

Woord Vooraf

Terwijl de kernredactie van *Documenta* alles in gereedheid brengt voor het winternummer van 2015, bereikt ons op vrijdagavond 13 november het verontrustende nieuws van de aanslagen in Parijs. De media maken gewag van de zwaarste aanslagen op Franse bodem sinds WOII (Canvas). Niet alleen de groeiende terreurdreiging verontrust ons, maar ook het polariserende discours dat daarmee verscherpt wordt. Moraalfilosoof Patrick Loobyck wijst terecht op de tragische paradox van de veiligheidsmaatregelen in de strijd tegen terreur. “Hoe meer maatregelen we nemen om onze vrijheid te beschermen, hoe minder vrij wij zijn”, stelt hij in *De Afspraak* van donderdag 19 november. Hij noemt de veiligheidsmaatregelen “een collectief ritueel waar we als samenleving door moeten, nu we zo hard geraakt zijn. Dat hoort daarbij. Maar er zijn gevaren: onze democratie wordt aangevallen en dan hebben we de neiging om daar op een ondemocratische manier op te reageren. Een valkuil waar we niet in mogen vallen”.

Tegelijkertijd stellen wij vast dat bijna alle bijdragen voor het winternummer van *Documenta* raken aan het politieke. Elk op hun manier trachten deze bijdragen een polariserend discours open te breken. *Documenta* presenteert daarbij niets ongewoons. Het weerspiegelt een bredere tendens in de kunst- en theaterwetenschappen waarbij de notie van het politieke sinds het begin van dit millennium een hernieuwde aandacht krijgt. Gabriele Klein en André Lepecki wijten dit aan de politieke-filosofische wende in de dans- en performance studies. Met de publicatie van *The Politics of Aesthetics* (2004) en *Dissensus. On Politics and Aesthetics* (2010) van Jacques Rancière (2004) en de lezing “Art, Inactivity, Politics” van Giorgio Agamben op het Moskouse Kunstfilosofische congres *Philosophy, Politics and Art* van 2007 ontwaardt Lepecki “a recuperation of a quasi-ontological association between art and politics” (Lepecki 153).

De notie van het politieke in de kunst verschilt van haar Oudgriekse etymologische betekenis *politeia*. Bij *politeia* staat de staatsvorm en het bestuur van de burgerlijke samenleving centraal. Rancière noemt dit *the polical* (*le politique*). *Politics* (*la politique*), daarentegen, omschrijft Rancière als iets dat

“revolves around what is seen and what can be said about it, around who has the ability to see and the talent to speak, around the properties of spaces and the possibilities of time” (*The Politics of Aesthetics* 13). Volgens hem zijn artistieke praktijken politiek van zodra ze een gangbare verdeling van het sensibele herschikken; een *politics of aesthetics* genereert “ways of doing and making’ that intervene in the general distribution of ways of doing and making as well as in the relationships they maintain to modes of being and forms of visibility... (to) the indetermination of identities, the delegitimation of positions of speech, the deregulation of partitions of space and time” (*The Politics of Aesthetics* 13-14).

In zijn betoog stelt Rancière resoluut dat kunst moet stoppen met aan de toeschouwer proberen uit te leggen wat de ‘waarheid’ is met betrekking tot sociale relaties en hoe hij/zij kan strijden tegen (kapitalistische) vormen van dominantie. Deze opvatting van politieke kunst gaat er immers van uit dat de (theater)maker de waarheid in pacht heeft en de ‘juiste’ manier van politieke weerstand kan overbrengen op de toeschouwer. Deze maker gedraagt zich volgens Rancière als een schoolmeester; hij presenteert zichzelf als “the one who knows how to make it an object of knowledge, at what point and in accordance with what protocol” (*The Emancipated Spectator* 8). Rancière acht deze opvoedkundige opvatting van kunst een voorbijgestreefde gedachte. Deze vorm van politieke kunst is volgens hem nog al te zeer doordrongen van een ongelijkheidsprincipe. De zogenaamde bevrijding van de toeschouwer is “a fatal illusion of autonomy, trapped in the logic of dispossession and its concealment” (Rancière, *The Emancipated Spectator* 15). Zelfs het interactieve theater van de jaren zestig, dat de toeschouwer de ultieme bevrijding van het kapitalistische consumptietheater beloofde, opereerde volgens dezelfde dogmatische principes als het traditionele theater waartegen het in opstand kwam. De bevrijding van de toeschouwer gebeurde immers volgens de pedagogische logica van kennis en volgens een vooropgesteld protocol dat de theatermaker voor ogen had (Zie ook Stalpaert 80).

