

KunstenFESTIVALdesArts/VTi

Verslag Residence & Reflection Group (10 -20 mei 2007)

In de programmabrochure van de afgelopen editie van Het KunstenFESTIVALdesArts kom je een metroplan tegen. Lijntjes, kleuren, haltes, platformen en transitzones doorkruisen het papier. Het wemelt er van de forensen. Ze verplaatsen zich voor eventjes binnen het netwerk verplaatsen. Gedachten hangen als elektriciteit in de lucht. Ideeën schieten pijlsnel door de gangen. Je probeert ze te vangen. Maar niet te lang. Het moet vooruit gaan. Plaatsen van bestemming zijn er niet. Alleen maar doorgangen.

Toch ligt er binnen deze blauwdruk een punt verscholen waar reizigers samenkomen om stil te staan. Eén keer per dag, tien dagen lang, zoeken ze de luwte op. Om te vertellen wat ze hebben gezien. Om hun kijken te vergelijken. Om gevangen ideeën vrij te laten fladderen, zonder ze helemaal los te laten. En zonder de grond uit het oog te verliezen.

In mei 2006 organiseerde het KunstenFESTIVALdesArts samen met het VTi voor het eerst een discussiegroep die zich boog over het festival. De deelnemers waren kunstenaars die deel uitmaakten van het festivalprogramma, 'artistieke toeristen' (makers die de programmatoeren hadden uitgenodigd om het festival van dichtbij mee te maken), critici en medewerkers van het VTi zelf. Ze gingen samen tien voorstellingen bekijken en namen die achteraf kritisch onder de loep. Het overkoepelende thema was toen 'kunst en diversiteit'.

Hoewel dit jaar de opzet voor de *residence & reflection group* grotendeels ongewijzigd bleef, bestaat er wel een wezenlijk inhoudelijk verschil met de vorige. Toen viel de vraagstelling naadloos samen met de groep zelf. Kunst en diversiteit werden besproken door de belichamingen ervan. Anders gezegd, vorig jaar werd er vertrokken vanuit een algemene vraag op metaniveau, om vervolgens in te zoomen op het festival en de voorstellingen die de deelnemers samen gezien hadden. Dit jaar werd het omgekeerde pad bewandeld. Het was nog altijd artisticeit en diversiteit troef, zowel in de samenstelling van de groep als het programma van het festival. Maar er was niet echt sprake van één vooropgesteld globaal thema. De discussies plooiden zich naar de voorstellingen.

Dit impliceert echter niet dat er geen referentiepunten aanwezig waren. Hoewel het KunstenFESTIVALdesArts voorheen nooit echt aan een thematisch gerangschikte programmatie heeft gedaan, viel er dit jaar wel een aantal duidelijke rode draden te bespeuren.

Opvallend was dat voor de algemene omkadering en typering van het festival de omschrijving 'internationaal' vervangen was door 'kosmopolitisch'. Die herformulering is het resultaat van de stedelijke context waarin het festival ingebed is. Want de stad beslaat de wereld, en de

wereld is een stad. Taal, natie en cultuur zijn al lang geen geïsoleerde entiteiten meer, maar maken deel uit van een fijnmazig netwerk dat de hele wereld omvat. Het resultaat is een fundamentele fragmentatie van de kosmopoliet zelf, die, net zoals de forens in de metro, snel kan laveren tussen verschillende platformen en zones zonder thuis te komen. Of beter, het hele metrostelsel is zijn thuis. De kosmopoliet ervaart zijn omgeving als onbegrensd en onbestemd. Hij bemint het onbekende, en geeft de voorkeur aan onverwachte ontmoetingen boven gearrangeerde confrontaties.

Tijdens zijn niet-aflatende dwaaltochten tussen microgemeenschappen wordt het voor de kosmopolitische flaneur langzaam duidelijk dat er van solidariteit tussen die gemeenschappen niet veel meer is overgebleven. Sociale en ecologische kwesties, de thema's bij uitstek die het niveau van de microgemeenschap overschrijden, worden onder de voet gelopen door op hol geslagen kapitalisatie en ongebreidelde schaalvergroting. Om deze beweging te counteren is er niet alleen nood aan 'kosmopolitisch', maar ook aan 'kosmopolitiek' denken.

