

Schimmenspel als herinneringsarbeid

HET DOCUMENTAIRE THEATER VAN OLGA DE SOTO, RABIH MROUÉ EN THE ATLAS GROUP OP HET KUNSTENFESTIVALDESARTS

Het documentaire in de kunst roept veel vragen op, die opnieuw geformuleerd dienen te worden in een theatercontext. Dat doen we hier aan de hand van documentaire theatervoorstellingen van Olga de Soto, Rabih Mroué en The Atlas Group op het KunstenFESTIVALdesArts 2004, die alledrie in het teken staan van herinneringsarbeid. Welke inzichten in het documentaire leveren ons de organisatie van tijd en ruimte? Welke plaats krijgen lichamen in het werk, zowel levend op scène als gedocumenteerd?

Sinds enkele jaren hebben documentaire films, video's en installaties een vanzelfsprekende plek gevonden naast de traditionele media in de beeldende kunst, zeker waar die laatste nadrukkelijk antropologische of politieke aspiraties koestert. De spontane gedachte dat de werkelijkheid niet enkel wordt afgebeeld maar via het documentaire ook 'binnengehaald' in de kunst, vraagt meteen om verfijning. Is die werkelijkheid niet eerder werk materiaal geworden voor kunstenaars, zoals ook verf, woorden of pixels dat zijn? En is die werkelijkheid niet altijd al een gedocumenteerde werkelijkheid, gekend als beelden en informatie, als *footage*, gegevens, cijfers en grafieken? Ook dat is werk materiaal: aangezien de media onze belangrijkste informatiebron zijn voor wat er in de wereld gebeurt, dringen nadere analyse en kritiek van hun methodes en representatieprincipes zich op, zeker als hun onafhankelijkheid door toenemende economisering of politieke banden in het gedrang komt. En verder, is wat we werkelijkheid noemen niet ook in hoge mate gefictionaliseerd? Is het thans de taak van de kunstenaar de werkelijkheid zelf terug uit te vinden, doorheen de fictie? Als werkelijkheid en fictie in hoge mate verklonterd zijn, voert de tegenstelling van fictie en document beide dan niet terug tot hun essentie? Wat betekent dat alles voor ons waarheidsbegrip, voor onze opvatting van geschiedenis?

*Wat blijft mij bij van een voorstelling die ik per toeval meepik?
Of van een voorstelling die me werkelijk geraakt heeft?
Wat is de zogenaamd 'levende' kunst?
Waar ben ik mee bezig?*

Waarom?

Wat blijft er over van een werk, wanneer zij die het gezien hebben en zij die het gemaakt hebben er niet meer zijn om het zich te herinneren, om het te doen leven, in gedachten, of in de gedachten van anderen? Enkele regels in een boek...

Olga de Soto¹

De originele voorstelling heeft ze nooit gezien, de idee van 'eerbetoon' scheen haar twijfelachtig toe, maar toch ging de Spaans-Brusselse choreografe Olga de Soto in op de uitnodiging van Culturgest in Lissabon om een hommage te creëren aan het ballet *Le Jeune Homme et la Mort* van Jean Cocteau en Roland Petit, dat zijn première beleefde op 025 juni 1946 in het Théâtre des Champs-Élysées in Parijs. Wat De Soto documenteert in *Histoire(s) – Sur les traces du Jeune Homme et la Mort* is niet de originele voorstelling, wel de verhalen en herinneringen van toeschouwers die bij de première in de zaal zaten zo'n halve eeuw geleden. Video-interviews met acht bejaarden werden gemonteerd, fragmenten eruit thematisch gegroepeerd: rond de sterdansers Jean Babilée en Nathalie Philippart, rond de kostuums en het decor, rond de plot van Cocteau. Het zijn aanknopingspunten voor andere thema's, die steeds tastbaarder worden. De herinnering en het falen ervan, gissing en verdediging, het plezier van het vertellen en luisteren. De dood, het theaterleven tijdens en vlak na de Tweede Wereldoorlog.

