie, het individu en het collectief.⁴ Technologie bepaalt hoe we ons uitdrukken en is op die manier een veruitwendiging van het individu. Ze zorgt ervoor dat we dingen met elkaar kunnen delen en dat cultuur kan ontstaan. Zoals de Critical Engineering Working Group in zijn manifest aangeeft, maakt technologie ons tegelijk sociaal én kwetsbaar. Dit is meteen ook de reden waarom de Griekse filosoof Plato zich tegen het schrift afzette: het zou de eigen, orale ontwikkeling van gedachten en geheugen buiten de mens plaatsen, met als risicogevoel een onwetende mens die alles moet opzoeken. Dezelfde kwestie speelt vandaag in de omgang van het onderwijs met Google en Wikipedia. Kennis is makkelijk beschikbaar, maar wat 'kennen' we zelf nog?

Deze ambiguïteit vat Stiegler samen in de notie van het 'farmakon'.⁵ Dit Griekse concept betekent zowel offer als redding. Nieuwe technologieën en media werken als farmakon: ze bieden nieuwe mogelijkheden, zoals sommige

democratiserende utopieën doen vermoeden, maar wie maakt er echt gebruik van? De digitale golf en de wildgroei aan 'sociale' media en technologische snufjes vergemakkelijken onze communicatie, maar sturen die ook, en verkopen ze door. Onze communicatie wordt 'geogogt', maar de vruchten komen ons niet toe. Nieuwe media mogen mensen dan wel dichterbij elkaar brengen, hun focus op individueel gebruik getuigt van weinig gemeenschapszin. Onze profileringsdrang – of beter: dwang – via allerlei kanalen is kenmerkend voor de aandachtseconomie die via technologische interfaces op industriële schaal gerealiseerd en beheerd wordt door een krimpend aantal conglomeraten, waarvan Google en Apple de bekendste zijn.

Kennis is macht, maar vandaag is de verdeling van kennis over nieuwe technieken steeds meer uit evenwicht, door de groeiende complexiteit van de technologieën die ons dagelijks leven mee bepalen. Om hiertegen in te gaan, moeten we doorgronden hoe de nieuwe technieken werken. Kennis maakt ons weerbaar. Door meer zorg te wijden aan de nieuwe media en technologie, vervalt het eenrichtingsverkeer tussen grote bedrijven of politieke entiteiten en onszelf. Bij de artistieke creatie vertaalt zich dat in de zoektocht naar de essentie van technieken, in plaats van deze louter instrumenteel toe te passen. Zorg betekent aandacht. De oefening die gemaakt moet worden, bestaat erin zelf onze aandacht en tijd te besteden aan technieken in plaats van er argeloos mee om te gaan.

Als 'oud' medium beschikt het theater nog over de schaarse lege ruimte en tijd waarin aandacht geen economisch goed is. Het theater is ook een vorm van *technè*, een techniek die iets in de wereld brengt en creëert. Om over de nieuwe technopolitieke letteren iets te kunnen vertellen, is het noodzakelijk vanuit de technologie zelf te denken. Door van binnenuit te onderzoeken hoe technologie werkt, ontstaat er een poëtica vanuit een specifiek medium. Door technologieën uit hun dagelijkse gebruikscontext te halen en in het theater te isoleren, komen andere eigenschappen aan het licht. Verbeterde of nieuwe technieken laten toe om uit te voeren wat vroeger slechts sciencefiction kon zijn. Zo komt de illusie van immersie – via een hologram, 3D of een menselijke robotacteur – steeds dichterbij. Het is pas wanneer deze technieken echt werken dat we ze kunnen begrijpen, naar waarde schatten en kritisch bevragen.

Caleidoscoop

Het creatieproces in de dans is fundamenteel gewijzigd door de intrede van camera's en laptops in de repetitiestudio. Improvisaties en bewegingsreeksen worden gefilmd, bekeken, doorgegeven, herhaald, opnieuw gefilmd, herbekeken,

bijgestuurd en 'gezet'. Zo doen principes van montage hun intrede in de choreografische praktijk. De cameraregistratie laat toe om over het werk te reflecteren op basis van een 'neutrale' blik. Het maakt andere creatieprocessen mogelijk, waarbij de blik van de choreograaf aangevuld wordt met die van de camera, of waarbij de makers zelf op de scène kunnen staan. De tweedimensionaliteit en frontaliteit van de beelden heeft ongetwijfeld ook een invloed op hoe de danser zichzelf ziet.

In *Point of View* dansen Benjamin Vandewalle en drie andere performers tussen en met camera's die hun bewegingen in *real time* kaderen, draaien, verdubbelen en spiegelen. De camera's zijn door middel van een harnasachtige constructie op de lichamen van de dansers bevestigd. Die constructie stuurt hun bewegingen mee aan, evenals het beoogde cameraperspectief en de relatie tot het gefilmde object. Na verloop van tijd bevinden ze zich in een caleidoscoop van projecties, die het verschil tussen het virtuele en het reële op de proef stelt. Wat was er eerst: de danser of het beeld? Wie stuurt wat, of wie? De camera is in deze voorstelling een creatief middel dat een dramaturgie en een choreografie tot stand kan brengen, maar tegelijk ook een beperkend en manipulatief medium. Bovendien doet de camera in *Point of view* dienst als verbinding tussen de dansers: hij zit er steeds tussenin en de dansers gaan relaties aan via de camera en het beeld. Veranderen van perspectief is in *Point of view* een complexe operatie en Vandewalle toont hoe de danser door de camera in een ander perspectief geplaatst wordt.

► *Point of View* van Benjamin Vandewalle.

© PHILE DEPPEZ

Plug and play

Verschillende tijdstippen en plekken kunnen via schermen en wifiverbindingen in één theatrale ruimte worden samengebracht; de *global village* manifesteert zich niet enkel ruimtelijk maar ook temporeel. Dankzij onlineplatformen als YouTube, Facebook, Instagram, Skype, WeTransfer en Vimeo zijn internationale samenwerkingen makkelijker geworden. Zo wisselden de Brusselse choreografe Ula Sickle en haar Congolese dansers hun improvisaties en inspiraties voor *Kinshasa Electric* uit via onlinevideoplatformen. 'Music and dance travel in very similar ways', vertelt Sickle aan Agenda/BDW. Met laptops en steeds kleinere apparaten leidt de digitale revolutie inderdaad tot eenvoudig transporteerbare toestellen en data. Reizen en toeren wordt makkelijker en lichter. De geglobaliseerde technologiemarkt en het internet zorgen voor breed gedeelde standaarden voor bijvoorbeeld de opmaak van technische fiches of het gebruik van bepaalde codecs (bijvoorbeeld jpeg en mp4), software en apparaten met gestandaardiseerde in- en uitgangen. Dit alles past binnen een geïnternationaliseerd theaterveld en een programmering die een eenvoudige *plug and play* beoogt. Daarnaast plaatsen gezelschappen en kunsthuizen filmfragmenten online, wat niet enkel het werk van programmatoeren verandert, maar ook wereldwijd studenten en makers beïnvloedt, waardoor de hegemonie van bepaalde makers misschien zelfs wordt versterkt. De vraag blijft hoe toegankelijk deze media werkelijk zijn, als je bedenkt dat bepaalde regimes sociale en andere media blokkeren (als er al niet aan zelfcensuur wordt gedaan).

Een geheugen in beelden

Het vastleggen in beelden beïnvloedt de manier waarop we dingen onthouden en later weer oproepen. De partituur als abstracte registratie vertoont *gaps* die een vrije interpretatie en individuele lichamelijke toelaten, terwijl beeld en video als een hermetisch geheugen kunnen werken. Stiegler stelt vast dat de nieuwe media dezelfde structuur beginnen aan te nemen als die van het geheugen, door bijvoorbeeld montageprincipes te hanteren die snel, niet-hiërarchisch en niet-chronologisch zijn. Voor hem is dit de reden waarom ze zoveel invloed op ons kunnen hebben. Zo zouden ze ook de manier kunnen wijzigen waarop we ons dingen herinneren, net omdat de principes van geheugenvorming steeds beter begrepen worden.

Een choreograaf die in zijn werk reflecteert over deze complexe relatie tussen media, geheugen en beweging is Vincent Dunoyer. In *Sister* (2007) creëerde hij vanuit beelden opnieuw een partituur. Hij toonde foto's van vroegere Rosas-choreografieën aan (ex-)Rosasdansers met de vraag om een nieuwe bewegingszin te schrijven tussen telkens twee geregistreerde dansposes. Zo werden het mediale geheugen

van de foto en het lichamelijke geheugen van de danser samengebracht. Dit alles werd gefilmd en tijdens de voorstelling dansten Dunoyer en Anne Teresa De Keersmaeker de opgediepte bewegingen opnieuw, als een synthese van mediale en lichamelijke herinneringen. Dunoyer toonde zo aan welke *gaps* in nieuwe communicatievormen open blijven, maar ook hoe deze nieuwe media op onze geheugen-vorming inwerken en op hun beurt de beweging beïnvloeden. Makers als Dunoyer zetten nieuwe technieken in vanuit een zorg voor het choreografisch materiaal. Mits de gepaste technologische geletterdheid kunnen multimedia zo bijdragen aan ons geheugen en de meer traditionele media aanvullen. Vernieuwing leidt op die manier haast paradoxaal tot een grondigere aanwezigheid van het verleden.

De beperkingen en mogelijkheden van zulke programma's vinden we terug in voorstellingen en performances die werken met simultane projecties, geluidsvervormingen, avatars enzovoort. Kris Verdonck's *DANCER #3* is een robotachtige machine die een choreografie uitvoert, aangestuurd door Max/MSP. De machine is opgebouwd rond een pneumatische piston en haar choreografie bestaat uit springen, vallen en weer opstaan. De software laat de fysieke mogelijkheden van deze 'danser' in een random volgorde uitvoeren en vergezellen van typische robotgeluiden die ons sinds R2-D2 uit *Star Wars* bekend zijn. *DANCER #3* laat de high-tech-software en veeleer lowtech-hardware in elkaar overvloeien in een geautomatiseerde performer. Deze installatie brengt het handelend vermogen van objecten en technologie

in uitvoering, net als ons vermogen om menselijke eigenschappen te projecteren op objecten. Ze zet ook aan tot reflectie over de positie van technologie in de wereld en over hoe wij ons tot die positie verhouden.

De wereld van het hologram: tussen realiteit en fictie

Het gebruik van holografische projecties met steeds hogere resolutie is niet enkel weggelegd voor de Michael Jacksons, Tupacs en Erdogans van deze wereld. Deze laatste toont trouwens aan dat technologie en macht nauw met elkaar verbonden zijn, net zoals de eerste twee duidelijk maken dat entertainment en illusie bondgenoten zijn. Met Stieglers

farmakon in het achterhoofd kunnen we het louter consumerende gebruik van nieuwe media *counteren* door ze in het theater in te zetten om vragen te stellen of te herformuleren. Kris Verdonck in *Actor #1* en *M, a reflection*, Andros Zins-Browne in *The Lac of Signs* of Fabrice Murgia in *LIFE:RESET*, *Chronique d'une ville épuisée*: allen onderzoeken zij via holografische projecties de relatie tussen het reële en het virtuele. Beide worden met elkaar geconfronteerd, hun grenzen worden vertroebeld. Macht, identiteit, beweging, menselijkheid en communicatie worden in deze voorstellingen door middel van het hologram in een nieuw daglicht geplaatst. Dit soort werk is erg afhankelijk van de mogelijkheden van de gebruikte technologie. Al staat de keuze voor een bepaalde techniek vrij, de techniek zelf is minder flexibel. De performer of de regisseur moeten leren werken met het gekozen medium en zijn communicatieregels. Van hieruit kunnen ze vervolgens een nieuwe taal en vrijheid opbouwen.

