

De waarheidscommissie volgens Chokri Ben Chikha
Het performen van differentiële toekomsten vanuit een
traumatisch koloniaal verleden¹

Christel Stalpaert en Evelien Jonckheere

Sinds de jaren negentig zijn traumastudies aan een niet te stuiten opmars begonnen. Leys noemde de notie van ‘trauma’ veelzeggend ‘the signal concept of our time’ (Leys 10). Deze trend is niet alleen opvallend in de humane en sociale wetenschappen, maar ook in de kunstpraktijk. W. J. T. Mitchell stelt vast: “certain works of contemporary art are designed to transmit trauma as directly as possible, to rub the spectator’s face in the unspeakable and unimaginable” (Mitchell 295). Traumastudies achten het belangrijk dat de slachtoffers van een traumatische gebeurtenis communiceren wat er gebeurd is en hun traumatische ervaringen bespreekbaar maken om de draad van hun leven weer te kunnen oppikken. Kunst wordt daarbij beschouwd als een belangrijke transformatieve kracht, en het theater wordt daarbij zelfs beschouwd als een bijzondere performatieve ruimte. “Performance has the capacity to function as the space in which trauma can be testified about and borne witness to”, stelt theaterwetenschapper Patrick Duggan (93).

Chokri Ben Chikha, theatermaker en bezieler van het theatergezelschap Action Zoo Humain, deelt deze overtuiging. Met *De waarheidscommissie*, een voorstelling die in 2013 in première ging in het oude Gerechtsgebouw op het Koophandelsplein in Gent, onderzoekt Ben Chikha het culturele trauma van de tentoongestelde ‘andere’. Met deze voorstelling wil hij niet alleen het vernederende en stigmatiserende stereotype discours aankaarten waaraan de ‘andere’ voortdurend ten prooi valt, hij wijst ook op de specifieke – zij het voor sommigen verborgen – geschiedenis van de zogenoemde *zoo humain* in het

¹ Dit artikel betreft een herwerkte en aanzienlijk uitgebreide versie van het artikel: Christel Stalpaert en Evelien Jonckheere. „The Truth Commission According to Chokri Ben Chikha. Performing Differential Futures from a Traumatic Colonial Past.” *Testimony Between History and Memory*. 121 (October 2015): 108-120.

begin van de twintigste eeuw, vrij vertaald als de ‘menselijke’ variant van de dierentuin. Op de wereldtentoonstelling van Gent in 1913 werden 128 Senegalezen en 60 Filippijnen tentoongesteld in een dergelijke mensonterende tentoonstellingspraktijk. Ze stonden onder de vakkundige leiding van een Franse en Amerikaanse impressario die met deze groepen van de ene tentoonstelling naar de andere reisden en daarbij goedkeuring kregen van de Franse en Amerikaanse koloniale grootmachten. Uit historisch onderzoek blijkt dat ten minste drie personen overleden zijn tijdens deze tournees. Ook zijn er duidelijke aanwijzingen dat de tentoongestelden blootgesteld werden aan honger en kou (Jonckheere 97-111).

Door het format te gebruiken van een waarheidscommissie, is Ben Chikha in staat om in het theater te getuigen over het culturele trauma van dit koloniale verleden. Opvallend is dat de voorstelling daarmee niet alleen in het koloniale verleden graaft en de mechanismen van culturele stereotypering bekritiseert, maar ook het medium van de waarheidscommissie zelf kritisch onder de loep neemt. Een waarheidscommissie heeft zeker zijn waarde, maar ook zijn beperkingen op het vlak van traumaverwerking. *De waarheidscommissie* bekritiseert met name de manier waarop de uiterst diverse en complexe traumatische ervaringen gekanaliseerd worden binnen een dominant westers geheugenparadigma.² Het theater wordt bij *De waarheidscommissie* op die manier niet alleen benut als een ruimte waarin het culturele trauma bespreekbaar gemaakt wordt, maar tevens als een plek waarin de inclusieve en exclusieve mechanismen van “hypermastery” (Butler), “Grand Narratives” (Lyotard) en meester-narratieven (“grand narratives”) (Avruch 38) kritisch doorgelicht worden. Het theater van Action Zoo Humain is daarom ook “a place where the grand narratives of trauma can be examined and testified to” (Duggan 93).

² Ik introduceer de notie van een dominant westers geheugenparadigma vanuit Radstone and Hodgkin en hun definitie van een “memory regime” als “kinds of knowledge and power that are carried, in specific times and places, by particular discourses of memory” (2). De theaterwetenschapper Patrick Duggan spreekt van een “Euro-American movement, initially coming out of studies on hysteria and neuroses, (...) predominantly led by European figures such as Pierre Janet, Jean-Martin Charcot and Hermann Oppenheim” (Duggan 16).

In deze bijdrage bespreken we de performatieve strategieën van *De waarheidscommissie* om niet alleen het culturele trauma van het koloniale verleden, maar ook het dominante westerse geheugenparadigma van traumaverwerking bespreekbaar te maken. Bijzondere aandacht wordt geschonken aan twee belangrijke paradigmawissels binnen de traumastudies en de postkoloniale studies, namelijk de postdramatische of postrepresentatieve wende binnen de traumastudies (Stalpaert, *Towards an Embodied Poetics of Failure*) enerzijds, en de notie van ethische aansprakelijkheid binnen wat Achille Mbembe aanduidde als “the postcolony” anderzijds.

‘Acting out’ en ‘working through’ het culturele trauma van de tentoongestelde ‘andere’.

Door een waarheidscommissie te ‘installeren’ in het oude Gerechtsgebouw van Gent, beoogt Ben Chikha in de eerste plaats een erkenning van het culturele trauma van de tentoongestelde ‘andere’ tijdens de Wereldtentoonstelling van 1913 in Gent. In klinische termen heet dit “the cognizance” of “the knowing” van het traumatische verleden (Laub 57). Naast de fysieke ontberingen die de tentoongestelden moesten ondergaan, wordt ook het vernederende vertoog binnen de tentoonstellingsmodus als een traumatische ervaring beschouwd. Het tentoonstellen van de Senegalezen, bijvoorbeeld, had vooral tot doel de goede daden van de Franse kolonisator te onderstrepen. Het voorbeeldige gedrag van de Senegalezen werd daarbij in de lokale pers aangekondigd als de verdienste van de Franse kolonisator die de Senegalezen uit de handen van de barbaarse Arabische slavenhandelaars wist te verlossen en ze in een zekere opvoeding voorzien had. Dit versterkt het westerse stereotyperende discours van de ondergeschikte zwarte ‘andere’ tegenover de superioriteit van de blanke kolonisator. Bell hooks noemt dit de “colonial imperialist paradigms of black identity which represent blackness one-dimensionally in ways that reinforce and sustain white supremacy” (28).

Niet alleen tijdens het creatieproces, maar ook tijdens de voorstelling werd er een beroep gedaan op verschillende experts ter zake – waaronder een kunsthistorica, Dra. Evelien Jonckheere, en een doctor in de Afrikaanse Talen en

Cultuur, Dr. Annelies Verdoolaeghe – om op een wetenschappelijk verantwoorde manier te getuigen over het fenomeen van de *zoo humain*. Tenslotte is het de bedoeling van Ben Chikha om kennis te vergaren omtrent het koloniale verleden en de toeschouwer ook deelgenoot te laten zijn van die kennis.

Deze experts zijn geen professionele acteurs – al hebben zij duidelijk de gave van het woord. Zij spelen in eerste instantie vooral zichzelf. Dat zij geen acteeropleiding genoten hebben, vormt geen probleem. Het is de bewuste keuze van Ben Chikha om ook ongetrainde acteurs in de voorstelling te betrekken en zodoende de grens tussen fictie en realiteit te vertroebelen. Ook Herman Balthazar, die de voorzitter van de waarheidscommissie speelt, is geen professionele acteur. Hij is in feite de voormalige provinciegouverneur van Oost-Vlaanderen. Drie ‘authentieke’ Senegalezen, die directe afstammelingen zouden zijn van tentoongestelde mensen in de *zoo humain* van de Wereldtentoonstelling van 1913, kijken toe vanop de getuigenbank. Zij aanschouwen, samen met het publiek, het bewijsmateriaal dat aangedragen wordt en dat getuigt van het vernederende discours tijdens de Wereldtentoonstelling van 1913.