Woorden, beelden en lichamen hebben hun eigen ontvankelijkheid voor herinnering. Mooi om zien is hoe een oude vrouw een siga-

ret opsteekt, om het genot te kunnen oproepen en mee te delen waar ook haar herinnering van doortrokken is. Of neem dat ene geval, waarin de combinatie van herinnering en documentatie de plaats van theater in het dagelijks leven bemiddelde. Een vrouw vertelt over een cartoon die enkele dagen na de première van *Le Jeune Homme et la Mort* in de krant verscheen. Ze weet die nog precies te beschrijven: om zijn vrouw verslag uit te brengen van het ballet daags voordien, danst een man zoals Jean Babilée op de keukentafel. Aangrijpend zijn de interviews over de oorlog, die hier en daar nog verwarring stichten. Een man die als verpleger actief was tijdens de oorlog zegt dat het geweld hem koud liet, dat het ver van zijn bed stond, zeker als hij het vergelijkt met de schokkende beelden die hij nu dagelijks op televisie te zien krijgt. Dat komt ons absurd voor, terwijl het al even absurd is te veronderstellen dat die man heeft opgehouden te leven zestig jaar geleden, namelijk door zijn verleden buiten de tijd te plaatsen en hem zo retroactief zijn rouwproces te ontzeggen. Maar dan nog: welke rol speelt de huidige dominante beeldcultuur in de vormgeving van ons geheugen, in de betekeniswereld die we construeren? Welke impact heeft de stroom van beelden, informatie en documentatie op de manier waarop we met ons lichaam in de wereld staan, de publieke ruimte ervaren, over een grond wandelen waarin de geschiedenis zich heeft afgezet?

Hoewel Olga de Soto op de video-interviews buiten beeld blijft, is ze aanwezig op scène. Samen met Vincent Druguet manipuleert ze gedurende de hele voorstelling videobeelden en projectieschermen van verschillende grootte, waarop de interviews te zien zijn. Hun handelingen beperken zich tot het opzetten of neerlaten van die schermen, die her en der zijn opgesteld. Als performers in een 'choreografische voorstelling' organiseren De Soto en Druguet tijd en ruimte; hun in het wit gehuld gestalte herinnert bovendien aan een bewegend projectie-oppervlak: dat verwijst misschien naar het afwezige ballet van Roland Petit, maar maakt bovenal duidelijk dat dans zich altijd afspeelt tussen herinnering en projectie, dat dans door zijn vluchtigheid wijst op de betekenisprocessen die zich in zijn afwezigheid voltrekken. Hier bestaat het materiaal echter niet uit danspassen of bewegingssequensen, maar uit verhalen. En hoewel het lichaam van de documentalist afwezig is, verklaart het zich in tweede instantie bereid de verzamelde documenten een leven te geven door tijd en ruimte te structureren. En daarmee een plek te creëren voor herinnering en projectie, waar document en fictie zich met elkaar vermengen, waar dans en herinneringsarbeid zich spiegelen.

Het werk van Olga de Soto sluit aan bij een specifiek genre van documentaire kunst dat in de jaren zestig ontstond. Happenings, performances of *land art*-interventies op afgelegen plekken dienden gedocumenteerd te worden, omdat ze vluchtig waren, weinig of geen publiek bereikten en het museum dreigden te mislopen. Kunst die zichzelf documenteert dus, door middel van foto's, video of tekst. Vanuit de vaststel-

ling dat veel kunstdocumentatie zich thans verzelfstandigt, tracht de Duitse kunstfilosoof Boris Groys het onderscheid tussen kunst en kunstdocumentatie productief te maken. Hoewel ze in eenzelfde context getoond worden, is het ene kunst en staat dat op zich, terwijl kunstdocumentatie *verwijst* naar een activiteit die eerder plaatsvond onder de noemer 'kunst'. Kunst stelt zich gelijk met de dood, omdat ze het leven representeert en zodoende stillegt, er een eindproduct van maakt met een eigen definitieve vorm en waarheid. Kunstdocumentatie daarentegen richt zich op leven als activiteit en tracht die beweging gaande te houden