Rabih Mroué en Lina Saneh creëerden met *33 tours et quelques secondes* een voorstelling rond de Arabische Lente in Libanon. Daarvoor gebruikten ze Facebook, sms'jes, telefonie en een

scherm. Met hun relaas in korte chatberichten, *news feeds* en groepsgesprekken brengen ze *the medium and the message* samen. De sociale media die het verzet mogelijk maakten, werden eveneens door het regime gebruikt om protesterende burgers te vervolgen. Het fragmentarische en mogelijk anonieme narratief van Facebook kan net als het verhaal van de opstandelingen gemanipuleerd worden. In *The Pixelated Revolution* wijst Mroué op de poëtica van een rebellenfilmje dat is gemaakt met een smartphone: met bevende hand geschoten en in slechte pixelkwaliteit. We dichten het waarheid en moraal toe zonder al te veel vragen te stellen bij de manipulatieve kracht van zulke beelden.

Het creatieproces als ontdekkingsreis

Om met hologrammen, film, licht, geluid, robots, sociale media en cyberwerelden een nieuwe poëtica te ontwikkelen, moet de kunstenaar niet enkel zijn technopolitieke geletterdheid bijspijkeren, hij zal ook controle moeten afstaan aan niet-menselijke spelers. Door zich op te stellen als een nieuwsgierige dilettant, de technologie van nul te leren kennen en de theatrale eigenschappen van het medium te onderzoeken, kan de regisseur het werk laten beïnvloeden door die eigenschappen. Het creatieproces als ontdekkingsreis. De kunstenaar als bricoleur die toestellen uit elkaar haalt om hun anatomie en design te begrijpen, en weer in elkaar zet vanuit zijn eigen kennis: het is kenmerkend voor de technopolitieke geletterdheid van makers die zich op nieuwe media focussen.

Voorbeelden van samenwerkingen tussen kunstenaars en ingenieurs vinden we al in de twintigste eeuw: in het Bauhaus, maar ook in kunstwerken als *Homage to New York* (1960), van de Zwitserse beeldend kunstenaar Jean Tinguely en de ingenieur Billy Klüver. Deze machine vernielde zichzelf in aanwezigheid van het publiek, dat nadien een brokstuk mee naar huis kon nemen. Met de groeiende complexiteit van de huidige technologieën en media zet de opmars van specialisten zich ook verder in de kunsten. In de zoektocht naar innovatie en perfectie hebben samenwerkingen tussen kunstenaars en wetenschappers, universiteiten of bedrijven zich sinds de tijd van *Homage to New York* enkel uitgebreid en meer gespecialiseerd. Elk project vraagt zijn eigen experts, die een bepalende invloed hebben op het creatieproces. Samen met de Universiteit Hasselt en iMinds maken kunstenaar Eric Joris en zijn gezelschap CREW sinds kort deel uit van het Europese consortium *Dreamspace*. In dit project zoeken verschillende partners, filmstudio's en onderzoekinstellingen naar combinaties tussen CGI, 3D en immersie die live- en virtuele situaties in elkaar kunnen laten overlopen. Als enige theatergezelschap in dit project bewijst CREW dat kunst en innovatie nauw samengaan. De blik van



© CONSTANCE NEUENSCHWANDER

► *33 tours et quelques secondes* van Rabih Mroué.

de theatermaker verschilt van die van de laboratoriumonderzoeker en levert zo andere vragen en andere oplossingen. Het theater vormt in zijn zoektocht naar de betekenis van technologieën en media een brug over de artificiële scheiding van natuur en cultuur die de moderne tijd kenmerkt. Het farmakon van de technologie legt misschien beslag op onze vrijheden en communicatie, maar wijst ons intussen wel op de diepe relatie tussen techniek en onze blik op de wereld. Een relatie die ons uitdaagt en niet alleen de performer maar ook de mens in een nieuw perspectief plaatst. ¶

Kristof van Baarle werkt aan de Universiteit Gent aan een doctoraat rond posthumanisme in de podiumkunsten. Hij is dramaturg bij Kris Verdonck – A Two Dogs Company.

- Marianne Van Kerkhoven, 'Het bescheiden denken. Tien kanttekeningen bij de relatie tussen kunst en wetenschap', in: *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*, Uitgeverij Van Halewyck, 2002
- Het volledige manifest is te lezen op <http://criticalengineering.org>.
- Deze paradigmawissel wordt helder beschreven in: Jon McKenzie, *Perform, or else*, Routledge, 2001.
- Een inleiding tot het filosofisch werk van Bernard Stiegler is te vinden in diens artikel 'Relational Ecology and the Digital Pharmakon', via: www.culturemachine.net.
- De Brusselse werkplaats Bains Connective wijdt in het najaar een Thematics-periode aan Stieglers concept van het farmakon.

‘Schrijven is alleen maar boeiend als je het op jezelf betrekt’

Auteur en acteur ontmoeten elkaar in **Willem de Wolf**

door Mia Vaerman

Sinds ruim vier jaar maakt hij deel uit van de vaste ploeg van de Antwerpse compagnie de Koe. Als acteur, maar evengoed als auteur van sterk filosofisch en politiek getinte stukken. De Groninger begon zijn carrière meteen met spelen en schrijven tegelijk. Al in het eerste jaar op de toneelschool in Amsterdam creëerde hij een stuk met Ton Kas. ‘Er was meteen een verwantschap. Dat had waarschijnlijk te maken met de kleinburgerlijke opvoeding die we allebei kregen, en ons gevoel voor humor. We konden ons beiden vinden in de jongensachtige voorstellingen van Hauser Orkater.’ Ook Jan Joris Lamers en Matthias de Koning van Maatschappij Discordia maakten grote indruk. ‘Het was een revelatie om te zien dat je zo vrij theater kon maken. Zij gingen tegen alle wetten in, en die vrijheid hebben ze volgehouden, tot nu. Discordia is nog steeds een van de meest innovatieve groepen in het Nederlands taalgebied.’

Op de toneelschool vond de Wolf het al snel jammer dat het werk van een acteur beperkt bleef tot het interpreteren van tekst. Hij las niet graag toneelrepertoire, wél romans en filosofische werken. ‘Aan een enorm tempo, om de achterstand in te halen.’ Met het gezelschap Kas & De Wolf

schreef en maakte hij een vijftiental stukken, waaronder *Desperado*. ‘Erg autobiografisch, in die zin dat het ging over onze vaders. Hun pretenties, hun machteloosheid en hun pijn.’ Zo’n twintig jaar bestond het gezelschap, waarvan zestien jaar zonder financiële steun. ‘In de jaren tachtig voelden podiumkunstenaars in Nederland nog weinig maatschappelijke druk om betaald werk te vinden. En we leefden heel zuinig. Als artiest kon je toen met behoud van uitkering werken, nu is dat uitgesloten. Onze eerste projectsubsidie kregen we cash. In Utrecht was dat. Drieduizend gulden op tafel! Toen kwamen er eindelijk subsidies voor een vierjaarlijks traject, en dan gooiden ze er ons meteen weer uit. Ik weet niet waarom. Ton en ik reden in een enorme BMW, men vond ons arrogant. Of ze vonden het op, kan ook.’

Kas stapte de filmwereld in, De Wolf ging Duitse literatuur studeren aan de Universiteit van Amsterdam. ‘Het is misschien

De wederopbouw van het Westen, Olga, Krenz, Bazel, Hannah en Martin, Vermogen, Desperado. En later dit jaar verschijnt ook *The Marx Sisters*, wanneer de gelijknamige voorstelling van de Koe en STAN in première gaat. ‘Dat is wel wonderlijk aan dat schrijven, dat ik dan dat stapeltje zie liggen. Het doet me wel wat’, zegt Willem de Wolf als hij aan tafel schuift.

sentimenteel om te zeggen, maar regelmatig was ik ontroerd tijdens colleges. Als Theo Kramer over Heinrich Heine begon te praten, kon je moeilijk blijven noteren, dat was geweldig! Hij wist ook ontzettend veel over Thomas Mann en Heinrich Mann. Heinrich was destijds populairder dan Thomas.’ Door diens *De Toverberg* kreeg De Wolf weer zin om te spelen. Bij de polycoproductie (een samenwerking tussen STAN, de Koe, Dood Paard en Maatschappij Discordia) lanceerde hij het idee om een voorstelling te maken over én het boek én het lezen ervan.

Hard werken en spaarzaam zijn

De Wolf blikt nostalgisch terug op zijn studieperiode: ‘Op momenten van grote somberte denk ik wel eens dat ik weer moet gaan studeren. Over één onderwerp zou ik veel willen weten: het protestantisme. In Krenz heb ik het daar een beetje over: het stalinistisch communisme in Groningen



‘Soms ervaar ik het radicaal moeten zijn in de kunsten als ongelooflijk onvrij. Het losjes, door de vierde wand heen spelende theater, of het voor de voorstelling al op scène staan: het suggereert vrijheid en oprechtheid, maar het is tijd om dergelijke vormen opnieuw te bevragen.’

(een streng en onverzettelijk soort vakbondscommunisme o.l.v. Fré Meis dat vooral in de jaren 70 en 80 veel invloed had, nvdr) had protestantse trekjes – hoewel ze beweren elkaars grootste vijanden te zijn.’ In *Zwart (De wederopbouw van het Westen)* komt De Wolf ook altijd weer met Luther aandraven. ‘Ik zou er nog wel eens een voorstelling over willen maken.’

Waarover zou dat stuk dan precies gaan? ‘Vooral over strengheid, discipline, soberheid. Tot twee keer toe heb ik *De protestantse ethiek en de geest van het kapitalisme* van Max Weber gelezen, maar ik kan nog steeds niet parafraseren hoe hij een verband legt tussen protestantisme, hard werken, het oppotten van rijkdom en onberispelijkheid. Hard werken levert in de kunsten niet per definitie iets op. Bij het loodgietersbedrijf van mijn vader was dat wel het geval. Het was voor mij echt niet vanzelfsprekend om in dit milieu terecht te komen, en ik heb soms nog moeite om mezelf als kunstenaar te zien. Het zal je niet verbazen dat ik ongelooflijk gedisciplineerd ben. Als ik een dag om wat voor reden dan ook te kort heb gewerkt, moet ik dat de volgende dag inhalen. Ik wil daar ook graag een voorstelling over maken: over kunst en werk, en over toneelspelers en werk.’

‘Nu is het tijd om te vragen hoe ik bij de Koe kwam’, roept De Wolf plots uit. Met één sprong verlaat hij zo het strenge denken over arbeidsethos. Net als in zijn stukken: ook daar botsen gedachten over en door elkaar heen, stappen acteurs onverhoeds uit een scène. Komt de situatie vast te zitten, volgt opeens ontladende humor.

Dialectiek

De Wolf had met de Koe de polycoproducties *Onomatopoeie* en *De Toverberg* gemaakt toen Peter Van den Eede hem vroeg lid te worden van de artistieke kern van de Koe. ‘Met Natali en Peter is het ongelooflijk goed samenwerken. Naast het werken bij de Koe geef ik ook les aan het KASK in Gent en begeleid ik mensen bij de Antwerpse

werkplaats detheatermaker. Het is wel erg fijn zoals mijn werk in Vlaanderen op prijs wordt gesteld. Misschien is dat protestantse denken erg interessant voor jullie? Die gedrevenheid en verbeterheid. Tot jullie erachter komen dat het gebakken lucht is', lacht hij.