Door gebruik te maken van experts, ‘authentieke’ getuigen en ‘authentiek’ bewijsmateriaal op de scène, leunt Ben Chikha aan bij het documentaire theater. Ook *De waarheidscommissie* is gebaseerd op grondig archiefonderzoek van tot nu toe vrijwel onbekend en onthutsend materiaal inzake de koloniale geschiedenis van Europa. De experts worden ingezet om dit materiaal op een wetenschappelijk verantwoorde manier te ontsluiten. “Dit theater rapporteert: het presenteert feiten, toont authentieke documenten (...), en legt verbanden (Le Roy 248).

Maar het documentaire theater van *De waarheidscommissie* doet meer dan dat. Het overstijgt het positivistische karakter van het documentaire theater, ook wel ontmaskeringstheater genoemd. Het positivistische documentaire theater stoelt op grondig (archiefo)onderzoek dat de toeschouwer moet overtuigen van de waarheid achter een (soms nog tussen de plooien van de geschiedenis verborgen) historische gebeurtenis. Deze vorm van documentair theater handhaaft de

principes van de positivistische historiografie en overtuigt aan de hand van een schijnbaar objectieve representatie van de werkelijkheid (Le Roy 248).

In tegenstelling tot bijvoorbeeld het documentaire Agitprop-theater van Erwin Piscator, dat de positivistische historiografie weerspiegelt (zie ook Le Roy 248), neemt *De waarheidscommissie* een post-positivistische wending. De voorstelling verschilt met het positivistische documentairetheater in die zin dat zij niet de Waarheid wil achterhalen, ook al laat de titel van de voorstelling dat vermoeden. Ben Chikha is meer geïnteresseerd in waarheidsfuncties; hij onderzoekt vooral “the conditions of its creation”.³ Hij is niet zozeer geïnteresseerd in wat de waarheid is, maar in hoe de zoektocht naar waarheid werkt. Ben Chikha inorporeert met andere woorden de poststructuralistische kritiek van denkers als Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari en Luce Irigaray. Vanaf de jaren zestig en zeventig namen deze Franse denkers een sceptische houding aan tegenover het gangbare waarheidsdenken dat rotsvast vertrouwd op het kennissubject. Zij brachten – met Friedrich Nietzsches kritiek op het waarheidsdenken als hun grote inspiratiebron – de bedrieglijke status van de representatie binnen het logocentrisme in kaart.

In *Différence et répétition* ontleedde Deleuze de mechanismen van het representatiedenken. Hij plaatste vraagtekens bij de klassieke representatie, die hij definieert vanuit vier elementen; “l’identité dans le concept, l’opposition dans la détermination du concept, l’analogie dans le jugement, la ressemblance dans l’objet” (179-180). Binnen de klassieke representatie wordt de identiteit gevormd door het principe van het ‘zelfde’ in de herkenning. Dit impliceert een vergelijking op basis van tegengestelden of opposities. Naar analogie van gelijkaardige feiten worden ook morele oordelen geveld en een object wordt enkel door het waarnemend subject herkend op basis van gelijkenissen: “il renvoie à la ressemblance comme au requisit d’une continuité dans la perception”(180). Volgens Deleuze wordt de waarneming binnen de klassieke representatie gereduceerd tot het verarmde *principium comparationis*: “le

³ De ‘waarheid’ wordt bij de Franse poststructuralist Gilles Deleuze een waarheidsfunctie genoemd: “a concept always has the truth that falls to it as a function of the conditions of its creation” (in Patton 5).



(c) Kurt Van der Elst

monde de la représentation se caractérise par son impuissance à penser la différence en elle-même” (180). Het differente wordt met andere woorden steeds opnieuw gekruisigd door de vervlakkende strategie van de identiteit, de gelijkenis, de analogie en de tegenstelling. De klassieke representatie opereert immers vanuit een uniek centrum dat enkel de analoge en tegengestelde relaties rangschikt en het differente systematisch uitsluit.

De waarheidscommissie ontwricht voortdurend deze binaire opposities en ondergraaft zodoende het mechanisme van het representatiedenken; fictie versus realiteit, slachtoffer versus beklagde, object versus subject, verleden versus heden, ... Een belangrijke ontwrichtende performatieve strategie in *De waarheidscommissie* is het vertroebelen onderscheid tussen fictie en realiteit door de specifieke keuze van acteurs en performers. Een substantieel aantal van de opgevoerde ‘experten’ in *De waarheidscommissie* zijn in het werkelijke leven immers ook professionele acteurs of performers. Toch profileren zij zich in de eerste plaats als gewone mensen van vlees en bloed. Marijke Pinoy mag dan wel bekend zijn als gevierde actrice, zij stelt zich in de eerste plaats voor als moeder van vijf kinderen. Koen Augustijnen, choreograaf van de Sarah-Baartman-scène, is tijdens de voorstelling performant aanwezig als choreograaf én toeschouwer. De drie ‘authentieke’ Senegalese getuigen blijken dan weer uitzonderlijk goed geschoolde performers te zijn. Zij demonstreren hun performatieve kunnen in opmerkelijke zang- en dansscènes. Hun dansopleiding verklaart deels hun podiumvastheid en hun vastberadenheid tijdens het verloop van de waarheidscommissie. Waar de toeschouwer minder mee vertrouwd is, is het feit dat ook de voormalige provincie-gouverneur, Herman Balthazar, een voormalig acteur is, nota bene in stukken van Cyriel Buysse, de auteur die tijdens de getuigenissen zwaar bekritiseerd wordt wegens niet al te fraaie uitspraken over de tentoongestelde mensen die hij zag tijdens de wereldtentoonstelling in Gent in 1913. Overigens, de retorische kwaliteiten die Balthazar gedurende zijn loopbaan als provincie-gouverneur wist te ontwikkelen, komen goed van pas in zijn rol als voorzitter van de waarheidscommissie. Het hanteren van de houten

gerechtshamer is een gestiek die hem op het lijf geschreven is, een handeling die deel uitmaakt van zijn body-as-archive.⁴

De spelers in *De waarheidscommissie* zijn een bevreemdende mix tussen ‘echte mens’, ‘authentieke getuige’, ‘krachtige performer’ en ‘overtuigende redenaar’. Het is niet altijd duidelijk op welk moment welk partikel van de performende mens spreekt. Een bewuste grensvervaging tussen realiteit en fictie is het gevolg. Duggan noemt dit de strategie van “mimetic shimmering”.⁵

The reality of the images as representation shimmers, constantly and rapidly in and out of focus with the perception of the representation as violent reality. The spectator is kept in a constant state of flux, never deciding on the images as reality or mimesis. (...) The images refuse resolution and definition. Unable to decide if the actions of the performance are real or representational, the spectator might be thought of as caught between equal gravitational pulls at each pole of the three-way tension between present reality – mimesis – imputed presence of the referent, without ever settling at one point or finding equilibrium in the middle. (Duggan 73)

De strategie van *mimetic shimmering* genereert een bijzondere positie voor de toeschouwer-als-getuige. Hij/zij bevindt zichzelf in een staat van voortdurende twijfel. Hans-Thies Lehmann noemde deze toeschouwerspositie een toestand van ultieme besluiteloosheid of *undecidability*:

In the postdramatic theatre of the real the main point is not the assertion of the real as such (as is the case in (...) sensationalist productions of the porn industry) but the unsettling that occurs through

⁴ In het artikel “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances” suggereert danswetenschapper André Lepecki het volgende: “a body may have always already been nothing other than an archive” (34). Het lichaam absorbeert voortdurend technieken, bewegingen, gewoontes en dansfrases die gestockeerd worden voor later gebruik. Zie ook Stalpaert, *Re-enacting Modernity* 2011.