door leven-als-activiteit te produceren en te documenteren. In het tijdperk van de biopolitiek zijn we in staat levensduur te verlengen, en die produceerbaarheid van levensduur maakt het volgens Groys mogelijk om kunst en leven met elkaar te verzoenen.² Niet zozeer zijn natuurlijke eenmaligheid maakt het leven bijzonder, wel zijn inscriptie in de tijd, en dat aspect kan gedocumenteerd en zelfs geproduceerd worden: 'De documentatie schrijft het bestaan van een voorwerp in de geschiedenis in, verleent dit bestaan een levensduur en geeft het voorwerp daardoor een leven als dusdanig – onafhankelijk van het feit of dit voorwerp "oorspronkelijk" levend of kunstmatig was.'³

In een artistieke context slaagt documentatie er overigens met eenvoudige middelen in die 'inscriptie' te bewerkstelligen, een leven in ruimte en tijd te organiseren. Of ze nu reëel of fictief is, door narrativiteit (tijd) kan documentatiekunst de eenmaligheid van het leven suggereren. Naast het documenteren stelt zich ook de vraag naar het ontsluiten, naar het tonen in een museumcontext: vormen van ruimtelijke inscriptie zijn bijvoorbeeld installatie of projectie.⁴

Het mag duidelijk zijn dat Groys' betoog kan bijdragen tot reflectie over het documentaire in theater, waar narrativiteit en enscenering basisgegevens zijn. Kijk naar Olga de Soto, die herinneringen –aan een voorstelling over de dood nota bene– leven inblaast door hun documentatie via narratieve schikking en projectie op scène te brengen, en in één beweging een reflectie creëert op theater als *art vivant*. Wat is echter de inzet van dit hippe maar abstracte biopolitieke discours over leven en dood? Wat kunnen we ermee aanvangen als er werkelijk veel op het spel staat, en oorlog, geweld en trauma onderwerp zijn van documentatie?

The newspaper articles are sitting on my desk. Now that the moment has come to write about them, I am surprised to find myself doing everything I can to put it off. (...) It is not that I am afraid of the truth. I am not even afraid to say it. My grandmother murdered my grandfather. (...) The facts themselves do not disturb me any more than might be expected. The difficult thing is to see them in print – unburied, so to speak, from the realm of secrets and turned into a public event.

A. in Paul Austers *Portrait of an Invisible Man*⁵

In *Looking for a Missing Employee* onderzoekt de theatermaker Rabih Mroué hoe de geschreven pers in Libanon de publieke sfeer mee vorm-

Welke impact heeft de stroom van beelden, informatie en documentatie op de manier waarop we met ons lichaam in de wereld staan, de publieke ruimte ervaren, over een grond wandelen waarin de geschiedenis zich heeft afgezet?

geeft. Aan de hand van knipsels uit diverse lokale kranten, opgekleefd in drie schriften, vertelt Mroué het verhaal van een ambtenaar die spoorloos verdween met een grote som geld. Of beter, hij vertelt het verhaal opnieuw, nadat de kranten er hun versie van hebben gegeven. Want hoewel de ware toedracht van de zaak nooit helder wordt, is het wel duidelijk dat het verhaal een eigen leven is gaan leiden in de media, waarin complotten en verduisteringsoperaties werden opgeblazen tot spectaculaire proporties. Zolang ze spektakel leverde was de affaire interessant voor de pers, die zich weinig gelegen laat aan waarheid of transparantie. De voorstelling gaat dan ook niet enkel over de verdwijning van een ambtenaar, Mroué ontvouwt ‘verdwijning’ als een thema op diverse niveaus. Zo is er de stille dood die de waarheid sterft in de Libanese media, waarin het opstapelen van informatie werkt als een soort verdwijntruc die steeds meer aan het licht onttrekt. Mroué verzamelt al dat materiaal, tracht documentatie in te zetten als een kritische massa, waarin samen met de gedocumenteerde werkelijkheid vooral de vergeetstrategieën die erachter zitten opgerakeld worden. Hij vertelt verhalen als een vorm van toe-eigening, door allerhande commentaar te leveren bij wat hij voorleest. Toe-eigening ook om het verhaal van de verdwenen ambtenaar een leven te geven voorbij de dood van het mediamieke spektakel, voorbij de dood van de valse waarheid die daarin wordt gepropageerd. Die inscriptie in een narratief geheel brengt de verdwenen –en zoals blijkt, vermoorde– ambtenaar terug uit het rijk van de vergetelheid naar het herinneren, en creëert daardoor de mogelijkheid van een actieve rouw.