'Bij de Koe schrijven Peter en ik samen, die dialectiek maakt de stukken. Peter kan het menselijk onvermogen van gesprekken briljant vormgeven, in gesprekken die altijd maar door zeveren. De vergadering in het Tsjechov-stuk Olga bijvoorbeeld, is ontzettend geestig. Tot op het moment dat het oeverloos wordt, dan moet ik Peter behoeden voor herhalingen. En ik denk dat hij me behoedt voor te veel protestantse bewijsdrift.' Uiteindelijk beslist de hele groep over het eindproduct. En zo wil Willem de Wolf het ook. In geen enkel schrijven – met Kas & De Wolf, met Marien Jongewaard van Nieuw West, met Lineke Rijxman van mugmetdegoudentand, en nu met Peter Van den Eede – is hij volkomen autonoom. Ook wat De Wolf in eigen naam schrijft, gebeurt in overleg: voor Bazel, een voorstelling rond de megakunstbeurs Art Basel, kreeg hij hulp van Gerardjan Rijnders; Krenz, over zijn communistische opvoeding, was zijn afstudeerproject bij Theo Kramer.

Op dit ogenblik zit hij midden in het schrijfproces van *The Marx Sisters*, een tekst over de twee dochters van Karl Marx. Een eerste versie is klaar. Maar hij piekert volop. Of er wel genoeg in staat over de theorie van vader Marx. Of de te-gengestelde houding van de twee dochters er wel uit komt. Het doet hem plezier te horen dat ik bij het lezen in tweestrijd raakte over wie me het nauwst aan het hart ligt: Tussy, de gedreven idealiste die onversaagd haar vaders ideeën uitdraagt, of Laura, de onzekere, maar eerlijkere zus. Aan actrices Sara De Roo en Natali Broods leest hij nu telkens stukjes tekst voor. 'Al wat alleen wordt geboren, moet uiteindelijk naar de groep. Een geweldig moment: het lezen van een nieuw stuk. Voor mij vaak spannender dan een première.'



► Willem in *De wederopbouw van het Westen: witroodzwart*

© KOEN BROOS

Ruimte voor twijfel

Elk van De Wolfs stukken draait rond het gemis aan sturende ideologieën en vaste wereldbeelden. God is dood, de wetenschap is gereduceerd tot een reeks veranderlijke paradigma's. Dus moeten we het zelf uitzoeken? 'Wat je nu aanbrengt is het postmoderne gedachtegoed. Ik hou niet van het begrip "postmodern", maar je kan er moeilijk aan ontkomen. Nu, de Koe is echt een postmodern gezelschap in die zin dat we lenig, tegenstrijdig, kritisch, ironisch en eclecticisch zijn.'

De schrijver/speler werpt veel vragen op. Het gedreven blijven zoeken naar mogelijke antwoorden tekent hem. Zijn denken lijkt zich overigens te ontrollen op het toneel zelf. Geen doorwrochte literatuur, maar dynamisch opgebouwde discussies. Daar ontmoet de schrijver de acteur. De Wolf is ook niet puriteins. 'Je hebt schrijvers die vinden dat hun tekst af is en er niet meer aan moet gesleuteld worden. Dat zal ik niet snel doen. Het fijne aan acteren is dat het een teamsport is. Ondanks het feit dat het alleen schrijven zo vervullend is, hou ik van dat samen zoeken.' Dat blijkt ook uit zijn dialogen, waar vaak twijfel doorheen zit geweven. Als toeschouwer stap je mee in het afwegen, het blijven vragen stellen, de wrevel, de gêne. Kent hij zelf schaamte? 'Ik denk tijdens het schrijven volkomen oprecht en schaamteloos te zijn. Ik ben wel altijd nieuwsgierig geweest naar de pretenties van waarheid,

oprechtheid en vrijheid in ideologieën als het communisme, het liberalisme of het protestantisme. Soms ervaar ik het radicaal moeten zijn in de kunsten als ongehoorlijk onvrij. Het losjes, door de vierde wand heen spelende theater, of het voor de voorstelling al op scène staan: het suggereert vrijheid en oprechtheid, maar ik denk wel eens dat het tijd is om dergelijke vormen opnieuw te bevragen. Net als de dogma's van het niet psychologisch, niet verhalend en niet moraliserend mogen zijn. Het is een belangrijk thema in *The Marx Sisters*: wordt een standpunt, een mening, een plan, een ideologie sterker naarmate je oprechter en openlijker over het falen durft te zijn? Is die oprechtheid politiek verstandig of onverstandig? Het valt me op dat er een groot vertrouwen is in schone levens. De biografie die ik over Beckett lees is hartstikke interessant, maar ik zie nergens dat ie zich verveelde, dat ie heel gemeen was op een schoolplein. Het is nog altijd niet bon ton om te zeggen dat iets je niet lukt. Want iemand die het zeer goed weet, heeft nog steeds veel invloed, ook in de kunsten. Eerlijkheid is een moeilijk gegeven. Je kan wel zeggen dat je eerlijk bent, en je kan het zeker schrijven, maar je houdt altijd nog wel iets op.'

Doodgewoon

Tegenover de grote geschiedenis plaatst De Wolf verhalen van de kleine mens, tegenover machtige denkstromingen plaatst hij

het lafhartiger voelen. In *Hannah en Martin*, over Arendt en Heidegger, confronteert hij de filosofische denkers met hun verliefdheid. 'Je kan niet zeggen dat verliefdheid banaal is, integendeel, maar in *Hannah en Martin* zit er wel een vaudevilleachtige scène waarin ze die verliefdheid zo banaal spelen. Het is iets wat ik graag doe. "Ze zullen ook zó met elkaar omgaan", denk ik dan. Iemand die *The Marx Sisters* al las vond het goed dat de rivaliteit tussen de zussen spreekt uit banale opmerkingen als "Wat ziet ze eruit!" of "Wat heeft ze nou weer aan!" Van de zusters Marx kan je de correspondentie wel lezen, maar ik vraag me werkelijk af hoe ze zouden hebben gepraat. Om de een of andere reden denken we dat intelligente mensen nooit domme dingen zeggen. Maar dat is natuurlijk wel zo. Ik ken heel veel intelligente mensen die neurotisch en bang zijn, en heel veel onzin uitkramen. Wordt een kunstenaar beter voor je naarmate je ook weet waar zijn banaliteit zit, of niet? Ik vind van wel, maar het is zeker geen vaststaand feit voor biografen of autobiografen. Het is niet vanzelfsprekend. Je zou denken dat het op prijs wordt gesteld als je ook je falen durft toe te geven. Ik ben er zelf altijd naar op zoek. In *The Marx Sisters* laat ik een van de zussen zeggen: "De kracht van onze vijand is dat ze niet aan zelfanalyse doen."

Bezeten van kunst

Toch spreekt uit De Wolfs stukken geen cynisme of nihilisme. 'Over het algemeen ben ik behoorlijk vrolijk. Bazel (over een kunstverzamelaar die een illegale jongen wil versieren, nvdr) is wellicht mijn meest cynische stuk. Ik was toen kwaad op de kunstbeurs, maar vooral op mezelf. Schrijven is alleen maar boeiend als je het ook op jezelf betreft. Ik was kwaad omdat ik op Art Basel rondliep en zo graag deel wilde uitmaken van de kunstscène. Ik wou dat ik al die kunst kon bezitten, ik wou dat ze mij met net zoveel egards zouden behandelen als de verzamelaar met wie ik daar was. Die jaloezie zit heel erg in Bazel.' In het stuk groeit de revolutie uit tot een heuse destructiegolf. 'De rellen van 2008

'Het is een belangrijk thema in *The Marx Sisters*: wordt een standpunt, een mening, een plan, een ideologie sterker naarmate je oprechter en openlijker over het falen durft te zijn? Is die oprechtheid politiek verstandig of onverstandig?'

in de *banlieues* van verschillende Franse steden maakten enorm veel indruk op me. Dat was de klik. Ik dacht: "Ik laat gewoon de *banlieues* optrekken naar de Kunstmesse en daar alles vernietigen." De kans is groot dat ze de blanke, kunstliefhebbende mens als eerste pakken.' Excessief gedrag met een politieke lading, het leunt aan bij fanatisme. Hoe verhoudt De Wolf zich daartoe? 'Ik ben nogal bevoegen in mijn schrijven, en in mijn spelen. Vroeger deed ik veel aan sport, het was enorm vervullend. Die competitie, het duidelijke van het winnen en verliezen, ik was daarin heel fanatiek. *Not done* in de kunstwereld. In de kunst kun je met vernuft ook heel ver komen. In *The Marx Sisters* zegt Tussy op een gegeven moment tegen Laura: "Wat je aan mij haat is dat ik zo fanatiek ben. Terwijl we juist dat zo nodig hebben."

Politiek engagement

Misschien is zijn schrijven een zoeken naar een politieke uitweg voor zichzelf. 'Een theatermaker is niet helemaal vrij om te maken wat hij wil. Uiteindelijk beantwoorden we als kunstenaars ook aan een vraag. Je zou met een beetje overdrijving kunnen zeggen dat in de thema's die theatermakers de laatste decennia aandragen zich de weerzin tegen het neoliberalisme bundelt. Daarin moedigen makers en publiek, en ook critici, elkaar aan. Het publiek ziet natuurlijk graag zijn eigen politieke aspiraties op de scène terug. En dat is ook niet erg. Ik

bevind me in ieder geval graag in die "links-humane" quarantainezone. Maar we zijn niet helemaal vrij van de termen die we bestrijden. Zoals bijvoorbeeld van de wetten van vraag en aanbod, prestatiedruk, concurrentie of competitie.'

Als theatermaker moet je volgens De Wolf persoonlijke thema's aankaarten en daarin zowel schaamteloos als schaamteloos zijn. Er moet een zeker engagement zijn. 'René Pollesch zei ooit in een interview: "Ik maak voorstellingen over de problematiek van de mensen die tegenwoordig links zijn." Dat vind ik een geweldig uitgangspunt. Maar is dat zijn persoonlijk engagement of is dat enkel het onderwerp van zijn stukken? Ik denk dat daarin een verschil kan zitten. Al zien we graag beide samenvallen. We menen het zelfs te kunnen herkennen: daar waar iemands engagement samenvalt met zijn onderwerp. Omdat die noodzaak altijd weer verwacht wordt van een kunstenaar. Ik weet inmiddels dat mensen het op prijs stellen als ik het onontkoombare, het noodzakelijke in mijzelf oproep.' Willem de Wolf is duidelijk nog niet uitverteld. ¶

► **Mia Vaerman** schrijft over theater en dans, en vertaalt filosofisch werk en theaterstukken.

► *The Marx Sisters* gaat op 21 oktober in première in de Brakke Grond (Amsterdam) en heeft een uitgebreide tournee in Vlaanderen, met als eerste halte de Kaaistudio's (Brussel) op 6 november.

BO
ZAR
THEA
TRE

Wat doe je over de middag?

PALEIS VOOR
SCHONE KUNSTEN,
BRUSSEL
PALAIS
DES BEAUX-ARTS,
BRUXELLES
CENTRE
FOR FINE ARTS,
BRUSSELS
WWW.BOZAR.BE | +32 (0)2 507 82 00

Meet the Artists
Ontmoet de acteurs
of regisseur na de
voorstelling

Theater op de middag 2014-2015 • Dinsdag 12:40

23.09.2014 - De Kleine Oorlog (SHaGeN)
30.09.2014 - Cyrano (NTGent)
04.11.2014 - Dagboek van een soigneur (Theater Antigone)
25.11.2014 - Leni & Susan (Braakland/ZheBilding)
09.12.2014 - The End is dear (Compagnie Barbarie)
06.01.2015 - Neeland (HETPALEIS)
13.01.2015 - Qui a peur de Regina Louf? (het HIP)
03.02.2015 - Heimat (detheatermaker)
24.02.2015 - Dagen zonder data (JESSA)
03.03.2015 - Lift Not The Painted Veil Which Those Who Live Call Life (de Tijd)

Basisprijs: € 8 - BOZARfriends, groepen en studenten: € 6
(Reserveren kan alleen telefonisch op +32 (0)70 344 577)



VLAAMSE
GEMEENSCHAP
VOOR DE SCHONE
KUNSTEN
BRUSSEL



REGION DE BRUXELLES-CAPITALE
BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST



dS De
Standaard



Knack

HET LACHENDE LIJF

AH|HA - Lisbeth Gruwez & Voetvolk

door Lene Van Langenhove

Na de roes van het woord volgt de roes van de lach. In *It's going to get worse and worse and worse, my friend* (2012) fileerden Lisbeth Gruwez en Maarten Van Cauwenberghe op meesterlijke wijze de speech van een ultraconservatieve Amerikaanse televisiepredikant. De stortvloed aan woorden deed er niet zoveel toe, het was het lichaam dat sprak. Ook in AH|HA vertrekt Gruwez van de extase. Die werkt als een motor: eens in gang valt hij nog moeilijker te stoppen.