⁵ Patrick Duggan hanteert ook de termen “mimetic shimmering”, “shimmering mimesis” en “unsteady mimesis” (63).

the *undecidability* whether one is dealing with reality or fiction.
(Lehmann 101)

Het representatieve verlangen naar een coördinerend, ordenend principe in het woud van tekens, wordt in het postrepresentatieve denken niet ingelost. In Deleuzes woorden wordt de toeschouwer gestimuleerd om een rizomatisch-relationale analyse door te voeren. Dit betekent dat de toeschouwer niet onmiddellijk kan begrijpen; de waarneming is een open proces waarbij de interpretatie op elk moment een onverwachte wending kan nemen. De betekenisgeving – of het afsluiten van de interpretatie – wordt principieel voor zich uitgeschoven en voortdurend uitgesteld. De interpretatie wordt gestuurd vanuit een niet-concluderend denken. De besluiteloosheid in het waarnemen wordt hierbij positief geïnterpreteerd; het behoedt de toeschouwer voor een al te gemakkelijk (be-)grijpen van de waarheid, voor een al te gemakkelijk vellen van een oordeel op basis van duidelijke tegenstellingen. De toeschouwer van *De waarheidscommissie* wantrouwt zodoende niet alleen het ‘werkelijke’ statuut van de performer, hij wantrouwt ook elke waarheidsaanspraak die voortvloeit uit hun getuigenis. Uiteindelijk stelt de toeschouwer zich ook vragen bij de waarheidsaanspraken die de waarheidscommissie als juridisch apparaat installeert. *De waarheidscommissie* bevraagt met andere woorden ook hoe ‘waarheid’ werkt in een dominant westers geheugenparadigma en haalt de naadloze narratieve, representatieve en positivistische werking van de waarheidscommissie onderuit.

Het oppositionele fundament van de waarheidscommissie ontmanteld

Volgens geheugentheoretica Jill Bennett vormt het representatiedenken ook het fundament van het westerse dominante geheugenparadigma. Bennett associeert “representational memory” met “the thinking process and with words – the realm in which events are rendered intelligible, pegged to a common or established frame” (28). Narratie en representatie staan immers centraal in het psychiatrische model van Freud, de vader van de huidige traumastudies. De narratieve herinneringsstrategie (*narrative recall*) wordt sinds Freud beschouwd als het belangrijkste therapeutische middel in het verwerken van traumatische



(c) Kurt Van der Elst



(c) Kurt Van der Elst

gebeurtenissen. Traumadiagnose en traumaverwerking verloopt idealiter via het gesproken woord, via praat sessies met een psychiater, en is gebaseerd op de noties van 'acting out' en 'working through'. In zijn essay "Remembering, Repeating and Working Through" (1914) observeerde Freud patiënten die leden onder de dwangmatige en ongecontroleerde herbeleving of zelfs re-enactment van traumatische gebeurtenissen en noemde dit het proces van 'acting out'. De psychoanalyticus kan, door middel therapeutische praat sessies, dit proces van 'acting out' begeleiden naar een gezonder proces van 'working through'.

Freuds ideeën rond "acting out" en "working through" werden verder ontwikkeld binnen de traumastudies door invloedrijke hedendaagse denkers als Cathy Caruth, Dori Laub, Dominic LaCapra en Judith Herman. LaCapra, bijvoorbeeld, wees op de mimetische relatie van het proces van 'acting out' met het verleden; de traumatische gebeurtenis is "re-generated or relived as if it were fully present rather than represented in memory and inscription" (LaCapra 45). Het proces van 'working through', daarentegen, creëert een reflectieve afstand ten opzichte van het traumatische verleden. De patient erkent het verschil tussen het traumatische verleden en de herinneringsbeelden aan dat verleden in het heden en kan zo het traumatische verleden op een rationale afstand houden. De erkenning van een performatieve relatie ("performative relation" LaCapra 45) tussen heden en verleden is volgens deze theoretici een belangrijke stap in het verwerkingsproces.

Dit individuele, psychotherapeutische geheugenparadigma is ook operatief in het verwerkingsproces van culturele traumas in waarheidscommissies. In feite opereren waarheidscommissies volgens hetzelfde principe van 'acting out' en 'working through'. Slachtoffers en overlevenden van culturele traumas worden uitgenodigd om hun verhaal te vertellen of dat van hun familieleden, terwijl daders amnestie kunnen krijgen als ze alles opbiechten. De Zuidafrikaanse Truth and Reconciliation Commission (TRC) verzamelde op die manier 37,000 getuigenissen van schendingen tegen de mensenrechten die dateren van de periode tussen de Sharpeville Massacre van 1960 en de democratische verkiezingen in Zuid-Afrika van 1994 (Wiebelhaus-Brahm 36).

Binnen het domein van de geheugenstudies wordt een waarheidscommissie niet alleen beschouwd als een officieel orgaan dat getuigenissen over het verleden oproept (truth), maar ook als een rechtsorgaan dat verzoening tussen slachtoffers en daders beoogt (reconciliation). Waarheidscommissies – die al dan niet expliciet de term *reconciliation* opnemen in hun naam – hanteren een vertoog van openbaring, vergiffenis en verzoening. Dit vertoog wil het culturele trauma in het verleden lokaliseren zodat de gelouterde gemeenschap samen de draad weer kan oppikken en een betere toekomst tegemoet kan gaan. Het proces van een waarheidscommissie wordt in die context vaak vergeleken met een vorm van katharsis: de gemeenschap wordt verondersteld in het reine te komen met overweldigende emoties die voortvloeien uit het traumatische verleden. Herman gaf aan dat deze katharsis minder van doen heeft met het ‘zuiveren’ van pijnlijke emoties dan met (politieke) motieven van integratie (*integration*) doorheen een reconstructieproces (*process of reconstruction* Herman 181). De Zuid-Afrikaanse TRC, bijvoorbeeld, wordt beschouwd als een belangrijke stap in de ontwikkeling naar een democratie. De ongetwijfeld grote en positieve impact van een waarheidscommissie op het democratiseringsproces van bijvoorbeeld Zuid-Afrika valt niet te ontkennen, maar toch is het belangrijk even stil te staan bij de inclusieve en exclusieve mechanismen in de politiek van integratie en het vertoog van openbaring, vergiffenis en verzoening.

Eenzijds is het vertoog van openbaring, vergiffenis en verzoening een inclusief discours, een discours van integratie dat steun biedt aan de deelnemers. Het creëert een overkoepelend verhaal waarmee de leden van de getraumatiseerde gemeenschap zich kunnen identificeren en zich zodoende verbonden weten met elkaar. Diegenen die in de publieke sfeer van de waarheidscommissie hun verhaal kwamen doen, of aan publieke herdenkingsceremonies deelnamen, werden zo opgenomen in het ‘meester-verhaal’ dat in de waarheidscommissie tot stand kwam. Een dergelijke praktijk van publieke herdenking en rouw creëert een band onder de deelnemende gemeenschap; “making a place for the terrible event in the self-definition of a community” (Jans 11).

Collective rituals are needed to deal with collective traumas. Shared suffering is suffering halved. In rituals we try by means of coded actions

and words to give shape to the shapeless, to that which defies words. It throws up a protective shield between us and the abyss that the trauma opens up. (Jans 11)

Anderzijds zijn collectieve herdenkings- en openbaringsrituelen zoals die binnen de waarheidscommissies ook exclusief. Ze zijn immers gebaseerd op de representatieve logica van identiteiten, tegenstellingen, analogieën en gelijkenissen. “It situates the past as an object of spectatorship (...) The spectator is witnessing at a remove; in controlled conditions, and within spatial divisions between life and death, viewer and the observed, now and then” (Feldman 165). James Thompson wees in die context op het strategische geheugen (*strategic memory* 97) dat opereert binnen collectieve herdenkings- en openbaringsrituelen. Het houdt vast aan een eenduidige tegenstelling tussen wilslachtoffers versus zij-daders.

The strategic memory is, for that matter, a structuring device that maintains a group’s homogeneous and coherent identity – be it local, national or transnational – and provides the foundations for tradition and continuity. However, this structuring device is installed at the cost of (...) different perspectives on the traumatic event. (Stalpaert, *Towards an Embodied Poetics of Failure* 53)

In haar discoursanalyse van de TRC wees Annelies Verdoolaege bovendien op de dwingende of imperatieve aard van het vertoog van openbaring, vergiffenis en verzoening. Het vertoog stuurde de traumaverwerking van de deelnemende gemeenschap in één bepaalde richting en selecteerde daartoe ideale getuigen die pasten binnen de ultieme doelstelling van vergiffenis en verzoening.