Opdat kunst werkelijk politiek zou zijn, moet het een herverdeling van het sensibele kunnen veroorzaken. Dat betekent een ontmanteling van de vooropgestelde tegengestelden waarop de comfortabele toeschouwersfunctie

gebaseerd is. Het zijn precies de oppositionele begrippenparen actief en passief / collectief en individueel / ... die een toeschouwer in de ban houden van een pedagogische logica. Zelfs als kunst deze polen omdraait, en van de passieve toeschouwer een actieve co-creator maakt, is dat nog geen garantie op 'politiek' succes: zolang de oppositionele begrippenparen actief zijn, is er geen sprake van een herverdeling van het sensibele. Plus-tekens plaatsen waar min-tekens stonden en omgekeerd, heeft geen enkel effect op het (populariserende) mechanisme van tegenstellingen. Wie een systeem als zijn tegenpool bestrijdt, wordt er ook door bepaald. De tekens blijven immers op dezelfde plaats staan. "Een theorie die zich zonder meer als het omgekeerde van een andere theorie opstelt, blijft onvermijdelijk door de structuur en de systematiek van deze laatste bepaald", aldus Van Haute (25).

Rancière bepleit dan ook een radicale esthetische breuk met het oppositionele mechanisme zelf. Alleen dan, zo stelt Rancière, kan kunst nieuwe intellectuele uitdagingen aangaan; "the shared power of the equality of intelligence links individuals" (*The Politics of Aesthetics* 17). De bijdragen die verzameld werden voor het winternummer van *Documenta* trachten deze radicale esthetische breuk met het oppositionele mechanisme zelf te beschrijven.

In zijn bijdrage werpt Jasper Delbecke samen met *Memento-Park* van Thomas Bellinck – KVS – een kritische blik op de herdenkingscultuur rond WO I waarmee we dit jaar in België te maken hebben gehad. De gebeurtenis van de 'Grote Oorlog' die naar aanleiding van zijn honderdste verjaardag wordt herdacht, dreigt gebanaliseerd te worden door de inlijving in de commerciële logica van het kapitalisme. Delbecke onderzoekt hoe *Memento-Park* de toeschouwer niet zozeer een puzzel van de geschiedenis, maar een complex vraagstuk omtrent de herdenking van de geschiedenis voorlegt. Kan het theater een re-politiserende functie bekleden? Kan de podiumkunsten tot een nieuwe situatie van 'waarheid' komen, zoals Badiou het definieerde? Kan het tot een gedegen waarheidsproces komen?

Joachim Ben Yakoub onderzoekt vanuit een politicologische invalshoek de performatieve kracht van bewegende en stilstaande lichamen in een revolutionaire context. Hij operationaliseert de filosofische notie van de *space of*

appearance van Hannah Arendt en onderzoekt haar (voor)waarde als politieke actie naar aanleiding van de revolutie in Tunesië. Zijn analyse van lichamelijke weerstand gaat niet toevallig gepaard met een aantal opmerkelijke bedenkingen omtrent de tegenstelling tussen ‘individueel’ en ‘collectief’, ‘privaat’ en ‘publiek’.

In de twee volgende bijdragen maken de auteurs het waarheidsproces van de waarheidscommissie. Het opzet en de positieve werking van een waarheidscommissie wordt internationaal erkend. Desalniettemin kent de status van haar waarheidsvertoog veel kritiek binnen recente geheugen- en traumastudies. Met name het eenzijdige vertoog van openbaring (*disclosure*), vergiffenis (*forgiveness*) en verzoening (*reconciliation*) wordt onder de loep genomen.

In hun bijdrage stellen Sofie de Smet en Marieke Breyne de meta-narratieve en genderspecifieke houding van de Zuid-Afrikaanse Truth and Reconciliation Commission (TRC) aan de kaak. Zij ontlede het modernistische tijdsregime van de TRC in de nasleep van het Marikana-Massacre dat in 2012 plaatsvond. Hun bijdrage onderzoekt tevens of twee opmerkelijke hedendaagse Zuid-Afrikaanse voorstellingen, *MARI and KANA* en *Iqhiya Emnyama*, een kritische reflectie kunnen genereren op de constructie van een masterverhaal over het traumatische verleden van apartheid.

Christel Stalpaert en Evelien Jonckheere gaan verder op het elan om de waarheidsfunctie van een waarheidscommissie te achterhalen. Zij doen dit aan de hand van de voorstelling *De waarheidscommissie* (2013) van Chokri Ben Chikha en Action Zoo Humain. Door het format te gebruiken van een waarheidscommissie, is Ben Chikha in staat om in het theater te getuigen over het culturele trauma van het 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. *De waarheidscommissie* bekritiseert de manier waarop de uiterst diverse en complexe traumatische ervaringen gekanaliseerd worden binnen wat Stalpaert en Jonckheere een dominant Westers geheugenparadigma noemen.

In de kunstenaarsbijdragen van de rubriek *Portfolio* wordt de open brief van theatermaker Chokri Ben Chikha gepubliceerd. Onder andere deze brief maakte,

samen met de voorstelling *De waarheidscommissie*, deel uit van zijn doctoraat in de kunsten. Anno 2015 blikt hij in een gesprek met Jasper Delbecke terug op deze brief en her-ijkt hij zijn bedenkingen rond stereotypen in tijden van migratie en terreur. Opnieuw valt op hoe een theatermaker tracht om het mechanisme van tegenstellingen te ontmantelen, omdat een dergelijk mechanisme een stereotyp en polariserend denken in de hand werkt.