De metafoer van het levende archief wordt een pregnant politiek gebaar, een pleidooi voor een andere omgang met geschiedenis en rouw.

den we een leven waardevol genoeg om het als rouwbaar te beschouwen? Die vraag maakt het onderzoek naar kunst als herinneringsarbeid bijzonder pregnant, zeker in een land waar de pers en confessionele gemeenschappen niet enkel het publieke leven beheersen, maar het precies op dat punt laten afweten.⁷

How does one write a history of civil war in Lebanon? How are the objects, thoughts, and emotions of the war apprehended? As such, these pages are dense and rich historical texts. It is clear that they do not present a chronicle to posterity of the events and deeds of the war, a record of ‘what happened’. Instead they offer an image of what can be imagined, what can be said, what can be taken for granted, what can appear as rational or not – as thinkable and sayable about the war and about the possibilities and limits of writing its history. We urge you to approach them as we do, as ‘hysterical symptoms’ based not on any one person’s actual memories but on cultural fantasies erected from the material of collective memories.

Ziad Abdallah en Farah Awada in *Missing Lebanese Wars*⁸

Sinds 1999 werkt de ‘visuele wetenschapper’ en kunstenaar Walid Raad met zijn virtuele organisatie The Atlas Group aan een archief dat de recente geschiedenis van de Libanese burgeroorlog (1975-1991) documenteert, in het bijzonder door het institutionaliseren en ontsluiten van persoonlijke fictionele archieven. In *My Neck Is Thinner Than A Hair* presenteert hij met collega’s Tony Chakar en Bilal Khbeiz een *file* over de geschiedenis van de autobom in de oorlog, een thema dat toelaat

feiten (niet minder dan 3.614 bomaanslagen) te koppelen aan het discours dat eraan kleef, alsook aan de manier waarop het extreme geweld mensen, de publieke ruimte en het collectieve geheugen traumatiseert. Na toelichting bij de structuur van het Atlas-archief, zet Raad in een lezing met powerpointpresentatie alle feiten uiteen die samenhangen met de autobom die in Beiroet ontplofte op 26 januari 1986. Zo worden de omvang en de complexiteit van het Libanese conflict enigszins duidelijk, de samenhang en precieze toedracht al veel minder. Er zijn ook geen ont-hullingen te doen, zo weet Raad, alle gegevens zijn genoegzaam bekend, zoals ook geweten is welke hoge functionarissen er baat bij hebben dat een en ander snel en massaal wordt vergeten. Alle gegevens krijgen een plaats in een uitpuilend schema waarin ze volstrekt inwisselbaar zijn: voor iedereen is het slechts zaak om met die documenten te goochelen en ‘passende’ combinaties te maken.⁹ Voor de ene is dat een strategische vergeetoperatie, voor de andere afgesloten, dode geschiedenis. Voor The Atlas Group zelf een gewaagd experiment om alle gegevens voortdurend opnieuw te combineren en zo de documenten leven te geven, het heden een geschiedenis te gunnen en het verleden een actuele discursiviteit, om aldus ruimte te creëren voor herinneringsarbeid. De metafoer van het *levende* archief wordt zo een pregnant politiek gebaar, een pleidooi voor een andere omgang met geschiedenis en rouw.¹⁰ Meer nog dan een onop-houdelijke narratieve inscriptie, is het Atlas-archief de somatisering

van een traumatisch, verdrongen verleden in de vorm van documenten als 'hysterische symptomen': zicht op een bevrijdende catharsis blijft uit omdat collectieve herinneringen en fantasieën blijven opspelen in een eeuwige conversie. Als hysterische symptomen zijn de Atlas-documenten tekens van een herhaalde herinnering aan het ongekende.¹¹