Menig kunstenaar heeft gehoor gegeven aan de vraag om een constructief wederwoord. Zo werd de jacht op de utopie geopend. Er wordt in het kunstenveld dan ook driftig gegraven naar verloren gewaande toekomstdromen, om zo een valabele uitweg uit de *rat race* bloot te leggen. Het is een tendens die het KunstenFESTIVALdesArts oppikte en een plaats gaf binnen de programmatie. Zo kreeg het publiek te zien hoe nasmeulende ideologische wrakstukken uit de brand geslept werden, uitvoerig getest werden op hun bruikbaarheid, en op het podium een nieuwe bestemming kregen.

Te midden van die herinterpretaties van gemeenschapskunst bleef de positie van de onafhankelijke, individuele kunstenaar wel gewaarborgd. Het KunstenFESTIVALdesArts is en blijft een festival dat auteurschap in de kunsten hoog in het vaandel draagt. Het perspectief van de kunstenaar-auteur biedt een venster dat uitzicht geeft op een nieuwe wereld, zonder dat die particulier of autobiografisch ingevuld wordt voor de toeschouwer die geconfronteerd wordt met zijn of haar werk.

De *residence & reflection*-groep haakte hierop in, door kunstenaars de gelegenheid te geven opnieuw hun vensters open te zetten. Deze keer echter niet op een podium, maar rond een tafel, en dat tien dagen lang.

Een aantal van de deelnemers was met een productie te gast op het festival. Regisseur Enrique Diaz plaatste Tsjechovs *De Meeuw* in een zelfreflexief kader dat de grenzen tussen het toen en daar en het hier en nu laat vervagen. Theatermaker Toshiki Okada toonde met *Five Days in March* de versloffing van een groepje vrolijk kwetterende jongeren tegen de achtergrond van de oorlog in Irak. Auteur en regisseur Paul Grootboom nam het publiek mee naar het rauwe leven in de townships van het post-apartheid-tijdperk. Anderen waren

aanwezig als ‘artistieke toeristen’: choreografen Karima Mansour en Bruno Beltraõ, theater- en performancemaker Ivo Dimchev, dramaturg Igor Dobricic, en theaterdirecteur Ramu Ramanathan behoorden tot deze categorie. Daarnaast waren er ook artiesten die hun werkbasis in België hebben, zoals choreograaf Carlos Pez, theatermakers Claude Schmitz en Mesut Arslan, documentairemakers Nedjma Hadj en An van. Dienderen, en toneelschrijver Pieter De Buysser. Deze groep werd aangevuld met twee critici, Gwenola David (van het danstijdschrift *Mouvement*) en ondergetekende (*De Standaard* en *Etcetera*). Namens het VTi namen Robin D’hooge, Joris Janssens, Ann Olaerts en Maarten Soete deel. De gesprekken werden gemodereerd door Elke Van Campenhout, die tevens de dramaturg was van deze festivaleditie.

Zoals al naar voren komt uit bovenstaande opsomming waren de deelnemers niet alleen afkomstig uit alle windstreken van de wereld, maar ook uit alle uithoeken van de podiumpraktijk. Het resultaat is een veelvoud aan perspectieven die zich gaandeweg ontvouwen tijdens de gesprekken naar aanleiding van de voorstellingen. Bijkomende perspectieven boden zich aan tijdens de drie lezingen die eveneens op het programma stonden. Deze waren direct gelinkt waren aan de rode draden van het festival. Zo kwamen Johan Moyersoën en Jim Segers, beide verbonden aan City Mine(d) (een productiehuis voor sociaal-artistieke projecten op publieke plaatsen in de stad), vertellen over de stad als ruimte voor sociale experimenten. Welke plaats communisme vandaag de dag nog kan innemen binnen de artistieke praktijk, kwamen we te weten tijdens de lezing van curator Grant Watson en kunstenaar Sarah Pierce. Tot slot las theatercriticus en -schrijver Pierre Abi-Saab teksten van Paul Grootboom, Pieter De Buysser en Toshiki Okada. Hij toetste die af aan zijn eigen praktijk en die van het hedendaagse theaterschrijven.

Met dit kluwen aan informatie in het achterhoofd trok het gezelschap naar de discussieruimte. Om samen te kijken, te praten en te vergelijken. Om individuele standpunten op tafel te leggen, en eigen perspectieven te verruimen.

