Tussen transgressie & banaliteit:
de valkuilen van de transculturele praktijk

Elke Van campenhout

Tijdens Something Raw, het festival voor jonge dansers in Amsterdam, organiseerde het Frascatitheater het debat 'Something Special'. Naar aanleiding van het samenwerkingsmodel dat Emio Greco/PC ontwikkelde met de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten in 2005, werden vier gasten rond de tafel verzameld. Tijdens het drie uur durend debat werd onder meer gepraat over de noodzaak om de theaterzaal in te ruilen voor een expliciet maatschappelijk geëngageerde positie. Waar ligt de verantwoordelijkheid van de kunstenaar? Moet hij zijn eigen positie herzien om de broodnodige transculturele communicatie mogelijk te maken? De theatermaker in de school, op de straat, in de manege, of toch opnieuw gewoon in het theater? Etcetera selecteerde uit het debat een aantal opinies van Ivana Müller, Karine Saporta *en* Ibrahim Quraishi.

††††††††††<>**Ibrahim Quraishi** is een conceptuele kunstenaar, schrijver, choreograaf en de artistieke directeur van de *Compagnie Faim de Siècle* (NY/Parijs). Zijn werk is gebaseerd op de transformatie van de ruimte, immersieve narrativiteit en de creatie van een proactieve dialoog door het gebruik van digitale en menselijke interfaces. In zijn stukken onderzoekt hij de dynamiek van 'migratie', verlies en samenleven binnen de afgelijnde sociopolitieke begrenzing van onze denkbeeldige gemeenschappen.

††††††††††<>**Karine Saporta** is ridder van het *Légion d'Honneur*, en richtte de *Association des Centres Chorégraphiques Nationaux* op, waarvan zij 16 jaar lang de leiding op zich nam. Ze creëerde de *Compagnie Karine Saporta*, waarin ze voortdurend probeert om tot een herdefiniëring van de hedendaagse dans te komen. Haar choreografie is zowel beïnvloed door Indische dans en hip hop, als door uiteenlopende dansvormen van overal in de wereld.

††††††††††††<>**Ivana Müller** is performance artieste, choreografe en theatermaker. In haar werk ontwikkelt ze performatieve concepten die onze perceptie en logica in vraag stellen. Hieruit ontstaan voorstellingen die tegelijk poëtisch en wetenschappelijk zijn, filosofisch en humoristisch, intiem en politiek. In haar recente werk onderzoekt ze onder meer identiteit- en verhaalconstructies, vaak op de grens tussen fictie en realiteit. Ze maakt meestal theaterwerk, maar creëerde ook intstallaties voor musea en galerijen, en publiceerde verschillende teksten. Ze studeerde literatuur in Zagreb, dans en choreografie in Amsterdam en beeldende kunst in Berlijn. Momenteel werkt en leeft ze in Parijs en Amsterdam.