In de videofilm die op de lezing volgt, is het de band tussen het lichaam en de publieke ruimte die aandringt op de opschorting van de afsluitende waarheid van het document, waarin het onverwachte en ongekende uiteindelijk persisteren. De film toont banale panorama's van Beiroet, vanuit één enkel gezichtspunt, alsof de documentalist zich met zijn lichaam kan onttrekken aan deze schijnbaar neutrale, overzichtelijke ruimte.¹² De burgeroorlog heeft de stad Beiroet echter zowat verwoest; met de snelle geprivatiseerde heropbouw die erop volgde ging ook haar bodem verloren en daarmee de mogelijkheid voor een archeologie van zowel het zichtbare als onzichtbare.¹³ Een spookstad die haar schimmen niet langer kan oproepen, tenzij in een herinneringsarbeid gedragen door fictie. Dat is ook precies wat we meteen nadien te zien krijgen in een fotocollage die langzaam voorbijglijdt: de camera duikt in de stad, waardoor het beeld geregeld fragmenteert of vertroebelt. Nu de documentalist een lichaam heeft gekregen, valt plotseling ook op dat in de gedocumenteerde stad geen mens te bespeuren is. Tijdens de discussie nadien vraagt iemand uit het publiek waarom er op de video geen mensen te zien waren, waarop Raad kurkdroog antwoordt dat hij het zelf niet begrijpt. Er waren wel degelijk mensen in de stad toen hij en zijn collega's de foto's namen, ze bleken op onverklaarbare wijze verdwenen toen het materiaal werd ontwikkeld in het fotolab. Van een traumatische realiteit kunnen wellicht slechts levende documenten bestaan, rusteloos als geschonden lichamen. ■

HISTOIRE(S), SUR LA TRACE DU JEUNE HOMME ET LA MORT

CONCEPT, REGIE EN FOTOGRAFIE Olga de Soto

SPEL Vincent Druguet & Olga de Soto

TONEELBEELD Thibault Van Craenenbroeck

REALISATIE VIDEO Olga de Soto & Montxo de Soto

GETUIGENISSEN VAN (achtereenvolgens) Micheline Hesse,

Suzanne Batbedat, Robert Genin, Brigitte Evellin, Julien Pley,

Françoise Olivaux, Olivier Merlin & Frédéric Stern

VOICE-OFF Jean Babilée

LICHT Henri-Emmanuel Doublier

IN OPDRACHT VAN Culturgest, Lisboa 2003

COPRODUCTIE Cie. ABAROA / Coto de Caza asbl, KunstenFESTIVALdesArts,

Centre National de la Danse – Pantin, met de steun van COM4 HD – Madrid

LOOKING FOR A MISSING EMPLOYEE

TEKST EN REGIE Rabih Mroué

SPEL Rabih Mroué, Hatem Imam

TECHNIEK Feyrouz serhal, Lina Saneh, Ali Cherry

STEMCOACH Lisa Ball-Lechgar

DECOR Samar Maakaron, Talal Chatila

VIDEO-INTERVIEW Mohamed Soueid - Pamela Ghoneimeh

PRODUCTIE Christine Tohme - Ashkal Alwan (Nov. 2003)

MY NECK IS THINNER THAN A HAIR

EEN PROJECT VAN The Atlas Group in samenwerking met Tony Chakar,

Bilal Khbeiz & Walid Raad

COPRODUCTIE The Atlas Group (Beirut / New York), Ashkal Alwan (Beirut),

Les Spectacles vivants - Centre Pompidou (Paris), Haus der Kulturen der

Welt (Berlin), KunstenFESTIVALdesArts

foto's van deze voorstellingen: zie p.2

1 Fragment geschreven in oktober 2002, maakt deel uit van het creatiedagboek dat als programmatekst bij de voorstelling *Histoire(s)* was afgedrukt.