Hoewel het aanvankelijk de bedoeling was om een cluster van voorstellingen telkens te koppelen aan een thema of vraagstelling, werd dit idee gaandeweg losgelaten. Soms tekenden er zich onverwachte verbanden af die verder verkend werden, of ging de groep aan de slag met een vraag die ter plekke ontstond via de uitwisseling van de verschillende kijkervaringen. Het spreekt voor zich dat de individuele waardering per voorstelling verschilde. Maar tegelijkertijd was dat binnen deze context ook niet echt van belang. Ook evident is het gegeven dat iedereen keek met een blik die gekleurd is door zijn of haar eigen beroepspraktijk. Zo benaderden de choreografen van het gezelschap in eerste instantie een dansvoorstelling op een andere manier dan bijvoorbeeld de theatermakers, en vice versa in

het geval van een theatervoorstelling. Maar dit was hoofdzakelijk een kwestie van idioom en technische kennis. De discussies gingen meestal snel hieraan voorbij, om aan te belanden bij de tendensen die de afzonderlijke deelnemers meenden waar te nemen. Omdat de referentiekaders verschilden, is het niet verwonderlijk dat een voorstelling niet voor iedereen hetzelfde communiceerde en/of problematiseerde. Maar juist daarin lag de uitdaging.

Ethiek en ideologieën

Zoals gezegd diepte een aantal voorstellingen verloren gewaande ideologieën op uit het verleden. Daarbij vielen er ruwweg twee strategieën te onderscheiden: enerzijds werd er een reflectie op het verleden geënceneerd vanuit het hier en nu, anderzijds plaatsten makers bepaalde ideologische kaders in een radicaal andere omgeving, die impliciet verbonden was met de hedendaagse context. *Ruhe* van Josse De Pauw kan geschaard worden onder de eerste categorie, *little red (play)* van andcompany&Co. onder de tweede.

Op het vlak van narratieve constructie en esthetiek hadden beide voorstellingen weinig met elkaar gemeen. *Ruhe* is het serene relaas van twee mensen die in de Tweede Wereldoorlog om verschillende redenen aan de ‘verkeerde’ politieke kant waren beland. Tussen de monologen door brengen zangers die her en der in het publiek zaten, liederen. *Little red (play)* is een olijke bric-à-brac van tekst, beeld en muziek die het communisme, vermomd als roodkapje, de ruimte inschoot. Beide voorstellingen spraken het publiek op dezelfde manier aan, namelijk als persoon uitgerust met bepaalde ethische opvattingen. De vraag die zich opwierp was in welke mate de deelnemers van de groep zich ook daadwerkelijk aangesproken voelden. In het geval van *Ruhe* bleek het voor de meesten moeilijk te zijn om zich te verhouden tot de inhoud. Dit viel niet zozeer terug te voeren op de thematiek, die inderdaad gebonden is aan een specifieke plaats en context, namelijk het Nederland van begin jaren veertig. De kwestie problematiseerde zich eerder op het niveau van de vorm. De esthetisering en harmonisering die de voorstelling uitademde, lieten weinig ruimte voor schuring, waardoor ze niet direct uitnodigde om de personages en hun gedachtegangen in vraag te stellen. De gekunstelde acteerstijl maakte het voor een aantal sowieso niet eenvoudig om mee te stappen in het relaas van de personages. Kortom, *Ruhe* was voor de meesten té gemedieerd om daadwerkelijk het ethische bewustzijn overhoop te kunnen gooien.

andcompany&Co. trok de ironiserende kaart als instrument om het politiek-ethische bewustzijn te prikkelen. Hoewel de voorstelling wel direct inspeelde op het gegeven van ideologiekritiek, stelde zich tegelijkertijd de vraag of ironie op scène zo gemakkelijk geadopteerd kan worden als constructieve kritische strategie. In het geval van *little red (play)* was het antwoord van quasi alle deelnemers ‘nee’. De naïviteit waarmee het

communistische gedachtegoed ten tonele werd gevoerd, leek niet verregaand genoeg om die te neutraliseren of becommentariëren.