Testifiers expressed themselves in ways that were, to a greater or lesser extent, either appreciated or ignored by the HRV commissioners. [...] The most-preferred utterances were embodied by [...] *ideal testifiers*. It was the discourse of these testifiers that the TRC wanted to capture, to spread to the nation and to preserve for future generations. (Verdoolaege 167)

In plaats van een oordeel te vellen dat in de lijn licht van een rechtssysteem als de TRC, of de schuldvraag te beantwoorden, stelt Ben Chikha's waarheidscommissie het oordeel voortdurend uit. Hij vermijdt dan ook bewust de term *reconciliation* in de titel van de voorstelling. Ben Chikha is niet op zoek naar een consensus over de waarheid of de schuld van het koloniale verleden. Hij ontwricht immers de tegenstellingen waarop het strategische geheugen van een waarheidscommissie gebaseerd is. De voorstelling laat een hoge mate van ambiguïteit toe en wijst zodoende vooral op de complexiteit van het debat over het culturele trauma. Het debat over racisme en de vernederende stereotypering van de 'andere' blijft op die manier open. Dat de voorstelling spraakmakend bevonden werd, was dan ook een compliment voor de makers. Het laatste wat *De waarheidscommissie* toelaat is dat het publiek eensgezind achter één visie staat. Het vertoog van eengezindheid, consensus en verzoening is nobel, maar het kan mensen ook monddood maken, zelfs in een democratie. Filosofe Chantal Mouffe, bijvoorbeeld, wees op de gevaren van consensus in haar theorie van de radicale pluralistische democratie en haar antagonistische relationele subjectiviteit.⁶

The harmonious community claims to be democratic but it is not. (...) a democratic society in which all relations of conflict are erased, imposes consensus in an authoritarian order. (Stalpaert, *Dancing and Thinking Politics with deleuze and Rancière* forthcoming)

In *De waarheidscommissie* blijven de volgende prangende vragen nazinderen; welke gecodeerde acties zijn werkzaam in een waarheidscommissie? Wat zijn de vooronderstellingen van het meester-verhaal (*grand narrative*) dat het koloniale trauma tracht te omvatten? Welk strategische geheugen wordt er door dit (semi-)rechtsapparaat aangesproken? Wat is het vooropgestelde format waarbinnen slachtoffers en daders moeten getuigen? Wat is de politiek achter het structurerende vertoog dat de gemeenschap een homogene en coherente

⁶ Antagonisme is "the relationship that emerges between (...) incomplete entities" (66). Identity has become a relational issue, or, as Chantal Mouffe says, "a subject constructed at the point of intersection of a multiplicity of subject-positions" (35).

identiteit verschaft? En ten koste van welke andere perspectieven wordt het culturele trauma verwerkt? De permanente staat van besluiteloosheid waarin de toeschouwer van *De waarheidscommissie* zich bevindt, betreft met andere woorden niet alleen een esthetische positie, maar ook een notie van ethische aansprakelijkheid. De besluiteloosheid in de interpretatie vertaalt zich naar een onvermogen om een sluitend oordeel te vellen en een ontvankelijkheid voor het andere te cultiveren.

De tentoonstellingsmodus in de Wereldtentoonstelling en Saartjie Baartman

Een beklijvend moment van besluiteloosheid betreft de danssolo van Chantal Loial die refereert aan het tentoongestelde leven van Saartjie Baartman, beter gekend als de “Hottentot Venus” in het begin van de negentiende eeuw. Deze Zuid-Afrikaanse Khoi-vrouw werd meegenomen naar Groot-Britannië en werd daar tussen 1807-1808 tentoongesteld omwille van haar “stereotype” Afrikaanse vrouwelijke kenmerken; een diepbruine huidskleur, een weelderige boezem en een welgevormd rond achterwerk. Ze was de eerste om in 1810 met een proces in Londen haar pijnlijke levensomstandigheden aan te kaarten. De uitkomst van het proces was weliswaar minder succesvol. ‘Men’ redeneerde dat ze naar behoren werd betaald voor haar diensten en ze dus niet als uitgebuit kon beschouwd worden, waarmee de koloniale voyeuristische blik ongemoeid bleef.

Tony Bennett onderwierp de tentoonstellingsmodus (“exhibitionary complex”) aan een kritische blik in zijn boek *The Birth of the Museum* (1995). Daarin omschrijft hij de samenhang tussen de toenemende populariteit van tentoonstellingspraktijken in de negentiende eeuw en het categoriserende wereldbeeld van de moderniteit. Hij verklaart de opgang van de tentoonstellingsmodus vanuit de westerse vooruitgangsgedachte en het ondersteunende mechanisme van de voyeuristische blik. De kracht van het spektakel in moderne tijden, waarmee een eenzijdig westers vooruitgangsdiscours werd opgelegd aan een breed publiek, wordt mee onderschreven door toonaangevende visuele cultuurhistorici als Vanessa Schwartz in *Spectacular Realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris* (1999) en Jonathan Crary in *Suspensions of Perception: attention, spectacle and modern*

culture (1999). Die laatstgenoemde meent zelfs dat de tentoonstellingsmodus in de late negentiende eeuw deel uitmaakte van een “disciplinary regime of attentiveness”.

Een complex spel van technologie en cultuurvormen zou de aandachtige houding van toeschouwers stimuleren zodat de boodschappen van visuele spektakels met de grootste efficiëntie werden opgenomen door de voyeuristische toeschouwer. Zo ondersteunt ook de voyeuristische gaze in de *zoo humain* een “spectacle de la différence”. Ben Chikha is zeer kritisch tegenover deze spectaculaire tentoonstellingsmodus die beweert culturen samen te brengen, maar in feite van elkaar scheidt en catalogeert volgens het binair-oppositionele principe van een ‘wij’ versus ‘zij’-denken:

Dit soort van beeldvorming, dit ‘spectacle de la différence’ heeft niet de bedoeling om meer interculturele uitwisseling te genereren tussen de Gentenaars en de ‘exoten’. Integendeel, ze legt een rigide binair-oppositionele opdeling op, vanuit een machtsverhouding die wordt bepaald door slechts één van beide partijen. De ontmoeting van de Andere in een intersubjectieve relatie tussen tentoongestelde, kijker en maker is – hoewel ze de vorm heeft van een ontmoeting – eigenlijk nihil. (Ben Chika s.p.)

De voyeuristische blik die gekluisterd is aan een dergelijk “spectacle de la différence” wordt ontmanteld in de danssolo van Chantal Loial in *De waarheidscommissie*. De opmerkelijke solo van Chantal Loial ontketent “a series of paradoxical rotations” (Duggan 110) in de perceptie van de toeschouwer. Deze besluiteloosheid belaagt de voyeuristische blik die gecultiveerd werd in de tentoonstellingsmodus van de *zoo humain* en die volgens Ben Chikha nog steeds operatief is in tal van stereotype voorstellingen van de ‘andere’.

In Ben Chikha’s waarheidscommissie refereert Chantal Loial aan het personage van Saartjie Baartman. Achter glas danst ze haar danssolo, geflankeerd door een andere tentoongesteld object, namelijk een neo-classicistisch schilderij van een onbekende (westerse) kunstenaar. De theatraliteit van het grootse doek, dat op



(c) Kurt Van der Elst

een zeer dramatische wijze een scène van menselijk lijden weergeeft, ondersteunt niet alleen de dramatische zeggingskracht van de danssolo. Deze constellatie heeft ook een ontluisterend effect. De parallelle positionering van schilderij en danseres achter glas wijst op de objectiverende mechanismen in een tentoonstellingsmodus en op de veronderstelde afstandelijke relatie tussen toeschouwer en tentoongesteld object. In de *zoo humain* hield een hek de witte kijker gescheiden van de zwarte tentoongestelde. Het hek wordt in *De waarheidscommissie* vervangen door glas, maar heeft eenzelfde functie binnen een – geëxpliciteerde – tentoonstellingsmodus.