Karine Saporta: *Voor mij is het als kunstenaar altijd belangrijk om kritisch te staan tegenover de maatschappij. We leven in erg comfortabele tijden, i*n een al even comfortabel stuk van de wereld. Maar we zijn even goed deel van het beslissingsproces van dit stuk van de wereld, waarin bepaald wordt wat er met een ander stuk van de wereld gebeurt. En de manier waarop je daarmee omgaat bepaalt je artistieke politieke standpunt. Voor mij betekent dit dat ik Frankrijk heb verlaten, om te gaan werken in landen die er andere gewoonten op nahouden op het vlak van dans en muziek. Ik heb drie jaar in India gewerkt, een tijd in Madagaskar, en ik heb besloten dat ik ver genoeg af moet staan van mijn eigen cultuur, om te kunnen zien wat er niet aan klopt. Ik wilde reizen en studeren, en op zoek gaan naar nieuwe oplossingen voor mijn choreografische vraagstelling. We beseffen vaak niet hoeveel dansgeschiedenis er ons vooraf gaat. We denken dat de moderne dans revolutionair is geweest, omdat er toen vormelijk heel veel ideeën zijn ontwikkeld die nu nog altijd in de hedendaagse dans worden gebruikt. Maar als je naar de geschiedenis kijkt, zie je heel wat andere oplossingen opduiken. In Frankrijk werd de populaire cultuur na de Revolutie bijvoorbeeld zeer negatief bekeken. Het is heel moeilijk uit te vinden wat er toen werd gemaakt door niet-professionele muzikanten of dansers, hoewel dat toch een belangrijke erfenis is. Het is bijna makkelijker om Indische oplossingen te bestuderen die al eeuwen en eeuwen bestaan. Als je op je eigen terrein blijft zie je dat het grootste deel van de productie gebaseerd is op bourgeois principes: op de individuele verhouding tussen jezelf en je creatie, die erg egocentrisch is, en vaak ook arrogant.
In die drie jaar heb ik heel veel ontdekt. Maar ik heb vooral gewerkt aan het creëren van een tegengewicht voor de eigengereide manier waarop de hedendaagse kunstenaar doorgaans functioneert, en de mythe van het verbeeldingrijke, creatieve culturele klimaat van Europa.
Volgens mij wordt de Westerse kunst op dit moment geplaagd door een grote armoede. Ik denk dat je in een samenleving waaruit de rituelen, de religie, de heilige dimensie, de metafysica aan het verdwijnen is, steeds meer nadruk gaat leggen op sociale onderwerpen en ideeën.
We gaan ervan uit dat alles relatief is, en zijn minder verbonden met het idee van de cirkel, van de natuur, van het absolute. Dat zijn zeer oude ideeën, die alles te maken hebben met ritme. Het is erg interessant om te ontdekken dat wiskunde bijvoorbeeld een erg geheimzinnig en magisch domein was. Door te kijken naar het ritmisch systeem in India, heb ik mijn relatie tot compositie veranderd, en het idee dat ik had van creatie. Het idee dat je je moet bezighouden met de basiselementen van dans: dat je anders met tijd en ruimte kunt omspringen, met de zeer specifieke parameters van onze kunst.
Ik wilde voor mijn gezelschap een mobiele structuur genereren, waardoor het mogelijk zou worden om overal in de wereld aanwezig te zijn: een mobiel theater. Dat theater zal voor zes maanden in Parijs worden geïnstalleerd en de rest van het jaar onderweg zijn. Dit theater is een 'dansoir': zoals je in het Frans een 'patinoire' hebt waar je kan ijsschaatsen, of een 'fumoir' waar je kan roken, is er nu dus voor dansers een 'dansoir'. In een 'dansoir' zou je tot een andere verhouding met het publiek moeten komen: een publiek dat zelf aan het dansen slaat, volgens bepaalde patronen. Iets als een bal of een dansavond, wat niet bepaald positief wordt onthaald door het goed geïnformeerde, gesofisticeerde artistieke milieu. Het is een plek waar niet-professionelen zich op een expressieve manier uitleven. Daarnaast heb je de kunstenaar, die een soort sociale werker wordt, en wiens taak het is om aan een groter publiek de middelen te geven om te dansen. Ik denk dat we een aantal zeer eenvoudige hulpmiddelen hebben ontwikkeld waar mensen mee kunnen improviseren gedurende een avond. Zoals koppeldansen als contactimprovisatie of tango, waar volgens mij heel wat gelijkenissen tussen zitten die nooit zijn onderzocht. We kunnen het publiek helpen om terug van dans te houden.