Ruhe en *Little red (play)* waren meteen ook de twee voorstellingen die zich binnen de discussies op het gebied van uitgangspunt en wereldbeeld het minst weerspanning toonden. Iedereen leek ongeveer hetzelfde gezien te hebben en zich hetzelfde af te vragen, wat frappant was gezien de samenstelling van de groep. Die breuklijn tekende zich wel af tijdens de overige discussiesessies.

Reality check

Het meest uitgesproken gebeurde dat bij *Telling Stories* van Paul Grootboom. Maar ook Edit Kaldors *Point Blank* raakte een gevoelige snaar.

In deze performance vertelt het meisje Io aan de hand van snapshots die ze heeft gemaakt over levenskeuzes en eenzaamheid. Op het podium zit in een hoek Edit Kaldor, die de computer bedient en de foto's categoriseert op basis van de aanwijzingen die Io haar geeft. Io wordt vertolkt door Nada Gambier, hoewel het niet voor alle deelnemers onmiddellijk duidelijk was dat het om een actrice ging. Door het gebruik van de foto's en de manier waarop er verteld werd, leek het om documentair theater te gaan. Ook de programmabrochure liet in het midden of het meisje op het podium daadwerkelijk Io was, of een performer. Een aantal deelnemers ontdekte dit pas na de voorstelling. Bijgevolg hadden zich gedurende de voorstelling radicaal verschillende kijkhoudingen geïnstalleerd.

Degenen die gedurende de performance geloofd hadden dat ze naar de 'echte' Io hadden geluisterd en gekeken, voelden zich enigszins bekocht. "*In this way she [Kaldor] is forcing reality to tell her story by a sense of imitation and cheating. Reality is being used here as a stage prop*", zo vatte Igor Dobricic het bezwaar samen. Maar wordt er in het theater sowieso niet tegen je gelogen? Daar kon niet iedereen mee akkoord gaan. Zo had Bruno Beltrão niet zozeer moeite met het feit dat hij niet op de hoogte was dat hij een actrice aan het werk zag, maar wel dat dit gegeven niet op één of andere manier geïncorporeerd was in de voorstelling. Daar werd tegenin gebracht dat de performance de reconstructie, representatie en classificatie van realiteit als uitgangspunt had, waardoor de dichotomie 'geloven-niet-geloven' wel degelijk een plaats had gekregen. Carlos Pez, die Nada Gambier als dusdanig had herkend, bleef de opzet desalniettemin als problematisch beschouwen: "*In a way it is all about confronting me with an ethical problem in a manner that I can do something with it. But 'Point Blank' didn't do that for me. Edit's presence on stage made the overall scheme even more difficult, when you look at it in terms of 'reality as a space of potentialities'. By being there, she closed it up*".

Een andere voorstelling die realiteit inzet als een ruimte van potentialiteiten was Richard Maxwells *The End of Reality*. Deze speelde minder in op de ‘culture of belief’ dan *Point Blank*. Ook zette Maxwell de realiteitsmechanismen op ostentatieve wijze in, in tegenstelling tot Kaldor. Bijgevolg werd de manier waarop de realiteit hier gebruikt werd, gemakkelijker geaccepteerd. In *The End of Reality* komt de vervreemding niet achteraf, maar op het moment zelf. Het was alsof de acteurs naar zichzelf wezen en zeiden: “kijk, ik speel mezelf”, zonder dat het spel echt onnatuurlijk genoemd kon worden. *Harold Pinter meets David Lynch*.

‘This is so Japanese!’

Een ander soort van vervreemding deed zich voor tijdens de discussieronde waarin *Five Days in March* (Toshiki Okada) en *Accumulated Layout/While Going to a Condition* (Hiroaki Umeda) aan bod kwamen. Geen enkele deelnemer was echt goed op de hoogte van de hedendaagse Japanse dans- en theaterpraktijk, met de logische uitzondering van Toshiki Okada. Enigszins schuchter moesten sommigen bekennen dat ze zich tijdens het kijken hadden afgevraagd “hoe Japans deze voorstellingen zijn.” Met de nadruk op schuchter, omdat er tegelijkertijd ook het bewustzijn was dat een dergelijke vraag een essentialistische kiem in zich draagt. En dus ook op verzet stootte. Een scheidslijn trekken tussen ‘preconceived notions’ en ‘a framework’ bleek geen gemakkelijke oefening te zijn.