Eenzelfde expliciete verwijzing naar een tentoonstellingsmodus is ook aanwezig in *Exhibit B*, de spraakmakende voorstelling van de Zuid-Afrikaanse theatermaker Bratt Bailey, en waarin Saartjie Baartman vertolkt wordt door Berthe Tanwo Njole. Haar stereotype beeld is het eerste van elf ‘halten’ in de Gésu-kerk in Brussel. Bewegingloos staat ze op een traag roterend platform. De toeschouwer-bezoeker krijgt hier geen traditioneel theaterzitje toegewezen in ruil voor zijn ticket. Als een museumbezoeker moet hij van halte naar halte wandelen en er telkens weer een indringend *tableau vivant* onder ogen zien dat getuigt van een schaamteloos koloniaaal verleden. Net als Ben Chikha wil Bailey zo de “shameful stories of imperialist Europe” blootleggen (Bailey in an interview op Canvas). Hij neemt de toeschouwer-bezoeker op in een re-enactment van de tentoonstellingsmodus en positioneert hen op een confronterende manier aan de voyeuristische ‘wij’-kant van het verhaal, tegenover de tentoongestelde ‘andere’. Bailey herhaalt met andere woorden het binair-oppositionele vertoog van de tentoongestelde ‘andere’.

Bailey wijst – net als Ben Chikha overigens – op de hardnekkige aanwezigheid van een dergelijk stereotyperend discours in de huidige (spektakel)maatschappij. Een *tableau vivant* dat de barbaarse koloniale geschiedenis van zwarte slaven verbeeldt, resoneert met een *tableau vivant* van een ‘illegale’ vluchteling, die veelzeggend *objet trouvé* genoemd wordt. Het meest beklijvende beeld in die context is dat van de Nigeriaanse ‘illegale’ vluchteling Sémira Adamu, die, gekneveld aan de leuning van vliegtuigzetels, de verstikkingsdood vond op 22 september 1998. Er lijkt niet veel veranderd te zijn sinds de mensonterende praktijk van de *zoo humain*. In deze ge-re-enacte tentoonstellingsmodus wordt

het duidelijk dat het statuut van ‘illegale’ migranten of bootvluchtelingen in het Westen niet veel meer waard is dan dat van een *objet trouvé*. Hun statuut verschilt niet veel van dat van de Afrikaanse slaven, die als jachttrofeeën meegetroond werden naar het huis van de blanke baas.

Net als Ben Chikha vertroebelt Bailey het rigide onderscheid tussen feit en fictie in *Exhibit B*. Voor het KunstenfestivalDesArts in 2013, koos hij de Gésu-kerk als locatie voor zijn voorstelling omdat diezelfde kerk een tijd voordien herhaaldelijk in het nieuws kwam als schuilplaats en tijdelijke thuis voor ‘illegale’ vluchtelingen. Voor elke première in een andere stad kiest Bailey telkens weer voor een dergelijke met de realiteit beladen plaats en werkt hij samen met lokale residenten. In Brussel, bijvoorbeeld, nodigde hij *sans papiers* uit om zichzelf uit te beelden als *objet trouvé*. Dergelijke uitgangspunten brengen uiteraard op een zeer confronterende manier de harde realiteit binnen in de veronderstelde fictie van het theatergebeuren. De toeschouwer wordt zo meedogenloos in de rol geduwd van de kolonisator, de voyeur, de dader, ... De tegenstellingen tussen fictie en realiteit mogen dan al vertroebeld zijn, de tentoonstellingsmodus in deze statische re-enactments opereert nog steeds ondubbelzinnig volgens het binair-oppositionele vertoog dat ‘slachtoffers’ tegenover ‘daders’ stelt en ‘performers’ tegenover ‘toeschouwers’.

Met *De waarheidscommissie* beoogt Ben Chikha een meer heterogene verbinding tussen het ‘wij’ en het ‘zij’-kamp door ook die tegenstellingen onderuit te halen. In een open brief aan Bailey schrijft hij:

Is het artistiek en maatschappelijk verrijkend de ‘zoo humain’ in te zetten om de kijkers met een éénduidig schuldgevoel op te zadelen? Als dat zo is, dan is deze artistieke strategie gezien de reacties van het publiek, mezelf inclusief, bijzonder goed geslaagd. Maar is schuldgevoel een manier om het fenomeen van interculturele identiteitspolitiek te deconstrueren? En wordt hierbij de ‘Ander’ niet opnieuw opgesloten, onmondig gemaakt, deze keer in een gouden kooi als slachtoffer (...)?
(Ben Chikha s.p.)

Volgens Ben Chikha ontketent de herhaling van stereotypen niet noodzakelijkerwijze een deconstructie van de imperialistische, voyeuristische blik. De referentie naar de historische figuur van Saartjie Baartman in *De waarheidscommissie* is daarom opzettelijk niet eenduidig gestereotypeerd als de 'andere', of het 'slachtoffer'.

Ten eerste draagt Chantal Loial niet het kenmerkende 'primitieve' strooien rokje en is ze niet half naakt, wat wel het geval is bij Berthe Tanwo Njole in *Exhibit B*. In haar vertolking van Saartjie Baartman resoneren de bruine huid van Chantal Loial, de rode hoofddoek en de ronde vormen van haar lichaam wel met het stereotype beeld van Saartjie Baartman, maar de referentie naar Saartjie Baartman is veel ambiguer. Projecteren wij als toeschouwer niet grotendeels de stereotype beelden op het dansende lichaam van Chantal Loial? Is de koloniale blik nog steeds operatief in het huidige theaterlandschap, inclusief de voorstelling van *De waarheidscommissie*?

Ten tweede beantwoordt Chantal Loial/Saartjie Baartman de blik van de toeschouwer met een zelfverzekerde blik en belaagt zij met de kinesthetische kracht van haar dansende lichaam de voyeuristische blik van de toeschouwer. De synesthetische en expressieve kracht van Chantal Loial/Saartjie Baartman als performatief subject en de vaardigheid waarmee ze haar lichaam beweegt dwingt respect af en kan niet zomaar geaccapareerd worden door een voyeuristische blik. Danswetenschapper Ramsay Burt wees op de kracht van het ambigue dansende lichaam in zijn boek *Alien Bodies*. In zijn genuanceerde analyse van de *danses sauvages*⁷ van Josephine Baker in het modernistische Parijs ontleedt hij de exotische mythe rond de persoon van Josephine Baker en haar stereotype vrouwbeeld als naakte, betoverende, wilde schoonheid. "This (myth) conjures up for the white male imagination a stereotypical image of the mysterious black female as 'other' – the sensual feathers that concealed her sex, the allure of her beautiful naked breasts, the erotic attraction of her rhythmically

⁷ De twee meest gekende *danses sauvages* van Josephine Baker zijn de 'banana' dans, die in première ging in de revue *La Folie du Jour* in de Folies-Bergère in 1926-1927 en haar pas-de-deux met Jo Alex in een *Revue nègre* die opgevoerd werd in 1925. Voor deze 'wilde' pas-de-deux droegen beide dansers enkel rode en blauwe veren rond hun middel en hun enkels. (Burt 57)



(c) Kurt Van der Elst

shaking buttocks” (Burt 58). Burt geeft aan dat het dansende lichaam van Baker in feite veel meer was dan het stereotype beeld dat ook hardnekkig overeind bleef in de (westerse) dansgeschiedenis.

A whole mass of ideologically over-determined discourses have been inscribed around her blackness. (...) Essentialising any black person, particularly a woman, runs the risk of stereotypically associating them with the body (...). What is lost above all is the fact that stars and their mythologies are constructed. (...) her star persona was a construction and not the ‘real Joséphine’. (Burt 58-60)

In *De waarheidscommissie* sijpelt de ‘reële’ Chantal Loial doorheen het stereotype beeld van Saartjie Baartman. Het dansende lichaam wordt daardoor heterogener dan het stereotype evenbeeld van Saartjie Baartman of Josephine Baker, die in werkelijkheid ook heterogener waren dan het stereotype beeld dat van hen circuleerde. “Baker’s image was of course not static but highly mobile”, stelt Burt (79). Hij verwijst in die context bijvoorbeeld naar “the impassioned frankness of her performances” (Burt 80) en haar vaardigheid als danser op het vlak van polycentrisme en polyritme (Gottschild 11-19 and Burt 68). Ook verwijst Burt naar “the ways in which African Americans have had access to a shared, communal memory of Africa before the Diaspora” (Burt 65). Het is de erkenning en mobilisatie van deze heterogene lichamelijke die een uitweg biedt uit de verkrampde stereotype lichaamsbeelden van de ‘andere’.