2 Zie Boris Groys, 'Kunst im Zeitalter der Biopolitik: Vom Kunstwerk zur Kunstdocumentation', in Boris Groys, *Topologie der Kunst*, München 2003, pp. 146-150

3 Ibid. p. 152

4 Ibid. p. 152

5 Ibid. pp. 152, 157-158

6 Autobiografisch boek van Paul Auster uit 1979, gebundeld in *The Invention of Solitude*.

7 In een recensie in *Al Hayat* van 29 nov. 2003, afgedrukt in het programma, merkt Pierre Abi Saabin op dat ook de 'afwezigheid van de Staat, van de wettelijke instellingen, van gerechtigheid en logica' een stempel drukken op de publieke sfeer in Libanon. Op de complexe context van de Libanese burgeroorlog en de invloed daarvan op staat, geschiedschrijving en publieke ruimte kunnen we hier niet dieper ingaan. Het voortreffelijke themanummer van *Parachute* (nr. 108, fall 2002) over Beiroet kan dat opvangen. Via het onderzoeksproject 'Contemporary Arab Representations' van Witte de With is nog meer info terug te vinden: www.wdw.nl/eng/forum/research/arab/fr_arab.htm.

8 Over de problematische moderniteit van Beiroet, de rol die de confessionele gemeenschappen er in het publieke leven spelen, en hoe kunstenaars zich daartoe verhouden, zie Stephen Wright, 'Like a spy in a nascent era: on the situation of the artist in Beirut today', *Parachute* 108, fall 2002, pp. 13-31. In juni 2002 gaf de Amerikaanse filosofe Judith Butler een lezing aan de universiteit van Gent over 'Violence, Mourning, Politics', waarin ze de vraag stelde naar de 'rouwbaarheid' van levens, het gebrek aan een ethiek van het verlies, en hoe pers en politiek daar thans mee omgaan. Ze werkt dat thema verder uit in haar 11 septemberboekje *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence* (Londen, 2004).

9 Uit het voorwoord bij een foto-essay van The Atlas Group/Walid Raad, verschenen in *Public Culture*, vol. 11 nr. 2, 1999, pp. i-xiv. Een uittreksel is beschikbaar op www.uchicago.edu/research/jnl-pub-cult/backissues/pc28/photo/pc28photo.html.