Beide voorstellingen waren alleszins direct gelieerd aan de omgeving waarin ze tot stand kwamen. In die zin kunnen ze ‘Japans’ genoemd worden. Umeda’s nerveuze choreografieën evoceren een jachtige stadsjungle. Omringd door de indringende klanken van *noise* muziek toont hij zijn lichaam als ‘meca body’ (mechanic body): een snel vibrerende machine die zich hortend en stotend afspeelt. Ook Okada neemt de grootstad als achtergrond waartegen de ontsnappingspogingen van een groepje jongeren aan de banaliteit van alledag werden afgezet. We zagen hoe de nakende oorlog in Irak werd weggerelativeerd tot een luis in de pels van de verveling. Nu is Tokio niet de enige stad ter wereld die te kampen heeft met jachtige levens en morele verslapping. Inhoudelijk lag het moeilijk om de voorstellingen te beginnen labelen met het adjectief ‘Japans’. Sterker nog, zo opperde Toshiki Okada, “*Perhaps the performance of Hiroaki [Umeda] is part of the festival because it fits in better over here than in the dance scene of Japan.*” Tot zover de ‘preconceived notions’. Dan restte ons nog het ‘framework’.

Tijdens zijn lezing wees Pierre Abi-Saab met betrekking tot *Five Days in March* op de traditie van het Kabuki theater, en hoe die tot uiting kwam in de voorstelling. Ook tijdens de discussie bleek de verleiding groot om de voorstellingen die in Japan tot stand waren

gekomen, te linken aan kennis over de Japanse theaterpraktijk die wel beschikbaar was binnen het eigen referentiekader. Toch was het een verband dat Toshiki Okada zelf niet perse zou leggen. Hij gaf aan dat zijn werk erg gerelateerd is aan hoe hij de hedendaagse samenleving ervaart. Directe en expliciete acties en uitspraken zijn niet inherent aan de Japanse cultuur. Bekommernissen worden er niet gevocabaliseerd. Japanners hebben de neiging om hun problemen op zichzelf te betrekken, waardoor frustraties geïnternaliseerd worden. Dat wilde hij tonen. Op het vlak van acteerstijl, bewegingsmateriaal en vormgeving voelde hij zich ook meer verwant met Stanislavski en performance, dan met exponenten uit het Kabuki theater of de Butoh dans. Hier leek zich onbewust bijna een omkering van referentiekaders te voltrekken.

Apocalyptisch schrijven

De lezing die de Libanese criticus Pierre Abi-Saab gaf ging in op de (on)mogelijkheid van hedendaagse theaterteksten. Hij las de teksten van *The End of Reality*, *Five Days in March*, *Telling Stories* en Pieter De Buysers *Eekhoornbrood*. Van daaruit ontstond de vraag: is het nog mogelijk om over theaterteksten te praten onafhankelijk van de voorstelling zelf? De auteurs van twintig jaar geleden interpreteerden repertoireteksten. Nu zien we een representatie waarin de tekst weliswaar in die representatie vervat zit, maar de letterlijke tekst is verdampt. De verschuiving naar performance heeft het lichaam belangrijker gemaakt dan het woord.

Ramu Ramanathan vroeg zich af wat de implicaties daarvan zijn. Is de literaire theatertekst dan dood? Gedoemd om demonstratief te lijken in het licht van de (audio)visuele tekst? Pierre Abi-Saab denkt dat er gezocht moet worden naar nieuwe vormen van tekstuele representatie. Hoewel hij er meteen de kanttekening bij plaatste dat hij zo eigenlijk een eurocentrisch en chargerend standpunt inneemt. Elke Van Campenhout merkte op dat de evolutie op het gebied van het gebruik en de status van tekst ergens wel logisch is. Tekst wordt gezien als een vehikel voor informatie. Maar de realiteit laat zich nog maar moeilijk vatten in een tekst. De poëtische kracht verliest zijn betekenis in een context waarin iedere boodschap quasi oneindig vermenigvuldigd kan worden. Men is het geloof verloren in één esthetiek, dus één tekst, hoe complex die ook kan zijn. Alle communicatiemiddelen kunnen ingezet worden, want het maakt in feite niets meer uit.