Daarom ook gaat *De waarheidscommissie* een stap verder in haar referentie aan Saartjie Baartman dan het statische *tableau vivant* van Saartjie Baartman in Brett Bailey’s *Exhibit B*, waar het roterende platform het enige blijkt te zijn dat in beweging is. Het dansende lichaam van Chantal Loial representeert niet op een eenduidige manier Saartjie Baartman als slachtoffer. Haar ambigue dansende lichaam opereert “on a variety of levels” (Fischer 30). Enerzijds refereert ze aan de slachtofferrol van het zwarte, dansende lichaam door te wijzen op de tentoonstellingsmodus rond haar lichaam. Anderzijds gebeurt er ook meer dan dat. Chantal Loial is zich bijvoorbeeld zeer bewust van haar rol als performer. Ze

verdwijnt niet in het stereotype beeld van Saartjie Baartman of 'de' zwarte vrouw. De toeschouwer kan bijgevolg haar dans niet eenduidig lezen als een getuigenis van het koloniale verleden. We 'lezen' haar als een getuige en, bijna tegelijkertijd, als een performer die deze rol van getuige/slachtoffer performt. Dit bijzonder krachtig beeld, gepresenteerd in het format van een tentoonstellingsmodus in het voormalig Gerechtshof van Gent, geeft ons een beeld van "a stereotypical image as theatre performing". Patrick Duggan noemde dit *mimesis in reverse*: "the reality of the event is registered in the bodies of the audience before its mimetic quality is recognized" (82). De toeschouwer ervaart een besluiteloosheid in de perceptie; het ambigue dansende lichaam appeleert tegelijkertijd aan een theaterteken dat refereert aan Saartjie Baartman, aan de veelzijdigheid van Chantal Loial als performer, en aan de realiteit van het theatrale apparaat dat elk lichaam tot tentoongestelde 'ander' kan reduceren.

De specifieke locatie van het gerechtsgebouw maakt ook dat de toeschouwer op een specifieke manier gepositioneerd is 'binnen' de opvoering. In tegenstelling tot de afstandelijke relatie van de *zoo humain*, is de toeschouwer niet alleen diegene die kijkt; hij/zij wordt ook bekeken. Terwijl de toeschouwer naar de danssolo achter glas kijkt, is deze zich maar al te zeer bewust van de ogen die ook op hem/haar rusten. Niet alleen de performer, maar ook andere toeschouwers kaatsen de voyeuristische blik van de toeschouwer terug.

Op het einde van haar danssolo treedt Chantal Loial van achter het glas naar voor, stapt ze van het podium en neemt ze plaats tussen de toeschouwers, met de bedoeling de rest van de voorstelling van *De waarheidscommissie* te volgen, nu deel uitmakend van 'het publiek'. Ze *shape-shifts* zodoende zelf van performer-getuige tot een geïmpliceerde toeschouwer-als-getuige. Een discussie tussen choreograaf Koen Augustijnen en actrice Marijke Pinoye ontspint zich. Pinoye verwijt Augustijnen dat hij het zwarte lichaam van de danser misbruikt om een mooie show neer te zetten, als in een hedendaagse variant van de *zoo humain*. Kort nadien wordt Chokri Ben Chikha, de regisseur die gedurende de hele voorstelling het gebeuren gadeslaat als een soort van ceremoniemeester, hetzelfde verweten. We delen nu het perspectief van Loial, die geamuseerd kijkt naar de choreograaf en de regisseur die 'terecht' staan in *De waarheidscommissie*. Tegelijkertijd echter worden ook 'wij' als publiek 'berecht';

en dit heeft alles te maken met het feit dat we geïmpliceerde toeschouwers-
getuigen geworden zijn: “not only aware of our ontological presence in the room
but also of our complicity in the actions presented” (Duggan 90). Duggan
noemde deze toeschouwerspositie de “double being-seen-watching” (90) met “a
basic *implication effect*” (90): “we enter into implicated complicity with what we
are seeing and are no longer justified in objectifying ourselves as ‘outside’ the
performance event” (Duggan 90).

Zowel in *Exhibit B* als in *De waarheidscommissie* worden de toeschouwers een
‘spectator’. Deze term – een samentrekking van de termen *spectator* en *actor* –
werd geïntroduceerd door Augusto Boal om te verwijzen naar de combinatie van
beide posities in één persoon. Door de positionering van de toeschouwer in een
reële gerechtsruimte die fungeert als theatterruimte, en door zodoende het
speelvlak te delen met de performers, voelt de toeschouwer zich aangesproken
door een “dual reality” (xxi). We voelen ons aangesproken door de plaats van
handeling van de waarheidscommissie, door het theatrale apparaat van de
ruimte, maar we bewegen ons ook in de architecturale, reële ruimte van het
voormalige gerechtsgebouw.

In *Exhibit B* gebeurt er iets gelijkaardigs: daar beweegt de *spectator* zich in de
pool van diegene die passief toekijkt op het stereotype beeld, maar we bestaan
ook buiten dat beeld, in de sociale realiteit van de Gésu-kerk, en de bredere
realiteit van Brussel, waar ‘wij’ een gelijkaardige steretype kijk hebben op de
sans-papiers als ‘andere’. In beide gevallen van de duale realiteit wordt de
spectator verondersteld toe te kijken vanuit één pool van de tegenstelling,
namelijk die van de ‘wij’-positie van de dader, die staart naar de ‘andere’ als
slachtoffer. De schaamte die wij voelen is met andere woorden gestuurd door een
“dialectic of mimesis and reality” (Duggan 64-65).

In Ben Chikha’s waarheidscommissie wordt de “dual reality” niet gestuurd
vanuit een oppositioneel denken. Een onontwarbaar kluwen tussen subject en
object, expert and getuige, fictie en realiteit, beul en slachtoffer genereert een spel
van superdiversiteit, eerder dan een spel van opposities. Een gevolg van de
besluiteloosheid in de perceptie van de toeschouwer of “mimetic shimmering” is
“a more complex circulation of tensions than just the dialectic of mimesis and



(c) Kurt Van der Elst

reality” (Duggan 64-65). De besluiteloosheid in perceptie belaaft zodoende ook het stereotype denken; elke vooronderstelling wordt voortdurend bijgesteld, elke waarheidsaanspraak genuanceerd met nog een ander perspectief. De toeschouwer moet een mentale flexibiliteit ontwikkelen om de voorstelling te ‘vatten’. “Spectating then no longer works with common sense to recognize otherness on the basis of easily recognizable external features such as race, gender or age, but to meet or encounter according to an *accord discordant* or discordant harmony, according to an agreement to differ and disagree, to postpone interpretation and hence judgment” (Stalpaert, *Megalopolitan Varieties of Flanerie* 388-389).

Postkoloniale ontmoeting van de ‘andere’ in een wereld-zonder-anderen

De hoge mate van besluiteloosheid in de perceptie van de toeschouwer van *De waarheidscommissie* maakt dat de katharsis van een klassieke dramatische esthetiek uitblijft. In *De waarheidscommissie* is er geen eenduidige openbaring (*disclosure*) van het culturele trauma van het koloniale verleden. Evenmin kan er een eenduidig en sluitend antwoord geformuleerd worden op de schuldvraag (*closure*). De toeschouwer ervaart een schok in het denken (“shock to thought”), waarbij de mechanismen van het representatiedenken en het oppositionele denken ontmanteld worden. *De waarheidscommissie* introduceert een andere vorm van relationaliteit. Deze relationaliteit is niet zozeer gestoeld op het oppositionele en hiërarchische denken dat de westerse vooruitgangsgedachte kenmerkt, maar op een wederzijdse ontmoeting. Deleuze ontwikkelde deze notie van relationaliteit in zijn concept van een wereld-zonder-anderen. Dit concept spoort ons aan om niet alleen anders te gaan denken over relationaliteit, maar ook om daadwerkelijk andersoortige relaties aan te gaan – “to rethink relation – (...) rethink it in order to relate anew” (Thiele in Burns and Kaiser 56).