Lachen doet hetzelfde met ons lichaam: het effect ervan is oncontroleerbaar. Het is een natuurlijke emotie, typisch menselijk ook. We lachen omdat we blij zijn of omdat we verlegen zijn. Lachen is loslaten en het werkt aanstekelijk, als een virus. Logisch dat Voetvolk met dit thema het soloparcours verlaat en een eerste groepsvoorstelling maakt, een grote uitdaging voor een controlefreak als Gruwez.

Ze wist vier sterke performers rond zich te verzamelen die vol overgave en met veel zin voor humor op scène staan. Alle performers hebben een bizarre outfit aan: de blonde man met strak gekamde haren draagt een kleurrijk bedrukt hemdje, korte bermuda en opgetrokken kousen; de andere man een mouwloos jeansjasje op een gescheurde jeans die er allesbehalve stoer uitziet; één vrouw brengt een ode aan kleurloosheid met een klassieke, beige broek en grijsblauwe blouse; een andere vrouw (een verbluffende Mercedes Dassy) is helemaal into punk met een roodgeruite rok, stoere bottines en pseudo-hanekam. Lisbeth Gruwez tenslotte draagt een kaki bomberjack op een zwarte minihort. Alle vijf vertegenwoordigen ze outsiderfiguren. Ze staan verspreid in de ruimte op een knalgroen tapijt, als bijartballen die per toeval werden weggekaatst.

De vijf bewegingen in extreme slow motion, in stilte, tot plots het piepende geluid

van een springveer weerklinkt, waarna ze als marionetten ritmisch op en neer beginnen te deinen, helemaal in zichzelf gekeerd. Langzaam en haast ongemerkt schuiven ze naar elkaar toe. Het piepende geluid klinkt steeds harder. De actie wordt wild, ongecontroleerd, bijna tribaal, en gaat over in een soort samenweerderig clubben op een vette bas. Het is pas wanneer de vijf zijn samengetroefd dat ze het publiek recht in de ogen kijken en de schokkende lichamen rust vinden. De muziek deint uit, de vijf vormen één hecht geheel. De lieve *smile* op hun gezicht evolueert naar een griezelig gemaakte glimlach, van Mona Lisa naar Edvard Munch. In de stilte verrast hun duistere schreeuw.

Deze *misfits* zijn geen losers. Individueel valt hun anders-zijn op, maar samen vormen ze een groep die zich afzet tegen de norm. De vijf *loners* vinden elkaar in de lach en hun samen lachen wekt energie en verbondenheid op. Maar de vrolijke, onschuldige lach kan ieder moment omslaan in een gemene, vette lach. De dynamiek binnen de aanvankelijk zwakke verzameling individuen helt nu verwaarloosbaar over naar een mechanisme van uitsluiting van wie niet samenklit. Allemaal de handjes omhoog. Opgezweept door de kracht van verandering.

Het is die dualiteit die AH|HA exploreert. Deze voorstelling zoekt de grenzen op van wat lachen fysiek en mentaal met ons lichaam doet en toont daarvan alle facetten. Wanneer we lachen ontspant ons lichaam en dat is mooi, maar het andere uiterste is controleverlies, en dat is meestal zeer beangstigend. Elk soort lachen passeert de revue: lief glimlachen, gemeen grimassen, bulderlachen, schateren, grienen, en al die tijd blijven de performers schijnbaar ongecontroleerd schudden met hun lichaam, dat als een vee op en neer deint. Ze delen eenzelfde bewegingstaal, maar elk van hen kleurt die anders in. Toch geen marionetten dus, in de manier waarop zij van de ene emotie in de andere overvloeien, van subtiel naar grotesk.



© MICHEL PETIT

Aan het uitbarsten in lachen gaan vaak verstomming en verbazing vooraf. De bizarre, bijna dierlijke kreten en kindse lachsalvo's herhalen de performers steeds opnieuw, net zoals je bij de slapelach jezelf de hele tijd terug aansteekt. Op de tonen van een dromerig gitaarakkkoord komen de vijf op één rij te staan en neemt hun innige verbondenheid orgastische proporties aan: zo gelukzalig en verlicht staan zij daar. Het lachen wordt bijna huilen. Uitputtende extase.

Gruwez en Van Cauwenberghe weten precies wanneer ze een rustpunt moeten inbouwen. Na deze climax volgt een moment waarbij de performers onder water lijken te waden: traag en intens, als bij een meditatie, en met dezelfde overgave. De scène heeft iets van een vrolijk hiernamaals, in de manier waarop ze zich op de grond neervleien. Tenslotte worden ze een voor een gewekt. Ze zijn terug op zichzelf, maar veel opener naar elkaar toe dan bij aanvang. En plots klinkt daar *Hello*, een melige ballad van Lionel Richie. Het ultieme contrast werkt spontaan op de lachspieren en zorgt alsnog voor ontlasting bij de toeschouwers.

Gruwez triggert. Waar anderen blijven steken in een concept of een gimmick, drijft zij een eenvoudig en duidelijk idee

tot het uiterste, tilt het naar omhoog, tot op het punt dat je het niet meer herkent als zodanig, maar associaties vrijelijk opdoemen. Met een uitgepuurde bewegingstaal weet zij iets te zeggen over menselijke emoties en machtsmechanismen binnen een gemeenschap. De abstracte vormtaal evolueert naar diep menselijk gedrag. Zij kan personages neerzetten waarvoor je sympathie voelt, waarover je meer wil weten, zonder ze al te strak in te vullen. En haar gevoel voor timing is weergaloos: er is geen enkele scène, geen enkele seconde te veel of te weinig. Dat geldt ook voor de ingenieuze soundscape, die net als de bewegingen subtiele variaties kent en het patroon volgt van opbouw, hoogtepunt en stilte. AH|HA is de perfecte symbiose tussen soundscape en beweging. Een voorstelling over controleverlies die getuigt van absolute beheersing.

AH|HA staat o.a. van 9 tot 11 oktober in Les Grigittines (Brussel) en 25 november op Next Festival (Kortrijk).

Lene Van Langenhove is hoofdredacteur/coördinator van Etcetera en schrijft als freelancer voor verschillende media en theaterhuizen.

THEATER OPERA WORKSHOP MUZIEK FEEST

11de editie

FENIKS FESTIVAL

Kom en ontdek de wondere wereld van WALPURGIS & gasten

TF

THEATER
MUZIEK
WORKSHOP
FEEST

PERFORMANCE
OPERA

DONDERDAG 25 SEPTEMBER 2014 t/m ZONDAG 28 SEPTEMBER 2014

www.feniksfestival.be
deFENIKS - Mortsels

PERFORMANCE THEATER OPERA WORKSHOP MUZIEK FEEST

Are you looking for web, print and communication services?

THE
FACTORY
BRUSSELS
Let's grow creativity.

Pleased to meet you.

The Factory Brussels · Laarbeeklaan 70, 1090 Brussels
www.thefactorybrussels.be



© KURT VAN DER ELST

ONTREGELEND EN ABSURD

De dag dat de papegaai zelf iets wilde zeggen - Jetse Batelaan

door Evelyne Coussens

Zelden zoveel frustratie gevoeld als na afloop van *De dag dat de papegaai zelf iets wilde zeggen* van de Nederlandse theatermaker Jetse Batelaan, sinds maart 2013 artistiek leider van Theater Artemis. Veel jeugdtheater – in Nederland tegenwoordig nog meer dan in Vlaanderen – is zo hapklaar dat een beetje ervaren kijker na tien minuten de dramaturgie doorziet. Niet zo *De papegaai*. Na de voorstelling was ik kwaad en opgewonden: waartoe leidde dit, wat was dit voor iets, waar kon ik het plaatsen? Ik kreeg geen vat op wat ik had gezien.

Oda Van Neygen, afscheidnemend directeur van het Brusselse jeugdtheater BRONKS en een van de weinigen die met koppige vasthoudendheid jeugdtheater van boven de noordergrens is blijven programmeren, repliceerde eenvoudigweg: 'Heerlijk, toch?' Je wenst een jong publiek een ontregelende ervaring toe maar verdraagt het niet als je eigen volwassen interpretatiekader in gebreke blijft? Die zat. Het ongewone, het onwennige ook

aan *De papegaai* is dat het theater is zonder een boodschap – niet zonder mededeling. Het is theater dat doet wat het belooft, dat toont waarover het spreekt, in plaats van dat te vertellen. *De dag dat de papegaai zelf iets wilde zeggen* is geen voorstelling over napraten. Het is een voorstelling die napraat, en zo haar punt maakt. De keuze voor het non-narratieve, het vormelijk-abstracte is in een (Nederlands) bestel dat inzet op extreme behap- en verkoopbaarheid zonder meer gewaagd. Bovendien reflecteert *De papegaai* ook nog eens op de eigen theaterpraktijk. Metatheatrale abstractie, krijg dat maar eens verkocht aan veertienplussers. Het is een leeftijdsgroep die de nachtermeries van theatermakers bevolkt. Luide groepen. Rondspattende hormonen. Een aandachtscurve van een halve minuut, tenzij er bloot aan te pas komt. Batelaan en zijn ploeg beseffen het. *De papegaai* is niet enkel een voorstelling die 'aansluit bij de leefwereld van de puber'; die puber moet zelf ook over de brug komen. Batelaan maakt zijn publiek actief onderdeel van zijn vorm, en dat

spoor met de inhoud, want een voorstelling over napraten heeft een grote groep napraters nodig. Bij aanvang krijgen sommige toeschouwers een buzzer. Wanneer die trilt moet de toeschouwer luidop nazeggen wat net op het podium werd gezegd. Soms onderlijnt de herhaling een inhoudelijke stelling over imitatie en kuddegedrag, zoals wanneer een speler zegt 'Ik ga een piercing steken in m'n lip' en uit de zaal in koor 'Ik ook' opklinkt. Dat wekt de lachlust op, maar het doet ook luisteren naar zichzelf. Andere keren is het effect louter esthetisch en klinkt een ontroerende choreografie van jonge stemmen op uit de zaal, aarzelend of zelfverzekerd, alleen, in duet of in groep.

Enkele toeschouwers nemen plaats op het podium, aan drie zijden van het speelvlak. Het maakt van dat speelvlak de arena waarin tieners moeizaam een eigen identiteit bevechten. Onhandig, stuntelend en overgeleverd aan de blik van de anderen. Een puber ligt onder een vergrootglas: alles is heftig, emotioneel, niet te relativiseren. Batelaan vat dat prachtig door zijn spelers kleren aan te trekken die vanzelf oplichten, of een harnasje aan te gespen met een neonpijl die opdringerig het eigen 'ik' aanwijst. Zelfs een liefdesverklaring is in die (voor)beeldenwereld geen intieme zaak meer: steeds schuiven rolmodellen, mediabeelden en verwachtingen voor de realiteit.

Nog is de voorstelling niet begonnen. Batelaan bestiert op een gewaagde manier de tijd: net voor deze leeftijdsgroep, voor wie alles snel en flitsend zou moeten, zet hij in op vertraging. Nadat de toeschouwers op het podium zijn gaan zitten, wordt de frase 'Dan kunnen we nu beginnen' aangevat – en vervolgens tot ver over de pijngrens gerecht. Batelaan speelt hier met de verwachtingen rond plot en dramatische actie, met de bewustmaking van tijd en leegheid. Het doorbreken van de vormelijke conventies – in het theater moet er van alles 'gebeuren' – is in zijn oeuvre minstens even belangrijk als de inhoudelijke thematiek.