Ivana Müller: Ik werk op zeer verschillende domeinen: ik maak voorstellingen, ik doe lezingen, ik schrijf,... Al die praktijken samen beïnvloeden mijn positie in de samenleving. Voor mij is het wel degelijk de bedoeling om binnen die 'bourgeois' omgeving te blijven werken, en er op in te werken van binnenuit. Ik ben dus niet van plan om in de nabije toekomst naar India te trekken, of in scholen te gaan werken. Ik wil graag binnen die kleine gemeenschap blijven, en proberen om de regels van de communicatie van binnenuit te veranderen.
Een deel van mijn artistieke praktijk valt onder het LISA-project dat ik heb opgezet samen met drie andere artiesten, performers, antropologen,... Het is een gezelschap dat er niet zozeer op uit is om werk te maken, maar wel om de discussie over dat werk open te trekken. We zijn allemaal erg verschillend, en we zijn ook niet altijd allemaal even overtuigd van mekaars werk, en dus zijn we ook erg kritisch voor mekaar. Maar we willen onze artistieke praktijk wel laten evolueren door dit bespreekbaar te maken. We willen ook uit de productie-georiënteerde manier van werken stappen. En dat is de manier waarop ik mij als kun-

stenaar verantwoordelijk wil opstellen, of wil zoeken naar een structuur waarin ik me politiek kan opstellen: door het publiek op een andere manier aan te spreken, en ook de productiemethodes in vraag te stellen.
Mijn vraag is hoe ik kennis kan produceren, en dat is een vraag die ruimer is dan die van mijn eigen praktijk. Het is de vraag naar hoe kunst kennis kan opleveren. Hoe uit de ontmoeting tussen de toeschouwer en de performer kennis kan ontstaan. Dat is een voorstel, een belofte, een mogelijkheid. Ik kan in mijn werk een kader scheppen waarin deze belofte, of dit voorstel duidelijk wordt, zodat het publiek zich hierin wel of niet kan engageren. Ik hou van die relativiteit, de vloeiendheid en flexibiliteit van de dingen. Ik wil niet één duidelijke gedachtenlijn uitzetten, maar verschillende mogelijkheden aanbieden aan het publiek om zich tot mijn werk te verhouden. Ik vraag niet naar publieksparticipatie, ze kunnen gerust in hun bourgeoisstoelen blijven zitten.

Ibrahim Quraishi: Ik kom vanuit een compleet gemedieerde plek van computerspelletjes, MTV, iPods, een zeer urbane omgeving. Ik ben geobsedeerd door media en film. Ik ben dus een outsider in de kunstsector. Elk stuk dat ik de laatste jaren gemaakt heb, is op de straat gemaakt. Het zijn ook geen stukken maar acties van 15, 20 of 25 minuten. Het is werk dat niet past in het economische kader, waarvoor het te vluchtig is. Sinds ik me in de elitaire kringen van het theater heb begeven, heb ik ontdekt dat deze plekken erg limiterend werken. Langs de ene kant bevrijdend omdat je er comfortabel kunt werken. Maar je zit ook in een situatie waarin je bijna de gevangene van je creatie wordt. Tijdens het productieproces van mijn laatste voorstelling in Wenen, was ik bijna heel de tijd bezig het instituut te bevechten. Daar hadden ze namelijk een idee van wat ze wilden zien, en dat kwam niet overeen met wat wij wilden maken. In Frankrijk wilde de minister van Cultuur dat ik zou werken als een 'sociale kunstenaar', een label dat ik heb geweigerd waardoor ik ook mijn subsidies ben kwijtgespeeld. Maar cultuur is natuurlijk geen middel om problemen op te lossen. Hopelijk is cultuur eerder een middel om het over meer problemen te kunnen hebben, of zelfs om meer problemen te creëren. We zitten dus vandaag ergens in een contradictoire situatie.
Het werk dat ik maak is in de eerste plaats gebaseerd op mijn onderzoek naar architectuur, waarvan ik geloof dat het één van de belangrijkste elementen is van onze leefwereld. We kijken niet naar de architectuur waar we in leven en werken, zoals we ook niet kijken naar de technologie. We gaan er mee om, maar we kijken er niet naar. En meestal gaat dat niet verder dan een halfslachtige flirt met met interactieve ruimtes en sensoren. Maar in mijn werk zit een zeer esthetisch element. Een barok, fantastisch element, dat je loskoppelt van je directe realiteit tot de ruimte, en die je misschien de mogelijkheid biedt om andere vragen te stellen. Ik ben geïnteresseerd in de spanning tussen de ruimte die de artiest wordt, en de toeschouwer, die eveneens de artiest wordt. Dat is opwindend. Ik werk vaak in nachtclubs na 2u 's ochtends, ik laat weerballonnen op in de straten van New York, ik creëer een overstroming in een huis, waar mensen zich een weg door moeten banen van de ene steen naar de andere. Of een plek waarin enorme ijsblokken liggen, en waar het dus heel koud is, terwijl de toeschouwers geen jas dragen. Het zijn situaties waarin mensen zich ongemakkelijk voelen, omdat ze onvoorspelbaar zijn. Dat worden dan performatieve ruimtes.