Pierre Abi-Saab vond het opvallend dat alle teksten die hij gelezen had op één of andere manier gerelateerd waren aan geweld. Hij beschouwde het als een indicator voor de maatschappelijke context waarin ze ontstonden. Het resultaat is een *urban theatre* dat focust op het dagelijkse leven en de details ervan. Op het podium vertaalde zich dat naar hyperreële

(The End of Reality) of buitengewoon rauwe (*Telling Stories*) voorstellingen die het geweld dat de maatschappij in feite samenhoudt en herstructureert, extra in het oog laat springen. Zo krijgt 'politiek' een nieuwe betekenis. Ze fungeert nog altijd als twistappel, maar haar zwaartepunt ligt niet meer verscholen in kabinetten en parlementen, maar in het dagelijkse leven. Ook wordt de directe politiek achtergelaten voor een meer formeel onderzoek naar het concept zelf.

Gemeenschapskunst

Telling Stories van Paul Grootboom vormde de uitzondering daarop in vergelijking met alle voorstellingen die we zagen. De voorstelling die hij regisseerde kwam op de aan abstractie gewende westerse ogen vreemd over. De belevenissen van een jonge schrijver in de gewelddadige townships zijn ongepolijst, letterlijk en soms zelfs uitvergroot in beeld gebracht. Voor Paul Grootboom was het een bewuste keuze om *Telling Stories* zo te ensceneren. *"To me the question 'for who am I creating this?' is very important. In the community where I come from, everything you do is meant for the community. Therefore I deal with things as obviously as they come. I want to be able to communicate with everyone. I don't want to lose them. Yes, this implies that the piece in itself may come across as very explanatory to you, but to me that is not the main issue that is at stake here."*

De vraag die Nedjma Hadj daaruit destilleerde is welke gevolgen dit heeft wanneer hij zijn werk in Europa presenteert. Heeft dat wel zin, wanneer een werk zo verknoopt is met zijn publiek en context? Paul Grootboom denkt van wel. De medaille heeft immers ook een keerzijde. Een andere cultuur confronteren met het idee van 'gemeenschap', een gegeven dat daar niet echt meer een plaats in inneemt, kan verrijkend zijn.

Een belangrijke consequentie van de basispremissie van waaruit Grootboom vertrekt voor zijn theaterstukken, is dat de communicatiedrang het altijd zal winnen van de experimenteerdrijf. Of, zoals Mesut Arslan zijn conclusie formuleerde, *"as an artist you draw the line where society draws the line."* Welke artistieke ontwikkelingen kun je nog doormaken als je je autonomie op het spel zet ten voordele van de sociale structuur waarvan je deel uitmaakt? *"Maybe that is the case.. But I feel that I do challenge the borders, albeit in small doses. For instance in 'Telling Stories' there is a mixture of styles and references, mostly western. To you these proceedings seem familiar, but don't forget to them they aren't."*

De discussie rond *Telling Stories* scheen ook meteen een nieuw licht op een andere voorstelling, namelijk *Para onde vai a luz quando se apaga?* van João Fiadeiro. Deze hermetische, minimalistische choreografie was in alle opzichten de tegenpool van *Telling*

Stories. Ze hadden wel als overeenkomst dat er een bepaalde ‘collectieve’ gedachte aan gekoppeld was. Voor Paul Grootboom speelde zich dit af op het vlak van het publiek, voor Fiadeiro op het vlak van de voorstelling en de manier waarop die tot stand is gekomen. Beide confronteerden ons met een herinterpretatie van het begrip ‘gemeenschapskunst’. Beide vielen binnen de gemeenschap waar ze tijdelijk ingeplant werden, niet overal even gemakkelijk, zij het dan om tegenovergestelde redenen. Misschien was *Telling Stories* voor de gemiddelde KFDA-bezoeker wat té uitleggerig. En misschien was *Para onde vai...* voor de gemiddelde KFDA-bezoeker wat té gesloten. Maar ze waren radicaal in hun artistieke keuzes. Waren dit dan misschien wel de meest risico-nemende, de meest ‘dappere’ voorstellingen die we gezien hadden? Ondanks dat ze de schijn hebben dat juist niet te zijn?

Het is een vraag die uiteindelijk onbeantwoord is gebleven. “*It all depends on how you look at it*”, zoals de slotnoot op de laatste dag luidde.