Wanneer er dan eindelijk wordt 'begonnen' is er van een plot of dramatische ontwikkeling geen sprake. Batelaan zet verschillende exemplarische scènes uit een puberleven los naast elkaar (omgang met vrienden, idolen en ouders; de eerste verliefdheid, seksuele identiteit), met telkens een absurde ontregeling ervan. Dat absurde

schuilt vaak in het materialiseren of veruiterlijken van abstracte begrippen – het vergrootglaseffect. Zo zakken bepaalde woorden 'letterlijk' in licht-reclame naar beneden om te blijven 'hangen' in de ruimte, zoals dat tussen mensen figuurlijk kan gebeuren. Die uitgesproken materiële vormgeving geeft *De papegaai* bij momenten de allure van een live stripverhaal.

Doordat de drie spelers (alle met mi-meachtergrond) elkaar voortdurend napraten zijn hun karakters inwisselbaar, zonder enige vorm van psychologisering. Zelfs de 'beroemdheid' (*Goede tijden, slechte tijden*-acteur Guido Spek of SYTYCD-idool Juvat Westendorp) die in elke voorstelling even komt aankloppen als rolmodel gaat naadloos op in de groep napraters. Batelaan velt daar geen oordeel over, maar toont naar het einde toe wel hoe het anders kan. Op een dag beslist een papegaai om toch werkelijk zelf iets te zeggen, zelf iets te zijn. Dat kan alleen door zich terug te trekken van onder het vergrootglas. De scène is eenvoudig maar doodeerlijk. Twee mensen kleden elkaar uit, en met het uittrekken van elkaars oplichtende kleren verdwijnen ook de clichés en de te imiteren beelden – ze willen 'naakt' zijn. De jongen en het meisje verdwijnen steeds meer in het donker, tot ze in hun ondergoed tegenover elkaar staan, en de laatste lampjes doven. Eindelijk alleen met elkaar, maar vooral: met zichzelf.

De dag dat de papegaai zelf iets wilde zeggen is een valse trage. Ik kwam uit de voorstelling zonder meteen te kunnen verwoorden wat ik gezien had. Ook achteraf doet dit theater dus wat het belooft: zonder me te onderwijzen over de tijd die nodig is voor reflectie dwingt het me tot het nemen van die tijd. Voorstellingen die hun geheim maar naderhand prijsgeven zijn kostbaar en zeldzaam. Het leidt tot de paradoxale gedachte dat *De dag dat de papegaai zelf iets wilde zeggen* voltrekt uniek is: een voorstelling over herhalen die geen enkele andere voorstelling benadert, laat staan herhaalt.

De papegaai speelt 17 september in Theater Frascati (Amsterdam).

Evelyne Coussens schrijft als freelance cultuurjournalist voor *De Morgen* en verschillende cultuurmedia.

KINDEREN ALS BEDREIGDE GROEP

Next Day - Philippe Quesne

door Pieter T'Jonck

Op vraag van CAMPO creëerde Philippe Quesne *Next Day*, gespeeld door dertien Gentse kinderen van 8 tot 11 jaar oud. Oppervlakkig gezien biedt dit werk een romantisch beeld van de kindertijd. De inzet is echter hoger: het gaat om een andere representatie van hoe kinderen zijn en denken, en finaal ook om een andere vorm van theater.

CAMPO heeft stilaan een traditie van voorstellingen met kindacteurs voor een volwassen publiek. Ze ving aan met *Übung* van Josse De Pauw in 2001, later volgden creaties van Tim Etchells en Gob Squad. *Übung* vertrok van een prachtige vondst: De Pauw liet kinderen de klankband van een zwart-witfilm dubben. De film toont vijf acteurs die met elkaar in de clinch liggen. Het stuk gaat zo als vanzelf over volwassen worden als een proces waarin kinderen zich via imitatie gaandeweg identificeren met ouderen.

De Pauw sloot zijn kindacteurs zo wel op in een strikt keurslijf. Hoe ze waren als ze niet in de schaduw van volwassenen stonden, kwam je niet te weten. *Next Day* doet het omgekeerde. De voorstelling is opgezet als een proefopstelling, een laboratorium om het uniek individuele van elk kind op het spoor te komen. Quesne gaf zijn kinderen slechts een beperkt stramen van mogelijke acties mee, en liet hen vervolgens hun gang gaan.

Daarmee gaat hij dwars in tegen de tijdgeest. Ouders monitoren hun kinderen dwangmatig om in strak geformateerde activiteiten 'rendabel' gedrag te vertonen. Of ze eisen om bijna live foto's en berichten van hun schat op kamp te ontvangen. Dat gedrag lijkt een karikatuur van de beeldvorming van kinderen die in de Verlichting opgang maakte. Plots waren kinderen niet langer volwassenen in het klein, met min of meer dezelfde capaciteiten en eigenaardigheden, maar een aparte soort, de mens in onbedorven staat, vol van beloften. Dat ideaal moeten kinderen nu maar waarmaken.

Next Day weigert dat. Kinderen worden hier niet opgevoerd als 'kinderen in het algemeen', als 'soort', maar als individuen met hun eigen, bijzondere handel- en denkwijze. Die blijkt inderdaad 'anders': minder handig, efficiënt, gedisciplineerd of rationeel, af en toe vol zotte fantasie. Maar kinderen verschillen onderling net zoveel als volwassenen, en ze hebben er ook veel mee gemeen.

Deze scherpe ideologische keuze spoort met de thema's in Quesne's eerdere werk. Sinds hij zo'n tien jaar geleden Vivarium Studio oprichtte, creëerde hij in elke voorstelling een besloten wereld, een terrarium om de mens te bestuderen. De gelijkenis tussen *Next Day* en zijn vorige creatie *Swamp Club* is opvallend. In *Swamp Club* voert hij een bedreigde kunstenaarskolonie op, als een sprookjesversie van onze kunstenaarplaatsen. De *Swamp Club* is een plaats waar mensen geduldig, in samenspraak, zoeken naar... schoonheid, zin? Het is een parabel over kunstenaars die in het moeras van een ondoordringelijke, van winst bezeten wereld een plek zoeken voor hun vragen, tegen beter weten in. Quesne was al lang in de weer met de kindacteurs van *Next Day* toen hij ze meetroonde naar *Swamp Club*. Waar ouders en CAMPO-medewerkers vreesden dat de kinderen de voorstelling niet zouden vatten, bleken zij het stuk net enorm te smaken. Zij kozen *Swamp Club* als voorbeeld, het werd hun niet opgelegd.

Een close reading van *Next Day* bewijst dat het Quesne inderdaad om de *empowerment* van de kinderen gaat. Het 'verhaal' gaat over een groep kinderen die op eigen houtje, bij wijze van themavakantie, een trainingskamp voor toekomstige superhelden organiseren. Als het publiek binnenkomt zitten ze rond een overheadprojector, zonder acht te slaan op de bezoekers. Hun aandacht gaat naar samen tekeningen maken van een gevecht tussen verzonnen *aliens*. Tot een grote bolle lamp oplicht, rook van tussen schuimblokken het podium op rolt en de Trollendans uit Griegs *Peer Gynt*-suite uit de boxen

loeit. Uitgelaten takelen de kinderen een bord omhoog met in fluorescerende letters *Next Day* op. Ze dansen eromheen. Hun 'saga' is begonnen. Een achterdoek suggereert dat die zich afspeelt op een braakliggend terrein naast Strauss verminnen. Toch klopt die keuze: net als in *2001: A Space Odyssey* kondigt de muziek een groots nieuw begin aan. Mona De Broe dirigeert alsof ze nooit anders deed. Eén jongen doet niet mee: hij droomt liever weg bij een boek over de mooiste kastelen van België.

Een projectie deelt mee dat dit het eerste item was van de training. Vervolgens wordt ook het verdere programma, twaalf onderdelen in totaal, netjes afgewerkt. Geen suspense dus, maar totale voorspelbaarheid, zelfs in de keuze van de items: fictieve reclamespots, een lunch, een middagdutje, een aanval van buitenaardse wezens, de wederopbouw van de wereld *the next day*... Er valt zelfs geen spoorje onenigheid of geweld tussen de kinderen te bespeuren dat de actie zou kruiden. Kan dat wel? Kinderen die zichzelf organiseren en dat volhouden? Anders dan in William Goldings *Lord of the Flies* breekt geen anomie uit, noch psychologische suspense. De kinderen houden zich aan hun zelf verzonden programma, maar geven er allen een eigen draai aan. In tegenstelling tot Golding gelooft Quesne in kinderen. En zij in elkaar. Zo ontstaan de wonderlijkste ideeën. Zoals Flo Pauwels op het einde van het stuk zomaar

– en elke avond anders – improviseert over zijn toekomst als volleeerde superheld, dat doet geen acteur hem na. Het stuk onthult zo bijna terloops, maar steeds treffend, de realiteit van kinderen. Hoe hun groei hun precare zelfvertrouwen tekent bijvoorbeeld. Net na de aanval van *aliens*, bij de 'wederopbouw', bakt Mona Debroe, de kleinste, samen met Marthe Bollaert, die met kop en schouders boven de anderen uitsteekt, pannenkoeken voor de werkers. De oudste bemoedert de kleinste wat, maar blijkt toch minder zelfzeker. De kleinste moet immers nog niet afrekenen met een lijf dat plots zijn eigen gang gaat en nog wat onwennig aanvoelt.

In *Next Day* leven de kinderen zich van het toezien oog van volwassenen en netjes aangeharkte speelpleinen uit. Die situatie is zeldzaam geworden, laat staan dat men ze tolereert. Het kan niet proper genoeg, al is de wereld dan bijna om zeep. *Next Day* stelt zo bijna terloops de vraag met welke wereld we onze kinderen opzadelden. Is hun fantasie verzet? Of kunst? Of verzetskunst?

Een uitgebreide recensie kan je lezen op www.e-tcetera.be.

Next Day beleeft z'n Belgische première 25 september in CAMPO (Gent) en staat 26 november op Next Festival (Kortrijk).

Pieter T'Jonck is burgerlijk ingenieur-architect en criticus (theater, dans, architectuur en soms beeldende kunst) voor diverse kranten en tijdschriften.

© MARTIN ARGYLOGRO





© FROEFROU

EEN GROTESKE FAUST MET SPAANSE TREKJES

Fausto - Theater FroeFroe

door Tuur Devens

Het hoeft niet te verbazen dat figurentheater FroeFroe aan de slag gaat met een klassieker als Faust. Goethes vroeg 19de-eeuwse Faust is met z'n toverijen, ontploffingen en vliegende heksen technisch gezien een grote uitdaging voor 'gewoon' theater. Het figurentheater weet daar wel raad mee. Een andere reden om Faust tot leven te brengen met poppen is dat Goethe de figuur van Faust zou hebben leren kennen in zijn kinderjaren, toen rondtrekkende poppenkasten Faust-versies speelden.