Karine Saporta: Wat ik zoek in mijn werk is de creatie van nieuwe werelden. Nu ben ik bijvoorbeeld bezig met paarden, zoals ik ook al met poppen heb gewerkt: om een uitdaging te introduceren in mijn werk. Ik maak een kwintet voor een Afrikaanse danser, een dresseuse en drie paarden. In een ronde structuur die beweeglijk is, en me helpt ontsnappen aan de frontale situatie. De situatie in Frankrijk is momenteel bijzonder pijnlijk: mensen leven in hun auto's, er is een enorme armoede. Het is geen moment waarop we ons kunnen verliezen in plezier, of in educatie zoals we dat vroeger begrepen. We moeten andere middelen vinden om mensen te raken. In de metro, dicht bij de Bastille, moest ik drie jongeren uit mekaar halen. Eentje van 11 en de anderen 17 of 18. Jonge mensen sterven op straat door mekaars daden. We leven in extreem gewelddadige tijden. Op zo'n samenleving werk je in met andere middelen. De 'Dansoir' is daar een poging toe. Het is een manier om ons midden in de wereld te zetten, en ons niet terug te trekken in het theater. Ik draag mijn theater op mijn rug en stap daarmee de wereld in.

Ibrahim Quraishi: Ik denk dat heel die kwestie van het geweld in een samenleving voor een stuk ook te maken heeft met de normatieve erkenning ervan. De meeste mensen weten gewoon niet meer hoe ze met geweld moeten omgaan in de performancewereld. De manier waarop het lichaam en zijn gewelddadigheid worden afgebeeld is daardoor vaak erg elitair. Er is een dissociatie tussen het geweld zoals dat zich in de samenleving aandient, en het geweld dat gechoreografeerd wordt in de performatieve

ruimte. En de dialoog situeert zich daar: die kloof moet geadresseerd worden, die twee moeten mekaar vinden voor er sprake kan zijn van een fundamentele verandering.
Ik heb zelf een project opgezet in één van de ruigere buitenwijken van Parijs, je zou het misschien de Bronx van Parijs kunnen noemen. Een wijk waar de politie niet alleen durft patrouilleren. En ik kan je vertellen dat we daar drie jaar lang heel goed met de jongeren hebben gewerkt: we hebben geluidsopnames gemaakt, ik heb hen mijn computer uitgeleend, we hebben workshops georganiseerd, we hebben acht televisiemonitors op de straat gezet en mannen en vrouwen daar laten dansen, terwijl ze mekaars armen en lichamen filmden. In het proces van die drie jaren zijn die zogenaamde gangsters, die oncontroleerbare kinderen, die voornamelijk afkomstig waren uit Algerije, Marokko, Senegal of wat dan ook, zeer goed in staat gebleken om zich te engageren in een hedendaagse kunst-dialoog, in *body art* en conceptuele principes. Maar het probleem was dat de burgemeester van Parijs, en andere mensen die zich zogezegd hadden opengesteld voor die artistieke dialoog, er vanuit gingen dat we naar die gemeenschap zouden toestappen met een onderwijsidee. En dus niet dat we in die gemeenschap zouden gaan werken om er iets van te leren. Ik denk dat dit een zeer moeilijke relatie is: iedere keer als je met migrantengroepen gaat werken, zit je met het probleem dat die groepen vaak erg gesloten blijven. De enige manier om daar op in te breken, is door jezelf in te zetten als een offerlam dat nergens iets van weet. Anders werkt het niet. Zeker niet als je daar aankomt als een sociaal werker die hen graag wilt redden. Zij zijn daar om jou iets te leren, en dat vergt dus drie jaar tijd.