In *A Thousand Plateaus* ontwikkelden Deleuze en Guattari het vaak geciteerde voorbeeld van de sluipwesp en de orchidee als nieuwe vorm van relationaliteit. In deze vorm van samenleven is er aandacht voor het differente. Beide geledingen in de relatie zijn in hun (over)leven verwickeld in een wederzijds ‘worden’ als ontmoeting van de ander, zonder zichzelf in de ander te hoeven verliezen en

zonder de ander binnen zijn eigen doeleinden in te kapselen. Deze metonymie van wederzijdse ontmoeting geldt ook op menselijk vlak; een (liefdes)relatie wordt door Deleuze en Guattari in die context omschreven als “a nonsubjective, living love in which each party connects with unknown tracts in the other without entering or conquering them”. (Deleuze en Guattari 209)

In *The Logic of Sense* schetst Deleuze deze wederzijdse ontmoeting aan de hand van het verhaal van Robinson Crusoe, de schipbreukeling die op een onbewoond eiland de kannibaal Araucanian ontmoet en hem ‘civiliseert’ tot zijn hulpje Vrijdag. Deleuze is niet zozeer geïnteresseerd in het beroemde boek van Daniel Defoe, maar des te meer in de ontluisterende versie van de Franse schrijver Michel Tournier. In *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967) ontmantelt Tournier het oppositionele denken en het verlichtingsideaal dat aan de grondslag ligt van Vrijdags ‘ontwikkeling’ tot hulpje. Deleuze deelt de visie van Tournier dat het evenwel niet Vrijdag is, maar Robinson Crusoe die een fundamentele metamorfose moet ondergaan, wil hij overleven. Zijn wordingsproces bestaat erin dat hij de comfortabele bakens van zijn westerse Kennissubject bevrageert en zich opent naar de ‘ander’, in dit geval Vrijdag. Of zoals Thiele het beschrijft: “he becomes a Robinson who learns to encounter difference in a different manner, and thereby learns to live-with-others” (in Burns and Kaiser 60). Hier ontvouwt zich een totaal verschillende Robinsonade; “one in which encountering the other does not necessarily imply imperialist domination of that other, but instead can lead to a process of learning an-other world” (in Burns and Kaiser 61).

Het is dit verhaal dat Deleuze oppikt om zijn concept van een wereld-zonder-anderen uit de doeken te doen. Daarin kan de ‘ander’ niet als tegengesteld aan ons ‘zelf’ gedacht worden. Dit oppositionele denken wordt ondenkbaar, niet alleen omdat het Kennissubject waarop de ontologische zekerheid van het ‘zelf’ aan het wankelen gebracht is, maar ook en vooral omdat de comfortabele structuur van het oppositionele denken waarop onze (westerse) opvatting van geschiedenis, identiteit en subjectiviteit gestoeld is, als een beperkende constructie ervaren wordt. Zoals Thiele opmerkt in haar denken met Deleuze: “not so much the comfort of ‘my’ other is gone, but most of all the comfort of structural assurance of this world itself is gone, in order to imagine – that is to think – differently” (in Burns and Kaiser 66). Met het verbeelden van een wereld-

zonder-anderen is de funderende oppositionele relatie van ‘zelf versus ‘ander’ ondenkbaar geworden. Vanuit de ontologische instabiliteit waarmee deze denkbeweging gepaard gaat, is er ruimte voor een co-creatieve verhouding. In deze co-creatieve relatie ervaren we, om het met de woorden van Bracha L. Ettinger te zeggen, the “co-emerging I and Non-I prior to the I versus other” (in Bruns and Kaiser 69).

Hedendaagse postkoloniale schrijvers-denkers als Édouard Glissant, Antonio Benítez-Rojo, Wilson Harris, Mohammed Dib en Adrian Johnson zijn ervan overtuigd dat postkoloniale studies ook voorbij het oppositionele denken moeten evolueren. Bruce B. Janz suggereert in die context om, in navolging van Achille Mbembe, de term ‘postcolonial’ systematisch te vervangen door de term ‘postcolony’.

‘The’ postcolony is, in fact, many postcolonies, and the position one holds in that place is multiple, complex, and in some cases, even contradictory. (Janz in Burns and Kaiser 28)

Deze radicale terminologische keuze geeft aan hoe het huidige postkoloniale denken zich distantieert van de eenduidige boodschap van het anti-vertog en plaats ruimt voor de evocatie van een complexe ervaring van een individu in een al even complexe constellatie van postcolonies. Men wil daarbij geen mensen ‘bekeren’ tot één of andere nieuwe waarheid, maar mogelijkheden creëren om in een voortdurende dialoog te treden met heterogeniteit. Dit “becoming-postcolonial” (Burns and Kaiser 13) betekent evenwel niet dat het koloniale verleden geen belang meer heeft. Het gaat om het loskomen van een fixatie op het koloniale verleden zodat er vanuit een experimenteel engagement met het heden meerdere – in de zin van differente – toekomsten kunnen worden verbeeld: “imagining (...) differential futures specific to but not specified by the colonial pasts” (Burns and Kaiser 13).

De waarheidscommissie is op die manier een uiterst genuanceerde evocatie van de complexe beleving van de vergelijkende tegenstellingen tussen ‘wij’ en de ‘andere’. Chokri Ben Chikha’s eigen jeugdervaringen, zijn inzichten in het

koloniale verleden van Gent, zijn visie op de Vlaamse migratiepolitiek en zijn hoop voor de toekomst komen er in een complex verknoopte constellatie naar voor. Het koloniale verleden maakt op die manier ook deel uit van de ervaring van een aantal dansers en performers, maar bepaalt niet langer al hun doen en laten. Op het ambigue dansende lichaam van Chantal Loial heeft het koloniale verleden alleszins geen allesoverheersende, verlamme werking meer: “this is not a denial of racism, but the recognition that racism does not define and exhaust all the ‘creative’ potential of race” (Janz 31). Het is de verknoopte constellatie van verleden, heden en toekomst in dit ambigue dansende lichaam dat ook een alternatief biedt voor de obsessie met het koloniale verleden van de eerste golf postkoloniale denkers. Deze keuze voor een esthetica van een fundamentele besluiteloosheid is zo een uitweg uit de impasse van het defaitistische doemdenken. Het postkoloniale discours, zo lijkt dit dansende lichaam te zeggen, moet het heden bijbenen als het nog een toekomst wil hebben. Als dat niet gebeurt, zal het postkoloniale discours verzanden in nostalgische gevoelens en reactionaire (des)illusies.

De waarheidscommissie ontploft zich niet alleen vanuit een catastrofaal verleden, maar ook en vooral vanuit de onvoorspelbare ontmoetingen en de voortdurend transformerende verbindingen die zij aangaan met sociale weefsels, de toeschouwer inclusief. Elke ontmoeting houdt daarbij een potentieel tot wording in zich. Het hardnekkige geloof in de mogelijkheid vooruit te komen, ondanks – of zelfs dankzij – het catastrofale verleden en heden van kolonisatie (en migratie), staat in scherp contrast met de pessimistische ondertoon van *Exhibit B* en de eenduidige (lees: moraliserende) beschuldigende vinger die Brett Bailey daarbij uitsteekt naar de ‘vermaledijde’ toeschouwer.