Het verhaal gaat dat Faust zijn ziel aan de duivel verkoopt in ruil voor kennis, lust en macht. De duivelse Mefisto zal Faust 24 jaar dienen, dan is het onvermijdelijk afgelopen en zal hij in de hel belanden. FroeFroe brengt een lichtjes

aangepaste versie van het bekende spel des duivels. Jan Maillard balt de avonturen van Faust samen rond diens liefde voor Greta (volgens Mefisto een stomme boerentruut) en alle intriges die daarrond door Mefisto worden bekostigd. Zoals de titel aangeeft wordt deze klassieker in een Spaanse setting geplaatst: Dokter Fausto vertoelt in een Spaanse kroeg, Gretchen heet Greta en personages als Diego, Paulo en, *donna* Carmen passeren de revue. Het Spaanse, diepgelovige karakter van Fausto komt vooral tot uiting in de flamenco's, fado's en liturgische gezangen die de schitterende zangeres Amparo Cortés ten gehore brengt. Samen met de muziek van Arne Leurentop tillen ze Fausto naar een hoger niveau. Maillard liet zich ook door Goethes taalgebruik inspireren. Er wordt in proza gesproken, maar evengoed in knittelverzen (vier-

voetige versregels) die een serene sfeer met zich meebrengen. Mefisto en Fausto spreken vooral in rijm wanneer ze filosoferen over voorbijgebeurtenissen of over de zin van het leven en de kracht van de liefde.

Fausto is gefrustreerd door het besef dat hoe meer hij weet, hoe minder hij weet. In zijn zoektocht naar kennis stuit hij op een boek vol occulte ideeën en formules. Fausto is met andere woorden een magiër, en dat brengt het nodige kunst- en vliegwerk met zich mee. Regisseur en tekstbewerker Jan Maillard heeft het sérieux in thema en verhaal goed kunnen mixen met de typisch absurdistische grilligheid van FroeFroe; het resultaat is een heerlijk anderhalf uur komedie en tragiek. Fausto kent verrassende wendingen in verhaal en spel en de voorstelling zit vol verbale en visuele humor, zoals Mefisto die plots een kwispelende hond wordt of de ziel die wegvliegt. Ook de groteske gruwel ontbreekt niet: personages branden op tot geraamtes, zwarte vogels scheren dreigend over het podium, het hoofd van een man wordt afgehakt... Spektakel verzekerd.

In de proloog, die zich afspeelt in de hemel, gaan God en Mefisto een weddenschap aan. God laat zich lovend uit over Fausto daar beneden op aarde. Mefisto daagt God uit en zegt dat hij Fausto ten val zal brengen. 'Dat lukt je niet', is Gods repliek. Hij geeft al aan dat Mefisto het spel zal verliezen. Volledig verblind door zijn liefde voor Greta tekent Fausto het contract met de duivel. Toch zal hij gered worden, zoals bij Goethe. Fausto is een goed mens, een mens die naar het hogere streeft, een evenbeeld van God – en dan mag je al eens een foutje maken. Ook Greta vaart hemelwaarts. Hier overwint de liefde. Romantischer kan bijna niet, zeker onder echt maanlicht.

Op de Zomer van Antwerpen speelt Fausto in openlucht. Het speelveld is een halve cirkel, afgezoomd met een licht hellend vlak, van waaruit regelmatig vuur

en rook opstijgen. Een rood toneelboek schuift open en dicht en laat personages op- en af gaan. De levensgrote poppen zijn typisch FroeFroe: grimmig en grotesk karikaturaal in formaat en gezicht. Ze trekken rare smoeien, hebben afwijkende lichaamsdelen of bezwijken onder hun gewicht, ze verschijnen in het groot en in het klein. Alleen in het figurentheater kunnen personages zo indrukwekkend transformeren. De poppen worden gemanipuleerd door twee, soms drie poppenspelers in het zwart, volgens het complexe Japanse bunraku-spel. Deze techniek, die FroeFroe eerder toepaste bij *Midzomernachtsdroom*, zorgt voor een gedetailleerde beweeglijkheid en levendigheid; de poppen zijn minder houten. De poppen spreken overigens niet via de poppenspelers. Twee acteurs, elk gezeten op een toren naast het speelveld, geven hun stem aan de verschillende personages. Hans Van Cauwenberghe doet de stem van Fausto, Gert Lahousse verzorgt alle andere stemmen, onder andere met een Antwerps en West-Vlaams accent. De personages van Mefisto en Greta worden schitterend vertolkt door actrice Tanja Kloek. Sluw sluipert zij van het ene personage naar het andere, om ze tegen elkaar op te zetten en om ze te vermoorden. Het spel van één mens tussen de poppen zorgt voor een aangename, bijwijlen diabolische spanning. Er is overigens een perfecte synergie tussen het (poppen)spel en de muzikale uitvoering.

Makers hebben zo hun methodes om met locatiegebonden factoren om te gaan. Er zijn er die de omgeving voluit in de voorstelling binnenhalen. Zo dans- te Igor Shyshko voor Marc Vanrunxt in de branding van de Noordzee, met bewegingsmateriaal gebaseerd op ballen, spiralen, golven, vissen en zeefau- nen. Twee schroefachtige objecten en een verankerde zilveren bal dienden in het water als bakens – een bijzonder geslaagde interventie van beeldend kunstenaar Katleen Vinck. In de verte

www.froefroe.be

Tuur Devens is theaterrecensent (onder andere voor De Bond en theaterkrant.nl) met een grote liefde voor figurentheater.

HET RISICO VAN DE LOGATIE

Primitive - Claire Croizé

door Lieve Dierckx



© MIEKE KREUNEN

Hoe hou je een publiek bij de les tegen een uitgestrekte einder van strand en zee, terwijl voortjagende wolken en vierende vakantiegangers ongewild de show stelen? Voor de vierde keer daagde Dansand! een zomerweekend lang dansmakers, performers en toeschouwers uit voor een krachtmeting met de belgitude van de kuststad Oostende.

Makers hebben zo hun methodes om met locatiegebonden factoren om te gaan. Er zijn er die de omgeving voluit in de voorstelling binnenhalen. Zo dans- te Igor Shyshko voor Marc Vanrunxt in de branding van de Noordzee, met bewegingsmateriaal gebaseerd op ballen, spiralen, golven, vissen en zeefau- nen. Twee schroefachtige objecten en een verankerde zilveren bal dienden in het water als bakens – een bijzonder geslaagde interventie van beeldend kunstenaar Katleen Vinck. In de verte

verdwenen achter portieken en pilaren. Het resultaat paste als gegoten bij het surrealistische imago van Oostende. En dan zijn er de makers die zich op een buitenlocatie liever naar binnen plooiën in wat een openluchtversie van theater lijkt. Daartoe reken ik *Primitive* van de Franse choreografe Claire Croizé. Beeldend kunstenaar Jozef Wouters bouwde voor haar een wat steile tribune in twee halve cirkels, elk vier banken hoog. De interactie met de omgeving is onverwachts nog beperkter dan voorzien: om organisatorische redenen staat de tribune op een grasveld tussen de gebouwen van een weinigzeggende locatie naast het zwembad, in plaats van op het strand – met het autogeraas op de achterliggende Koninklijke Laan als locatiegebonden soundscape. In de speelcirkel blijft geen zand aan de danslijven kleven, hoogstens een paar natte graspieten. Want regenen doet het intussen wel, en hard. Een onvoorspelbare factor van een nog andere orde bepaalde dat Radouan Mriziga, een van de drie dansers, zijn voet brak, waardoor de voorstelling een duo wordt in plaats van het aangekondigde trio.

De locatiefactor in *Primitive* grijpt vooral terug op de inspiratiebron voor de voorstelling: *I'm Still Breathing* is één luik uit de achtdelige video-installatie *Primitive* van de Thaise regisseur en videokunstenaar Apichatpong Weerasethakul. Zijn inzet was politiek: een statement maken over de last van het geheugen in het noordoosten van Thailand. In deze video zie je een groepje rebelse tienerjongens *on the road*, terwijl ze al dansend en rennend steeds sneller en wilder voortbewegen in een delirium aan energie. Dat de regisseur hen zelf de camera liet hanteren, leidt tot duizelingwekkende spiraalbewegingen.

Hoe zal Claire Croizé die haast dionysische werveling transponeren naar de beslotenheid van de cirkel hier? De opbouw in *Primitive* gebeurt langzaam, afwisselend met en zonder de soundtrack van de Thaise rockband Modern Dog, de muziek die ook Weerasethakul gebruikte. In het eerste deel verkennen de twee dansers – de zwarte Braziliaan José-Paulo dos Santos en Youness Khoukhou, van Marokkaanse origine – toetsen van etnisch bewegingsmateriaal op een vast ritme. Net als de tieners zijn ze organisch met elkaar verweven; soms naar binnen en buiten plooiend, als ontluikende bloembladen. Ze werken

met cirkels en spiralen, met prille aanzetten tot hedendaags dansmateriaal. In de volgende sequentie maken ze losjes ritmische bewegingen, puttend uit allerlei sociale dansstijlen. Voorlopig komt de intro – met de energie van de tienerjongens in mijn achterhoofd – wat gekunsteld over.

Vanaf deel drie echter besef je dat Croizé bouwt aan een uitgekende constructie. De dansers eigen zich een amalgaam aan specifieke danstechnieken toe waarmee ze primitieve en sociale referenties transformeren in abstractie, gedetailleerde bewegingsanalyses met vertraging, uitvergroting, herhaling, contactimprovisaties, toetsen van balletidoom. Dat alles met de lichaamsbeheersing en présence eigen aan dansers. De blik van de dansers glijdt nu actief over de tribunes om de toeschouwer te betrekken. Hoe bewuster de dansers omgaan met beweging, lichaam, blik en ruimte, hoe meer de voorstelling aan spanning wint en mijn zintuigen op scherp komen te staan. Plots lijkt het gekrijs van die ene overvliegende meeuw een sublieme klankkleur toe te voegen aan een verstilde frase. Na een korte pauze sluipen nog enkele mooie contrapunten binnen tussen hedendaagse dans en primitieve rituelen. Zo gebruikt José dos Santos een hele sequentie lang zijn stem voor een volgehouden, ritmische savanneroep, terwijl hij in een complexe bewegingspartituur de ruimte van de cirkel beschrijft.

Het laatste luik is een herneming van de beginsequentie, dit keer met alle techniek, focus en ruimtebeheersing eigen aan hedendaagse dans. Net in deze hypergeconstrueerde vormelijkheid capteert de voorstelling de oerenergie uit haar inspiratiebron. Zo weet Claire Croizé, ondanks haar aarzeling om de buitenwereld toe te laten, uit het sociale en rituele geheugen van dans een krachtige hedendaagse taal te puren. Onweerswolken en regenbuien doen daar geen spat van af.

Primitive staat in het najaar op Festival Kanal (Brussel), Festival Strand (Koksijde), STUK starts (Leuven) en in het Prinsenspark (Retie).

Lieve Dierckx schrijft freelance over dans en performance en is lid van de beoordelingscommissie dans.

MIND DE THEATERMACHINE

Mind Your Step - Sermoen & Cie Lodewijk/Louis

door Evelyne Coussens

Om meteen een open deur in te trappen: de grote zaal heeft zo zijn wetmatigheden en zijn valkuilen. Eén moeilijk te negeren wetmatigheid is de ruimte: het grote plateau vraagt om grote gebaren en dat heeft zijn weerslag op spel, licht, scenografie. Een regisseur die de toneelmachine van een schouwburg ten volle uit wil spelen krijgt te maken met een ploeg technici, lichtontwerpers, decor- en kostuumontwerpers. Die moeten op tijd aangestuurd worden: een decoratier is geen afhaalchinees. De grotezaalregisseur moet planmatig te werk gaan en op tijd een concept hebben, zodat de machine kan draaien.

Ziedaar: de valkuil. Een concept is geen artistieke mededeling. Het is een kader dat nog moet 'opgeladen' worden met datgene wat de regisseur er noodzakelijkerwijze van zichzelf in legt. Net zoals elk werk van waarde gaat dat langzaam, vergt het tijd en energie, terwijl het *managen* van die grote zaal ook al zoveel aandacht eist. Als het fout gaat kan dat in twee richtingen: een doorleefde *cri de coeur* in een rommelig concept (het vroege locatiewerk van FC Bergman) of een weinig uitgediepte mededeling in een strak vormconcept (veel van Ivo Van Hove). Regisseur Simon De Vos bewijst met *Mind Your Step* dat hij de wetmatigheden van de grote zaal kent en beheerst. En dat hij de kuil niet heeft kunnen vermijden.