Ook theatermaker Kris Verdonck geeft een eigenzinnige invulling aan het politieke. Zelf beweert hij geen politiek geëngageerde kunstenaar te zijn, al erkent hij de politieke esthetiek in zijn werk wel. In een gesprek met dramaturg en theaterwetenschapper Kristof Van Baarle wordt duidelijk hoe publieke en intieme ruimte vervlochten zijn en hoe de installaties van Kris Verdonck de complexe relatie tussen politiek en media in de publieke ruimte ontvouwen. Daarin blijken de handelingen van digitale lichamen onze oppositioneel geconditioneerde kijkgewoontes te ontwrichten.

Andere bewegingen die onze kijkgewoontes kunnen ontwrichten, zouden misschien wel eens uit onverwachte hoek kunnen komen, namelijk het circus. Naar aanleiding van de voorstelling *Aneckxander: een tragische autobiografie van het lichaam* (2015) van Alexander Vantournhout roept theaterwetenschapper en dramaturge Bauke Lievens in haar bijdrage op om de tegenstelling tussen subject en object in vraag te durven stellen. Ook hier wordt het oppositionele denken in onze toeschouwerspositie belaagd. Alleen daarom al is de postdramatische esthetica van het circus inderdaad het onderzoek waard.

Adriana La Selva ontmantelt in haar kunstenaarsbijdrage dan weer de pedagogische logica in acteeropleidingen. Vanuit haar eigen ervaringen binnen *The Bridge of Wings* en met de inzichten van Deleuze en Rancière houdt ze een pleidooi voor een belichaamde acteurtraining die de tijd durft te nemen om op een niet-resultaatgerichte manier te werk te gaan.

Ondertussen beseft de kernredactie maar al te goed dat het ook haar eigen publicatie‘politiek’ onder ogen moet durven zien. Naar aanleiding van *#DocumentingPerformingArts*, een reflectiemoment rond documentatie en documentering tijdens het Theaterfestival op 10 september 2015, hadden *Documenta* en *Etcetera* een boeiend rondetafelgesprek over het belang, maar ook de politiek van het theatertijdschrift in het documenteren van de

podiumkunsten. Het eerste artikel van Nele Wynants geeft meteen het belang aan van een genuanceerde kijk op de theatergeschiedenis, ook met betrekking tot concepten als immersie, die opereren op het snijvlak tussen podiumkunsten en nieuwe media.

Wij starten dit winternummer evenwel bewust – bij wijze van co-creatieve inleiding – met een meerspraak tussen redactieleden van *Documenta* en *Etcetera*. Zo geven wij inzage in onze gedachtegang van de studiedag #*DocumentingPerformingArts*. In deze dialoog is er een grote transparantie omtrent de eigen publicatie‘politiek’. Het geeft ook aan dat de digitalisering van alle tijdschriften van belang is om een zo genuanceerd mogelijk beeld van de geschiedenis van het theaterlandschap te kunnen geven. Er wordt alvast werk gemaakt van de digitalisering van de oude nummers van *Documenta*. Op onze website kan je binnenkort de eerste digitale *Documenta*’s doorbladeren.

Documenta biedt u niet zonder trots dit winternummer aan. Laat het een hartverwarmende lectuur zijn binnen een pleidooi voor een niet-polariserend vertoog.

Christel Stalpaert en Jozef De Vos, hoofdredacteurs

Bibliografie

Agamben, Giorgio. “Art, Inactivity, Politics.” *Thinking Worlds. The Moscow Conference on Philosophy, Politics, and Art*. Eds. J. Backstein, D. Bierbaum, S. Wallenstein. Sternberg Press, 2007. 197-204.

Canvas. “Antwoorden na Parijs”, <http://www.canvas.be/wat-waren-de-ergste-aanslagen-in-europa>, geraadpleegd op maandag 23 november 2015.

De Afspraak, donderdag 19 november 2015, VRT – Canvas.

Lepecki, André. "Dance and Politics." *Dance (and) Theory*. Eds. G. Brandstetter and G. Klein. Transcript, 2013. 153-158.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum, 2004.

Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.

Rancière, Jacques and Corcoran, S. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. London: Continuum, 2010.

Stalpaert, Christel. "The Dumbfounded Participatory Spectator. The Power of Failure in Contemporary Performance." *Concepten en Objecten*. Eds. Maaïke Bleeker, Lucia Van Heteren, Chiel Kattenbelt and Rob van der Zalm. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009. 71-83. (*Theater Topics*, 4)

Van Haute, Ph. *Psychoanalyse en filosofie: het imaginaire en het symbolische in het werk van Jacques Lacan*. Leuven: Uitgeverij Peeters, 1989.