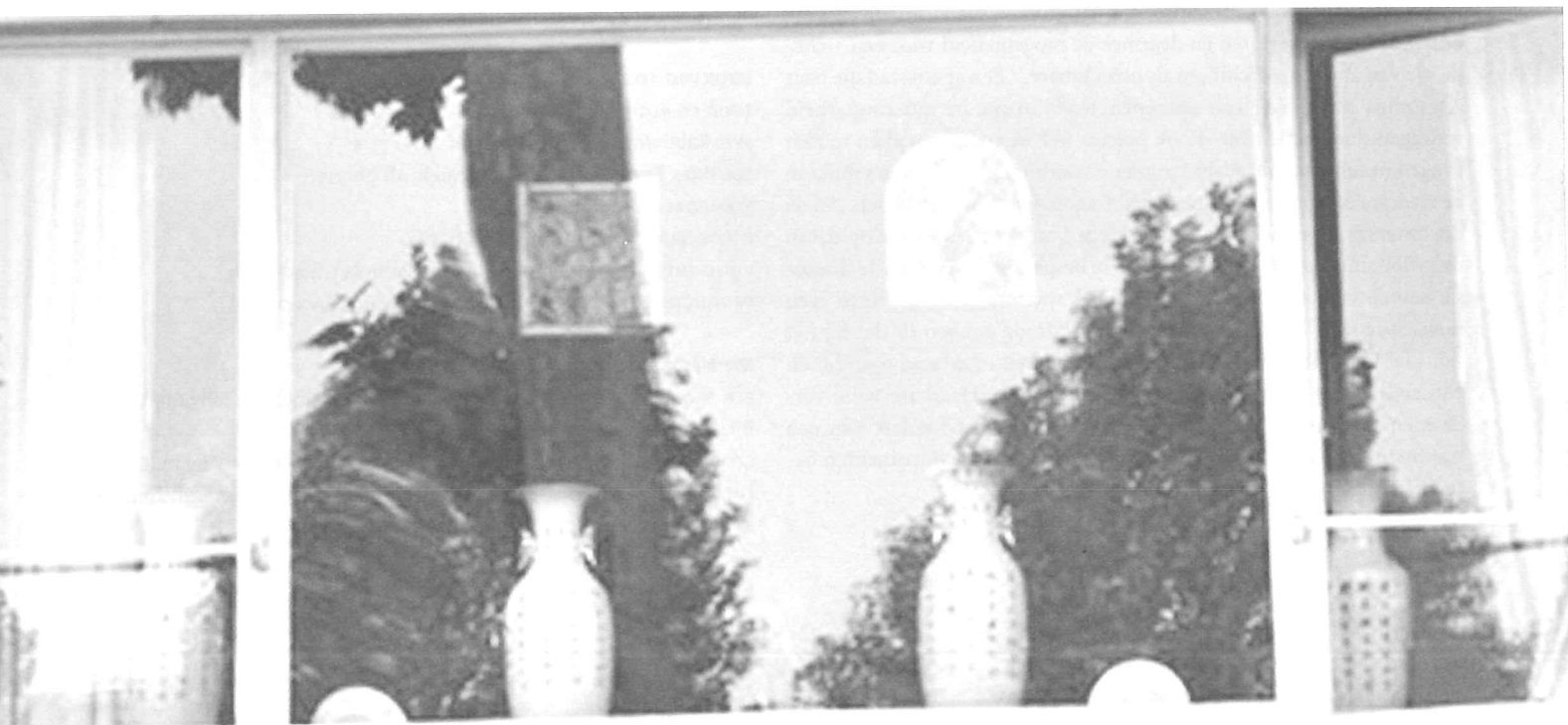
10 In *Een stem van de overkant* (Amsterdam/Antwerpen 2001, pp. 38-39) beschrijft de Franse filosoof Alain Finkielkraut een somber toekomstvisioen waarin onze relatie tot de wereld niet enkel volledig zal zijn geprivatiseerd, maar het gezonde verstand ook definitief vervangen door een excessieve mediakritiek, zodat elke gebeurtenis onder verdenking komt te staan en niets ons nog zal raken: 'De werkelijkheidsgegevens zullen niet meer doordringen tot het denken, en wanneer in het ongreijpbare universum van beeld en elektronische tekst alle wegen mogelijk zullen zijn en alle meningen toegestaan, zullen alle ideeën voortvloeien uit onweerlegbare premissen.'

11 Finkielkraut (op.cit.) pleit in zijn essaybundel eveneens voor een politisering van de herinneringsarbeid, omdat een sterk etheriserende, a-historische benadering van de Shoah in de wijsbegeerte haast paradigmatische vormen aanneemt en daardoor sommige intellectuelen een actieve omgang belet met recentere genocides.

12 Over documenten als hysterische symptomen, zie Dina Al-Kassim, 'Crisis of the Unseen: Unearthing the Political Aesthetics of Hysteria in the Archeology of the New Beirut', *Parachute* 108, fall 2002, pp. 152-153

13 Architect en auteur Tony Chakar staat in het artikel 'Living in an Idea' (*Parachute* 108, fall 2002, pp. 60-65) stil bij dit moderne concept van een mathematische, lichaamsloze ruimte: 'That modernity brought upon a new conception of space and of the human body in it is not something that can be easily ignored by a society struggling with its modernity.'

14 Zie ook Wright, op.cit., p.19 en Al-Kassim, op.cit., pp. 150, 158



Mémoires, een foto van *KATRIEN BAETSLÉ* naar *Histoire(s)* van *Olga de Soto*