De Vos (*1981) is een van de weinigen van zijn generatie die doelgericht toegewerkt hebben naar het grote gebaar en, niet vanzelfsprekend, naar de grote zaal. Het is een logisch gevolg van zijn liefde voor tekst (De Vos is germanist) die hem al van bij het begin van zijn carrière richting repertoire drijft. Eigenzinnig repertoire weliswaar. Met zijn eigen gezelschap Sermoen maakte hij *Food Chain* van Nicky Silver (2007), *Disco Pigs* van Enda Walsh (2007), *Bla-*

sted van Sarah Kane (2009) en *Big Shoot* (2012) van Koffi Kwahulé – alle op de vlakke vloer. Voor HETPALEIS regisseerde De Vos klassieke repertoire met in 2011 een *Caligula* en vorig seizoen, als eerste proeve in de grote zaal, *Romeo & Julia*. Voor zijn masterproef aan de Toneelacademie Maastricht verenigde hij de krachten met Compagnie Lodewijk/Louis en zette een volgende, gewaagde stap: met dat minder klassieke repertoire de grote zaal ingaan. De KVS diende zich aan als partner en gastheer: sinds vorig seizoen zoekt het huis via het traject 'Wie is er bang van de grote zaal' expliciet connectie met jonge regisseurs die voor de grote bühne willen werken.

Mind Your Step is een doorgedreven bewerking van *Plot Your City*, een tekst die Paul Pourveur in 2011 schreef in opdracht van Het Zuidelijk Toneel (Mathijs Rümke ensceeneerde de tekst toen als een theaterwandeling). De speeltekst week uiteindelijk zo ver af van het origineel dat opvoering onder de oorspronkelijke titel niet meer werd toegestaan. In zijn tekst neemt Pourveur de stad als centrum van de wereld – een opvatting die het laatste decennium sterk aan kracht heeft gewonnen, denk aan het in 2013 verschenen *If Majors Ruled the World* van Benjamin Barber. Daarin betoogt de Amerikaanse politicoloog dat niet de natiestaat maar de stad, waar zich wereldwijd de helft van de bevolking ophoudt, de *problemsolver* is voor de grote sociale, economische en ecologische uitdagingen van deze tijd. Pourveur denkt dit inzicht door tot zijn tegengestelde: in *Plot Your City* slaat Barbers utopische visie op de stad om in vier schrikwekkende distopieën.

Drie stadsmodellen, bedenkt Pourveur, drie 'ideale steden' die ergens in een onbepaalde toekomst hun bewoners moeten voorzien van maximale vrijheid en geluk. Dat doen deze utopische modellen door bepaalde begrippen uit de weg te ruimen die gezien worden als een



© TIM DE BACKER

belemmering voor dat geluk: traagheid, (materiële) leegte, historisch besef. In *Babel City* betekent snelheid macht, *Generic City* heeft haar verleden uitgewist, *Panoptic City* – een samenleving die zonder overdreven uitvergroting griezelig veel op onze westerse maatschappij lijkt – heeft van behoeftebevrediging een topprioriteit gemaakt. De modellen zijn stuk voor stuk het gevolg van een absoluut geloof in de maakbaarheid van een samenleving en reduceren de complexiteit van het menselijke individu tot een beheersbaar systeem. Natuurlijk gaat dat fout. De vierde stad, *Junk City*, is een 'hiernamaals' waarin Pourveur toont wat er van het individu rest nadat de systeemcrash een feit is.

Terug naar de grote zaal van Simon De Vos. Een eerste, terechte bekommernis is dat die moet gevuld worden. Niet noodzakelijk door een groots decor, wel door het gebruik van tekens die recht doen aan de hoogte, breedte en diepte van het speelvlak. De Vos toont in *Mind Your Step* dat hij dat beseft. Scenograaf Stef Stessel zorgde voor een koele, sobere maar indrukwekkende evocatie van een grootstad, met zuilen die uit kabels bestaan, en een vervreemdend lichtplan van overwegend wit licht. Niets in het decor wijst op een eigenheid in tijd of ruimte, de stad uit *Mind Your Step* is inderdaad een 'generische stad' zonder verleden, zonder identiteit. *Junk City* is een slingerende, naar beneden hangende lamp die af en toe oplicht en de stad en haar bewoners laat baden in een geelachtig, vuil licht.

Tussen de zuilen door bewegen zich de bewoners: een groep mensen in eenvoudige crèmekleurige outfits, die zich in strakke mars tred en volgens geometrische patronen over het speelvlak beweegt. Het Brussels Waancel Podiumkoor van Peter Spaepen zorgt behalve voor de live soundtrack ook voor het beeld van de eeuwig bewegende, nooit rustende stad – een gouden zet van De Vos. Natascha Pire choreografeerde de 21 mannen en vrouwen van het koor tot een scènevullende maar discrete aanwezigheid – precies wat je van een voorgeprogrammeerde, identiteitsloze stadsbevolking verwacht. Daarnaast neemt het koor een traditioneel reflectieve rol op: het vertolkt de *communis opinio* die doorheen de voorstelling kantelt van euforie om de perfectie van het systeem naar het wrange besef van het gemis aan menselijke verbeelding. Dirigent en componist Peter Spaepen schreef een veelstemmige score op tekstmateriaal dat gaat van Jack Kerouac over Emily Dickinson tot boeddhistische mantra's en passages uit verkeersreglementen.

Duurt het lang voor we het hebben over De Vos' inhoudelijke aanpak, over wat hij en kompanen Yves De Pauw met de tekst van Pourveur doen, over wat ze daar van zichzelf aan toevoegen, over wat de inzet is van hun verhaal? Inderdaad. Dat komt omdat net deze primaire vraag in *Mind Your Step* wat ondergesneeuwd lijkt. Het uitstekend gecontroleerde toneelconcept lijkt als een buffer voor de mededeling te staan.

Het concept *is* de mededeling. Dat betekent dat alles erg leesbaar is, afleesbaar aan de toneeltekens. Wat De Vos en De Pauw hebben overgehouden van Pourveurs ideeënrijkdom wijst met grote, nadrukkelijke vinger op steeds hetzelfde: de maakbare stad is zonder ruimte voor het imaginaire – uitgedrukt in de architecturale metafoer van het plein – veroordeeld tot de verstikkingsdood. Het is een Paul Pourveur *light version*, aangevuld met flarden Bernard-Marie Koltès en eigen tekstwerk. Maar het is niet genoeg.

Het gemis aan een persoonlijke mededeling die het concept overstijgt laat zich vooral voelen op de speelvloer. Vaak hebben onvergetelijke ervaringen in de grote zaal te maken met acteursregie: een klein, bijna onbewust gebaar, een trilling rond de mond, waarmee een acteur alles over zijn personage vertelt. Acteursregie is het trage proces waarmee de regisseur wat moet verteld worden, inschrijft in de lijven van zijn acteurs. Het is in de acteursregie dat *Mind Your Step* zijn haast verraadt. Niet dat de zeskoppige en diverse ploeg (meer ervaren acteurs staan er tegenover jonge stagiairs) niet doet wat er staat, maar alle betekenisgeving blijft steken ter hoogte van de hoofden. Het logische gevolg is dat het ook bij het publiek zo binnenkomt: via het intellect, via de ratio. Zo doet zich in *Mind Your Step* een domino-effect voor. Het concept is geen échte mededeling kunnen worden voor de regisseur, en dus ook niet voor zijn acteursploeg, en dus ook niet voor het publiek.

Simon De Vos heeft het lef en de vaardigheden om de grote ruimte aan te gaan, om een grote ploeg mensen aan te sturen, om de grote machine te bespelen, om aan de slag te gaan met grote teksten. Wat hij zich in *Mind Your Step* laat ontglijpen is de kans om zich dat alles *eigen* te maken. Net dat zou hebben geleid tot groots toneel.

Mind your Step gaat vanaf januari weer op tournee. Check www.theatersermoen.be voor speeldata.

Evelyne Coussens schrijft als freelance cultuurjournalist voor *De Morgen* en verschillende cultuurmedia (Ons Erfdeel, rekto: verso, Etcetera, Staalkaart, ...).

LEVENDE LEGENDE

KALENDER 09 - Benjamin Verdonck

door Marnix Rummens



De kans dat je nog nooit van KALENDER hebt gehoord is klein. De performatieve cyclus waarmee Benjamin Verdonck in 2009 het raakvlak tussen kunst, openbare ruimte en activisme aftastte binnen één kalenderjaar heeft iets van een *urban legend*. Zowel binnen als buiten Antwerpen kreeg je op een of andere manier wel een verhaal te horen over een van de meer dan 150 acties en interventies van Verdonck & co in de stad. Of je stootte per toeval op een vreemde situatie die pas later deel bleek uit te maken van de KALENDER-cluster. In die zin is kalender altijd al meer geweest dan de optelsom van Verdoncks acties. Naast een verdwaalde kerstman, een verongelukte pechvogel op vrijdag de dertiende, bevreemdend witte billboards of een kartonnen huisje voor asielzoekers waarin reclameslogans letterlijk werden genomen, gingen vooral de verhalen rond de interventies deel uitmaken van het project. De reacties, herinneringen, verwarring en verbeelding die de acties uitlokten zijn in zekere zin zelfs de kern van KALENDER, zijn drager, de plek waar het project zich tot op de dag van vandaag afspeelt. Hoe vertel je een verhaal dat een eigen leven leidt? Hoe geef je inkt in een project dat net tot de verbeelding spreekt omdat een sluitend overzicht steeds ontsnapt? En kunnen poëtische ingrepen zo sterk verbonden zijn met een specifieke plaats en tijd overleven los van die context? Het is een zoektocht die Verdonck sinds de afloop van zijn meest bewogen kalenderjaar heeft bezig gehouden. Voor KALENDER ZWART trok hij langs de theaterzalen met een lecture performance die zijn beleving van het project uit de doeken deed. De tentoonstelling KALENDER WIT bood een overzicht van de vele artistieke getuigenissen in de vorm van

beelden en rekwisieten. In het boek KALENDER 09 vinden sporen van het project een onderkomen in een meer permanente vorm. Met de broeierige aard van de actiecyclus in gedachten oogt het chronologische opzet van KALENDER 09 vrij klassiek. Als door een intens gebruikte agenda of een vlijtig aangevuld fotoalbum kan je ook hier door tekst en beeld bladeren, en zo het jaar traceren waarin het project zich heeft ontwikkeld. Het overzicht is ruim, maar door niet alle acties op te nemen vermijden de makers een al te definitief of eenduidig verhaal. Zo biedt de publicatie alsnog een nieuw perspectief op KALENDER. Je ontdekt een uitgepuurd beeldverhaal dat net door zijn beknoptheid tot de verbeelding spreekt. Doordat elke interventie werd herleid tot een intrigerend beeld of een suggestieve schets probeer je je de situatie in zijn volledigheid in te beelden. Zo komen de acties weer tot leven, op net zo veel manieren als er lezers zijn. Door die voortdurende wisselwerking tussen feit en fictie, gepaard aan Verdoncks ontwapenende taalgebruik, leest KALENDER 09 bij momenten als een sprookjesboek. Op de naamdag van Sint-Franciscus wordt er gesproken met de vogels, er duiken huisjes en tuintjes op die geuren naar idylle. Maar net zoals in de verhalen van Toon Tellegen biedt die kinderlijke fantasie een tegenwicht voor een rake maatschappelijke analyse. Ook die weet het boek treffend te vertalen, zonder in de val van moralisme te lopen. Door de uitgedachte chronologie merk je dat het lieflijke moestuintje dat tijdens kalender werd aangelegd niet alleen door de seizoenen, maar ook door het stadsleven met regelmaat wordt vernield. En de vredevolle slogans van grootbanken of mobiele operators ('iedereen welkom' of 'connecting people') op het huisje krijgen een bittere nasmaak als je weet dat het is gemaakt in de context van een protestactie van sans-papiers. In die spanning tussen werkelijkheid en utopie komen onze alledaagse illusies meer