Karine Saporta: Ik vind het zelf zeer deprimerend om te moeten kijken naar 150 jaar hedendaagse kunst, en vast te stellen dat het enige dat de kunstenaars gepresteerd hebben eruit bestaat dat ze de buitenwereld hebben gekopieerd. Voor mij gaat het om uniformering. Je draagt vandaag dezelfde kleren van Afrika tot Parijs. En de kunst accepteert die banaliteit, en produceert banale gebaren. We hebben de magie verloren, alles wat verwijst naar de transcendentie van de kunst. De visie, zoals Kandinsky het noemde, die je uit jezelf haalt, en je in een crisis plaatst, in een delirium. Dat is heel belangrijk voor een artiest: hij moet in een mentale, psychologische staat zijn die hem buiten de banaliteit plaatst. Maar in tegenstelling daarmee hebben we onze doelen binnen die banale grenzen gelegd, en lopen we compleet synchroon met de samenleving. We zijn niet nostalgisch naar een tijd waarin de kunstenaars goud gebruikten om het volk in God te laten geloven. Toen de schilderkunst deel uitmaakte van de Afrikaanse riten, zodat mensen samen tot inzicht konden komen. Die mystieke bewogenheid missen we nu, en dat is het grote gebrek van de moderne kunst. Ik ben één van de eerste mensen geweest die het theater, de lichten, de magie de rug heeft toegekeerd. Maar ik vertel je: we zijn het slachtoffer van die manier van denken, die alles is gaan overheersen.
Ivana Müller: Je spreekt voortdurend over een 'wij', maar wie bedoel je daar dan mee? Ik vind dat zeer verdacht, en bovendien gevaarlijk. Het gaat alleen over jouw opinie. De term 'banaliteit' wordt op zeer veel verschillende manieren ingezet, en is niet noodzakelijk gekoppeld aan het idee van een veralgemeende mondialisering. 'Banaliteit' bestaat, net als magie of transcendentie, in uiteenlopende vormen. En het is echt afhankelijk van een specifieke voorstelling, of een particulier werk, of een oeuvre. Ik neem een andere positie in.
Ibrahim Quraishi: Ik heb altijd een probleem gehad met Antonin Artaud. Hij had zo'n verbazende inzichten in wat Balinees theater was, wat performativiteit was, en ritualisering. Het maakt deel uit van de Westerse geschiedenis, dat die drijft op een fascinatie voor de Ander, vanuit een uitvergroting van wat die Ander is, hoe groots en hoe exotisch. En ik denk inderdaad dat dit erg gevaarlijk is, want als je het territorium van die Ander betreedt, blijkt hun praktijk niet meer of minder banaal dan die van ons. Als ik kijk naar Herman Nitsch, Marina Abramovic, of Joseph Beuys, of Duchamp of zoveel andere mensen, dan creëren zij hun eigen begrip van de realiteit, hun eigen begrip van deconstructie, hun spanningsverhoudingen, hun vragen. In die zin is wat zij produceren niet meer of minder banaal dan de rituelen in de moskee, of de tempel, of welke exotische omgeving dan ook. Je staat altijd in verhouding tot je eigen realiteit, ook al is dat in zijn meest hyperreële vorm. We dragen dan nu misschien H&M en niet de jurken van de Pina Bausch-danseressen in de jaren 80, maar die jurken waren belangrijk voor het Tanztheater van die tijd, net als de tutu's dat waren voor Petipa. Die realiteiten passen bij hun context, en ze zijn niet meer of minder manifest aanwezig in de kunst van vandaag, dan in de rituele kunstvormen van onze voorgangers. †