Dat in *De waarheidscommissie* de politieke boodschap minder scherp aanwezig is, spreekt voor zich. Eerder dan het verdedigen van één overtuiging, gaat het hier om het blootleggen van de complexiteit van het debat zelf. Dit genereert een boeiende shift van moralisme naar ethiek.⁸ Als het oppositionele denken tussen ‘wij’ en ‘zij’ komt te vervallen, wordt het moralisme afgelost door een vertoog van

⁸ Onder andere Rick Dolphijn wijst op het toenemende belang van de ethiek in het huidige postkoloniale denken.

ethische aansprakelijkheid. Dit sluit aan bij *The Three Ecologies* van Félix Guattari, een boek dat sinds zijn Engelse vertaling aan een opmars bezig is. In dit boek geeft Guattari aan hoe het moralisme afgelost wordt door “the ethico-aesthetic aegis of an ecosophy” (41). De samenvoeging van ecologie en filosofie geeft aan hoe de omgeving onlosmakelijk verbonden is met de psychische productie van subjectiviteit en sociale relaties. Deze notie van ethische aansprakelijkheid is een belangrijke hefboom om het onderzoeksdomein van postkoloniale studies de noodzakelijke doorstart te bieden voorbij het oppositionele denken. “In this way, the colonial past persists within the postcolonial present not as an over-determining or specifying legacy, but as the ground from which differential futures emerge in unpredictable, unforeseeable and ever new ways.” (Burns and Kaiser 15)



(c) Kurt Van der Elst

Bibliografie

Avruch, Kevin. "Truth and Reconciliation Commissions: Problems in Transitional Justice and the Reconstruction of Identity." *Transcultural Psychiatry* 47:1 (2010): 33-49.

Brett, Bailey. "Interview on Canvas." 06/05/2012. Laatst geraadpleegd op 20/01/2015. <http://cobra.be/cm/cobra/podium/podium-recensie/1.1293341>.

Ben Chikha, Chokri. "Open brief van Chokri Ben Chikha aan Brett Bailey." *De Wereld Morgen*. 16/12/2013. Laatst geraadpleegd op 8/12/2014. <http://www.dewereldmorgen.be/artikels/2013/09/16/open-brief-van-chokri-ben-chikha-aan-brett-bailey>.

Bennett, Jill. "The Aesthetics of sense Memory: Theorising Trauma Through the Visual Arts." *Regimes of Memory*. Eds. Susannah Radstone and Katharine Hodgkin. London: Routledge, 2003. 27-39.

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. New York: Routledge, 1995.

Boal, Augusto. *Theater of the Oppressed*. London: Pluto Press, 2000.

Burns, Lorna and Birgit M. Kaiser. "Introduction: Navigating Differential Futures, (Un)making Colonial Pasts." *Postcolonial Literatures and Deleuze. Colonial Pasts, Differential Futures*. Eds. Lorna Burns and Birgit M. Kaiser. New York: Palgrave Macmillan, 2012. 1-20.

Burt, Ramsay. "'Savage' Dancer. Tout Paris Goes to See Josephine Baker." *Alien Bodies. Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*. London: Routledge, 1998. 57-83.

Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York, NY: Fordham University Press, 2005.

Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge (MA): Massachusetts Institute of Technology, 1999.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presse Universitaire de France, 1968.

---. *The Logic of Sense*. Transl. Mark Lester and Charles Stivale, New York: Columbia University Press, 1990.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Brian Massumi. London: Continuum, 2004.

Dolphijn, Rick. "Undercurrents and the Desert(ed): Negarestani, Tournier and Deleuze Map the Polytics of a "New Earth." *Postcolonial Literatures and Deleuze. Colonial Pasts, Differential Futures*. Eds. Lorna Burns and Birgit M. Kaiser. New York: Palgrave Macmillan, 2012. 199-216.

Duggan, Patrick. *Trauma-tragedy. Symptoms of Contemporary Performance*. Manchester: Manchester University Press, 2012.

Feldman, Allen. "Memory Theaters, Virtual Witnessing, and the Trauma-Aesthetic." *Biography* 27:1 (2004): 163-202.

Fischer, Lucy. "Ecstasy: Female Sexual, Social, and Cinematic Performance." *Women and Performance* 6:2 (1993): 26-40.

Freud, Sigmund. "Remembering, Repeating and Working Through (further recommendations on the technique of psycho-analysis II)." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. And transl. J. Strachey. London: Hogarth Press. 147-156. (original published in 1914)

Guattari, Félix. *The Three Ecologies*. Transl. Ian Pindar and Paul Sutton. New York: Continuum, 2000.

Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery: From Domestic Abuse to Political Terror*. London: Rivers Oram Press, 2001.

bell hooks. *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*. Boston (MA): South End Press, 1990.

Jans, Erwin. *Marketplace 76*. dramaturgical notes, 2012.

Janz, Bruce B. "Forget Deleuze." *Postcolonial Literatures and Deleuze. Colonial Pasts, Differential Futures*. Eds. Lorna Burns and Birgit M. Kaiser. New York: Palgrave Macmillan, 2012. 21-36.

Jonckheere, Evelien. "'Ach, waarom zou ik het u ook verzwijgen? ...' Ontbering achter de schermen van de 'zoos humains.'" Gent 1913. *Op het breukvlak van de moderniteit*. Eds. Christophe Verbruggen en Wouter Vanacker. Gent: Snoeck, 1913. 96-111.

LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998.

Laub, Dori. "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening." *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Eds. Soshana Felman and Dori Laub. London: Routledge, 2013. 57-74.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Transl. Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.

Leys, Ruth. *Trauma. A Genealogy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

Lepecki, André. "The Body as Archive. Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance." *Dance Research Journal* 42:2 (2012): 28-48.

Le Roy, Frederik. *Verknoopte tijd, verfrommelde geschiedenis. Een theaterwetenschappelijk en geschiedfilosofisch onderzoek naar theater en*

performance als politiek van de herinnering in het modern en presentistisch historiciteitsregime. onuitgegeven doctoraal proefschrift. Gent: UGent, 2012.

Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

Mitchell, W. J. T. "The Unspeakable and the Unimaginable. World and Image in a Time of Terror." *ELH* 72:2, 291-308.

Mouffe, Chantal. "Radical Democracy. Modern or Postmodern?" *Universal Abandon? The Politics of Post-modernism*. Ed. Andrew Ross. Minneapolis, 1988.

Patton, Paul. "Introduction." *Deleuze: A Critical Reader*. Ed. Paul Patton. Oxford: Blackwell Publishers, 1997, 1-17.

Radstone, Susanna and Katharine Hodgkin. "Regimes of Memory: an introduction." *Regimes of Memory*. Eds. Susannah Radstone and Katharine Hodgkin. London: Routledge, 2003. 1-22.

Schwartz, Vanessa. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Stalpaert, Christel. "Re-enacting Modernity: Fabian Barba's A Mary Wigman Dance Evening (2009)." *Dance Research Journal* 43:1 (2011): 90-95.

Stalpaert, Christel. "Megalopolitan Varieties of Flanerie. Identity as a Spatial and Relational Issue in Constanza Macras' Megalopolis." *Guess Who's Coming to Dinner. Liber Amicorum voor Rik Pinxten*. Eds. Ine Pisters, An Van. Dienderen and Chia Longman. Gent: Academia Press, 2012. 383-390.

Stalpaert, Christel. "Towards an Embodied Poetics of Failure. Some Sideway Glances to Violence and Trauma in Needcompany's *Marketplace 76.0*." *Performance Research* 20:2 (2015): 50-63.

Stalpaert, Christel. "Dancing and Thinking Politics with Deleuze and Rancière. Performing Hesitant Gestures of the Unknown in Katarzyna Kozyra's *Rite of Spring*." *RELAY. Theories in Motion*. Eds. Thomas DeFrantz and Philipa Rothfield. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2015, forthcoming.

Thiele, Kathrin. "The World With(out) Others, or How to *Unlearn* the Desire for the Other." *Postcolonial Literatures and Deleuze. Colonial Pasts, Differential Futures*. Eds. Lorna Burns and Birgit M. Kaiser. New York : Palgrave Macmillan, 2012. 55-75.

Thompson, James. *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.

Tournier, Michel. *Friday*. Transl. Norman Denny. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1969.

Verdoolaege, Annelies. *Reconciliation Discourse: The Case of the Truth and Reconciliation Commission*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2008.

Wiebelhaus-Brahm, Eric. "South Africa's Paradigmatic Truth and Reconciliation Commission." *Truth Commissions and Transitional Societies. The Impact on Human Rights and Democracy*. New York: Routledge, 2010. 35-51.