dan eens op de helling te staan. De utopie van de kunst countert de utopie van de reclame. Want wat is het meest naïef: verlangen naar een idyllisch gemeenschappelijk tuintje, of geloven dat een reclameboodschap zichzelf ooit waar kan maken? Hoe meer je leest, hoe meer verschillende verhalen je ontdekt. Het project weerspiegelde niet alleen de stad door plekken en gebeurtenissen te creëren waarbinnen die stad zichtbaar werd, de stedelijke actualiteit bepaalde ook letterlijk de agenda. Denk aan de ludieke alternatieven voor het BAM-tracé die werden voorgesteld in het heetst van het debat. Maar net zo goed is KALENDER 09 het verhaal van een doorgedreven zoektocht naar manieren waarop kunst zich kan verhouden tot een samenleving zonder een politiek correcte visie op te leggen. Hoe ver kan je een (activistisch) kunstwerk laten bepalen door de samenleving waarvan je deel uitmaakt? Wanneer slaat kunst om in eenduidige actie en verliest ze haar kracht? Ook dit soort vragen vormt de ruggengraat van KALENDER 09 en geeft het iets van een handboek, een legende, een mogelijke gebruiksaanwijzing. De eenvoud en het hoge *do it yourself*-gehalte van Verdoncks interventies dragen alleen maar bij tot dat activerend potentieel. KALENDER 09 is gemaakt met het doel persoonlijke impressies bij het samenleven te delen, op te voeren, collectief te beleven, verder te zetten. Maar steeds blijft de drijfveer van elke interventie haar poëzie, een dubbelzinnigheid die reflectie oproept zonder eenduidige uitkomst. En dat maakt Verdoncks werk zo uniek. Met KALENDER 09 oefent hij zich in het krachtigste wapen dat de kunst rijk is: weerloosheid, meerduidigheid, het vermogen om de verbeelding te triggeren. In tijden van crisis en becijfering waarin koortsachtig gezocht wordt naar de maatschappelijke relevantie van kunst leest KALENDER 09 als een kleurrijk en concreet verzet tegen kunst die zich ofwel isoleert ofwel haar eigenheid verliest door zich te laten recupereren door een moraliserend of politiek discours. Alleen dat al maakt van KALENDER 09 een verhaal om te blijven vertellen.

KALENDER 09 is uitgegeven door Toneelhuis, KVS en MER Paper Kunsthalte.

Marnix Rummens is freelance dramaturg en artistiek coördinator van workspacebrussels.

Angélica Liddell

Atra Bilis Teatro

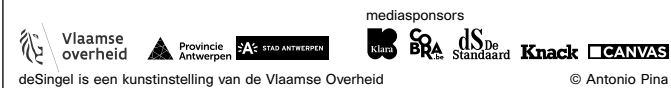


You Are My Destiny
(La Violación de Lucrecia)

in deSingel

vr 24, za 25 okt 2014

+32 (0)3 248 28 28 | Desguinlei 25 | B-2018 Antwerpen | www.desingel.be



ENSEMBLE LEPORELLO

ZOMER & HERFST 2014

www.leporello.be

VOORSTELLINGEN

Het laatste feest
LYRICAL MINUTES IN THE CITY
Arabische nacht
DE GEBROEDERS DEGRAVE
VERKAPT & ONVERSNIEDEN

WORK IN PROCESS

There She Blows
Wachten Op Godof

NTGent & Thalia Theater Hamburg



FRONT Polyphonie

Luk Perceval geeft de onfortuinlijke manschappen van de Grote Oorlog opnieuw een menselijk gezicht. Niet zozeer door een historische reconstructie of een gekostumeerde evocatie, wel door een suggestieve polyfonie van de stellingoorlog in de IJzervlakte, een impressie van het leven aan weerszijden van deze voorste linie. De meertalige teksten krijgen een vertaling via boventiteling en worden live ondersteund door de muziek van de eigenzinnige componist en instrumentenbouwer Ferdinand Försch. Een meesterwerk dat je stevig door elkaar rammelt.

— De Standaard

Nationaliteit speelt hier geen rol meer, iedereen aan het front deelt hetzelfde lot, dezelfde angst. En zo verbindt een gemeenschappelijke geschiedenis ons ook in Europa. Perceval toont dit met een fantastisch ensemble. Een grootse avond. Groots in zijn meerstemmigheid, in zijn focus en het volkomen ontbreken van valse pathos. — NDR

Regie Luk Perceval > tekstbewerking en dramaturgie Luk Perceval, Christina Bellingen, Steven Heene naar *Im Westen nichts Neues*, *Le Feu* en tijdsdocumenten > spel Steven Van Watermeulen, Oscar Van Rompay, Peter Seynaeve, Katelijne Verbeke, Gilles Welinski, Oana Solomon, Burghart Klaussner, Benjamin-Lew Klon, Bernd Grawert, Steffen Siegmund en Patrick Bartsch > live muziek Ferdinand Försch > scenografie Annette Kurz > kostuums Ilse Vandenbussche > video Philip Bussmann > licht Mark Van Denesse > een coproductie van het Thalia Theater Hamburg en NTGent

Belgische première op vrijdag 19 september in NTGent schouwburg.
Voorstellingen op za 20, wo 24, do 25, vr 26, za 27/09 & wo 25, do 26, vr 27, za 28/02 om 20u en op zo 1/03 om 15u in NTGent schouwburg,

In België ook nog te zien in
Antwerpen deSingel : do 5, vr 6, za 7 maart
Brugge Stadsschouwburg : di 17 februari
Brussel Kaaitheater : vr 12, za 13 december
Ieper Het Perron : di 18, wo 19 november
Turnhout CC De Warande : do 12 februari

www.ntgent.be +32 9 225 01 01

ZINNEMA
OPEN TALENTENHUIS IN BRUSSEL

PROGRAMMA 09 > 12/2014



©Koen Cobbaert & Inez Kaukoranta

Met de steun van de



BESTELLEN:

WELKOM@ZINNEMA.BE

DOWNLOADEN: WWW.ZINNEMA.BE



21/9 14:00 > 18:00

BRONKS Foor U

feestelijke opening van een nieuw seizoen kermis met een BRONKS-knipooog voor iedereen

27/09 tot 1/10 en op reis

Wij/Zij première

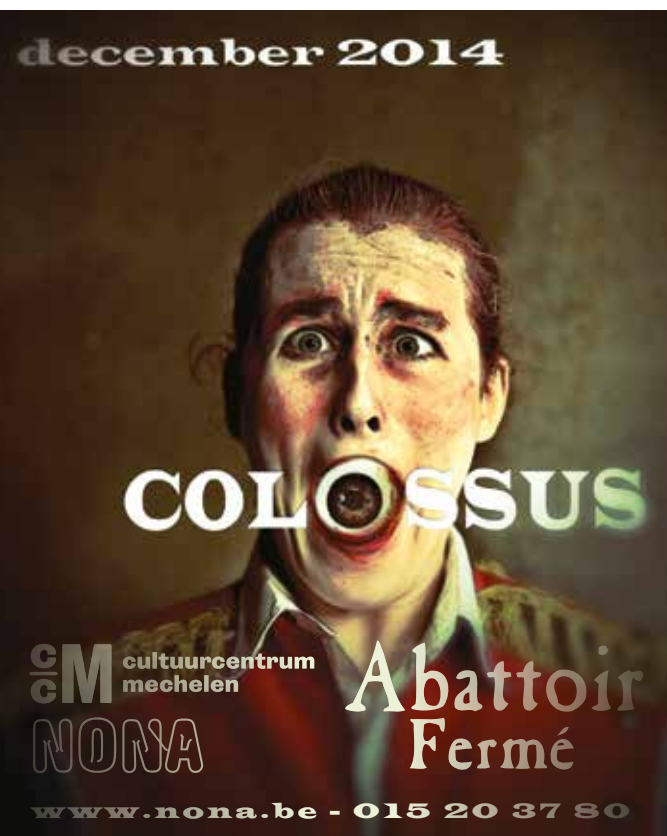
Wij, de kinderen van Beslan. Zij, de anderen. vanaf 9 jaar



BRONKS THEATER
kosmopoliet en stadsmus

Varkensmarkt 15 - 17
1000 BXL

Bekijk het volledige programma op BRONKS.be



CAMPO MAAKT



BELGISCHE PREMIÈRE

PHILIPPE QUESNE / CAMPO **NEXT DAY**
25, 26 & 27 SEP – 2, 3 & 4 OKT IN CAMPO nieuwpoort

“Quesnes oeuvre wint aan genereuze energie” (De Standaard)



PIETER VAN DEN BOSCH
**variation #3 /
MAGNESIUM**
12 OKT - OP LOCATIE

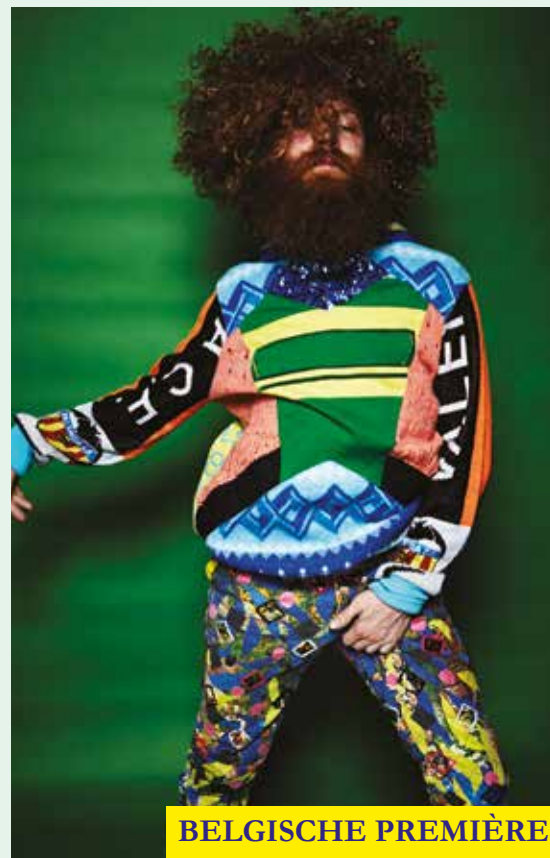
*Kunstenaar zoekt 100 deelnemers voor
een aanslag zonder gevolgen.*

*SUMMER
SCHOOL*

RITS, KASK & CAMPO
**SUMMER
SCHOOL**

22 – 26 SEP CAMPO victoria

*met Honoré d'O, Lisbeth Gruwez,
Philippe Quesne, Sarah & Charles,
Peter Verbelst, Jozef Wouters en vele
anderen*



BELGISCHE PREMIÈRE

PIETER AMPE / CAMPO
SO YOU CAN FEEL
5, 6 & 7 NOV IN CAMPO nieuwpoort
Een coming of age van een man en zijn lichaam.

CAMPO TOONT

tg STAN & DOOD PAARD
KUNST

16, 17 & 18 OKT IN CAMPO nieuwpoort
Belgische première

IVO DIMCHEV
FEST

21 & 22 OKT IN CAMPO nieuwpoort

CAMPO TOERT

VAN STOCKHOLM TOT SEOEL
EN OP ONGEVEER ALLE PLEKKEN
DIE DAARTUSSEN LIGGEN

CAMPO nieuwpoort
NIEUWPOORT 31-35, 9000 GENT
CAMPO victoria
FRATERSPLEIN 7, 9000 GENT

**TICKETS VIA
WWW.CAMPO.NU**

CAMPO
KUNSTEN
CENTRUM

CAMPO WORDT GESTEUND DOOR:

