

III ARTIKEL

Grond onder de voeten

Engagement in het tijdperk van globalisering

De moderne kunstenaar laat zich weer graag geëngageerd noemen. Hing voorheen rond de term een wat muffe geur, in de jaren negentig stond deze synoniem voor nieuw élan. De grote kunstmanifestaties reflecteren deze beweging. Zo ook het Holland Festival. En natuurlijk riepen de geprogrammeerde producties ook nu kritiek en vragen op. Want al mag het weer, geëngageerde kunst, de ambivalenties en misvattingen rondom het begrip zijn nog niet verdwenen.

door Mercita Coronel

Uit het Libretto *Landschaft mit entfernten Verwandten*:

Cathy: Now they can do the radio in so many languages that nobody any longer dreams of a single language, and there should not any longer be dreams of conquest, because the globe is all one, anybody can hear everything and everybody can hear the same thing, so what is the use of conquering...

Sue: So they go on, and all the radio stations interfere so nobody can hear any one and in the midst of all the misery it is not childish but very small boyish. It is strange the world today is not adult it has the mental development of a seven-year-old boy just about that Dear me.

Kunstenaars lijken weer midden in de wereld te willen staan, om zich heen te kijken en daarvan kond te doen. Het proces van globalisering, de grenzenloze communicatiemogelijkheden en de huidige politieke en sociale onzekerheden roepen blijkbaar politieke betrokkenheid op. Dit was zowel te zien op de Documenta van vorig jaar als de afgelopen Biënnale van Venetië, die als titel *Dreams and Conflicts* droeg. Ook het Holland Festival weerspiegelde die beweging. Als een rode draad liep de wens het hernieuwde engagement van kunstenaars aan het publiek te laten zien door het labyrinthisch programma: Pina Bausch met *Água*, Jean-Michel Bruyère met zijn theatrale installatie *Enfants de Nuit*, theatermaker Ricardo Bartís met *Donde Mas Duele*, componist/regisseur Heiner Goebbels met de opera *Landschaft mit entfernten Verwandten* of de theaterfilm *Poes Poes Poes* van Victoria en Cie. de Koe: zij proberen allen de kunst weer een plek in het politieke leven te geven.

Rondom geëngageerde kunst hing lang het spookbeeld van zweverige sandalendragers. Een erfenis uit de jaren zeventig, toen er gediscussieerd werd over de vraag of bijvoorbeeld het *community theatre* wel als kunst benoemd mocht worden. Nog recent ontbrandde in ons eigen land een soortgelijke discussie rondom de beleidsplannen van toenmalig staatssecretaris van Cultuur Rick van der Ploeg. Hij zou met zijn plannen slechts een kunstzinnige vorm van welzijnswerk bevorderen. Geëngageerde kunst lijkt minder makkelijk tot het walhalla van 'de kunst met een grote K' toegelaten te worden. Politiek betrokken kunstenaars zien zich dan ook voor een extra uitdaging gesteld. Zij moeten zien te balanceren tussen hun innerlijke woede en de universele artistieke vertaling daarvan. Het is mogelijk deze angst die Bruyère tijdens het 'meet the artist'-onderdeel van het Holland Festival deed benadrukken dat zijn *Enfants de Nuit* geen sociaal-cultureel project is, maar gewoon kunst betreft.

De dictatuur van de toeschouwer

De geëngageerde kunstenaars hebben hobbels te nemen, ook hun publiek komt het een en ander aan drempels tegen. Zo bijvoorbeeld de interpretatie van het kunstwerk. In de kunsten geldt het axioma dat kunst voor zichzelf moet spreken. In de Witte Raaf van juli-augustus 2003 halen Sven Lütticken en Camiel van Winkel Susan Sontag aan die in 1964 in een essay stelt dat de legitimiteit van een kunstwerk voor alles ligt in zijn esthetische uitstraling en niet in de boodschap. Francesco Bonami, curator van de Biënnale van Venetië propageert een andere manier van kijken en gaf zijn festival de subtitel *The dictatorship of the viewer* mee. Bonami wilde de kijker weer grond onder de voeten geven, zoals hij het uitdrukt. Wat hem betreft gaat het bij het kijken naar kunst om de individuele ervaring van de toeschouwer.

Kunst is echter nooit autonoom geweest. Ieder kunstwerk verhoudt zich tot een bepaalde kunsttraditie, maar is tegelijkertijd verbonden met maatschappelijke en politieke ontwikkelingen. Kunst ontstaat niet in het luchtledige, maar in een sociale en historische context. In deze tijd van globalisering is de premisse van de autonomie van kunst moeilijker dan ooit te handhaven. Hoe interpreteer je als Nederlander, als westerling een surrealistische voorstelling als *Donde Mas Duele* van de Argentijnse regisseur Bartís? En hoe interpreteer je als Zuid-Amerikaan een voorstelling als *Água* van Pina Bausch? En nog complexer: wat gebeurt er als een kunstenaar uit Benin, zoals Meschac Gaba, met een westers kunstidroom een kritisch kunstwerk over zijn land maakt? De kunstenaar loopt kans in Afrika noch in West-Europa begrepen te worden. Gaba, woonachtig in Nederland, was een van de Nederlandse afgevaardigden naar de Biënnale van Venetië. In een interview in de Volkskrant zegt hij over *Ginger Bar*: 'Ik had dit werk niet eens als kunstwerk kunnen bedenken als ik in Benin was gebleven. Een bar waar je een glas gemberwodka kunt drinken zou in Benin nooit als kunstwerk geaccepteerd zijn.' (*Ontmoetingskunst*, Sacha Bronwasser, De Volkskrant 19 juni 2003)

Wanneer kun je iets kunst noemen? Ieder antwoord op die vraag roept nieuwe vragen op en de tijd waarin we leven maakt het er niet makkelijker op. De nieuwe media bijvoorbeeld flitsen de wereld in luttele seconden dichterbij, maar begrijpen wij ook alle beelden die wij voorgeschoteld krijgen? Een cultureel misverstand is zo geboren. De gehanteerde kunsttaal in Senegal verschilt met die van Nederland of Argentinië.

Een impotente Don Juan

Neem *Donde Mas Duele* van de Argentijnse regisseur Bartís. Bartís laat in zijn surrealistische voorstelling drie generaties vrouwen vechten in een klein bedompt huisje om de passie van Reinaldo, een eens viriele, maar nu impotente en incontinent man. De roman *Don Juan* vormt de leidraad in hun leven. Is dit een geëngageerde voorstelling? En welke kunsttaal wordt hier gebruikt? Wanneer je niet op de hoogte bent van de miserabele economische en politieke situatie waarin Argentinië zich bevindt, de context van de voorstelling, dan zal het antwoord op de eerste vraag waarschijnlijk negatief zijn. *Donde Mas Duele* blijft dan slechts een surrealistisch gebeuren, met een voor Nederlanders ongebruikelijke kunsttaal. Wanneer je wel op de hoogte bent, dan vereist het weinig geestelijke inspanning om in dat kleine huis een metafoor te zien voor het huidige Argentinië en in Reinaldo, de impotente Don Juan de falende Argentijnse overheid. Want wat doet de mens als de eigen werkelijkheid te pijnlijk is om te leven? Vluchten in fantasieën. De vrouwen van Bartís dromen zich de minnares van Don Juan en zijn bevrijders omdat zij beschikken over de draad van Ariadne (die zij uit de vagina van een van hen trekken). Bartís verklaart in een

publieksontmoeting na de voorstelling: 'We leven in een land van ontbinding. In een tijd zonder mythes, de tijd van gedevalueerde mythes, de tijd van Bush.' Hij geeft dan ook toelichting op de kunsttaal die gebruikt wordt in Argentinië. 'De verhouding tot de tekst ligt gecompliceerd. De tekst geeft altijd een mening, een gevecht, een ideologie weer. Wij gaan dan ook niet zo zeer voor een logisch verhaal.' De Argentijnse filmregisseur Tatiana Saphir zegt het aldus: 'Het publiek heeft niet zo'n behoefte aan een lineair verhaal. In de jaren negentig was alles mooi en kloppend in Argentinië, en juist die werkelijkheid is fictie gebleven. Geen Argentijn die nog gelooft in ratio.' (*Aanval op het fatalisme*, Maartje Somers, NRC Handelsblad 30 mei) De kijker zal in dit geval dus extra moeite moeten doen wil hij ten volle kunnen genieten van de voorstelling. Bonami zou dat veeleisend vinden.

Gebrek aan fantasie

De taal die kunstenaars gebruiken om hun publiek te bereiken is gebonden aan een politieke en sociale context, maar ze draagt evenzeer de sporen van een artistieke traditie en is daarin aan voortdurende ontwikkeling onderhevig. Ook daarom moet een publiek vaak moeite doen om het kunstwerk te kunnen begrijpen.

Poes Poes Poes, een voorstelling van theatergroep Cie. De Koe/Productiehuis Victoria, zoekt het engagement in juist die taal. *Poes Poes Poes* is theater, in vijf afleveringen, op film. Het vertelt het verhaal van het dorpje Drempel waar een totale zonsverduistering te zien zal zijn. Grote hoeveelheden journalisten zijn gekomen om reportages te maken in het anders zo rustige dorpje, waar het hoogtepunt van de week de karaoke-avond in het plaatselijke cafeetje is. Het thema geeft feitelijk een kritiek weer op een maatschappij waarin gemakzucht het gebrek aan fantasie moet verhullen. Dit werkt de groep uit door een artistieke verbinding te maken tussen 'hoge' en 'lage' cultuur. *Poes Poes Poes* is een parodie op reality-tv en geeft daarmee op subtiële wijze commentaar op deze manier van televisie maken en nieuwsgaring. Zet een camera bij een receptioniste en je hebt een programma en dat doet *Poes Poes Poes* dan ook. De receptioniste krijgt Andy Warhols voorspelde vijftien minuten van beroemdheid, de tv-zender een goedkoop programma en de kijker blijft lamlendig kijken. Theater op video werkt, zo bewijst *Poes Poes Poes*. Vorm en inhoud sluiten naadloos op elkaar aan.

Peperdure caparinha's

Geëngageerde kunst roept morele vragen op. Is het niet de luxe van de rijken om over andermans ellende kunst te maken en die vervolgens in chique theaters en dure galeries tentoon te stellen? De integriteit van het kunstwerk is hierbij wat mij betreft doorslaggevend. Die integriteit heeft te maken met de gekozen vorm en de inhoud, en de intentie van de kunstenaar.

Pina Bausch zegt *Água* te hebben gemaakt om een ander beeld van Brazilië te laten zien dan de gebruikelijke armoë en kommer en kwel. Dat is zeker een vorm van engagement. De voorstelling in het uitverkochte Carré was prachtig, het eerste uur. Maar na twee, drie uur gaan mooie plaatjes van zwoel dansende paren tegen een decor van wuivende palmen vervelen. De voorstelling stelt geen vragen, schuurt niet. Ook op een Bounty-eiland krijgen stelletjes ruzie. Tijdens de pauze stonden de peperdure caparinha's klaar. Het thema is te plat aangepakt en de uitwerking navenant. Trouwens, in welke tijd is la Bausch blijven steken? Haar vooronderstelling dat Brazilië kampt met een zielig imago is onjuist. Juist Brazilië is het enige

ontwikkelingsland in Zuid-Amerika dat zich aan dit imago heeft weten te ontworstelen. Brazilië staat voor samba, carnaval, voetbal en levensvreugde bij uitstek. Kijk naar de talloze videoclipps die op het moment de revue passeren en die in drie minuten een beeld van Brazilië neerzetten, dat meer recht doet aan dit land dan Bausch in drie uur heeft getracht. *Água* is voor mij het werk van een gearriveerde en uitgestreden choreografe, die ooit belangrijke thema's aan de orde stelde, maar tot rust is gekomen en zich nu laat uitnodigen door landen om een 'reisstuk' te maken, waar de bezoeker ook nog eens keer dik voor moet betalen. Japan is het volgende land dat Bausch gaat aandoen. Wanneer zij dezelfde receptuur gebruikt als voor Brazilië, dan zie ik nu al de dansende geisha's voor me en sake in de pauze.

Van een andere orde is *Enfants de Nuit* van Jean-Michel Bruyère. De theatermaker bouwde de zaal en de kelders van het Cosmic Theater om tot kleine donkere en onvoorspelbare ruimtes, als een replica van de straten en stegen waarin het nachtelijke leven van Senegalese zwervjongeren zich afspeelt. De bezoeker moest met een zaklampje zijn weg in de duisternis vinden. 'De belangrijkste realiteit van de wereld is de armoede. Daarom woon ik in een van de armste landen van de wereld,' zegt Bruyère. Terwijl Bausch kiest voor de luchtige aanpak zorgt Bruyère voor een korte, maar hevige confrontatie met de rauwe werkelijkheid. De zwervkinderen van Senegal vormen het onderwerp. Alleen zijn zij dit keer niet het passief, lijdend voorwerp van een westerse goedbedoelende kunstenaar, maar verbeelden zij actief hun eigen werkelijkheid. Het bezoek aan de theaterinstallatie laat je met een gevoel van ongemak achter, maar dit is niet wat de multi-kunstenaar Bruyère met zijn kunstenaars in spé primair beoogden. Het is een verdrietig onderwerp, maar kijk naar de manier waarop de eens op straat zwervende kinderen dit artistiek hebben weten te vertalen, zegt Bruyère. Het zijn kunstenaars geworden. En hij heeft gelijk. Het is de eigen schaamte die hier parten speelt, waardoor de inhoud zwaarder ging wegen dan de vorm.

Onbekende wegen

Het perfecte evenwicht tussen vorm en inhoud bereikt Heiner Goebbels in de monumentale opera *Landschaft mit entfernten Verwandten*. Hij had dan ook veel te vertellen en te bewijzen. Over de mens die niets van de geschiedenis wil leren en die met al zijn in wetenschappelijke theorieën gesublimeerde kennis oorlogen niet heeft kunnen voorkomen. Goebbels leidde het publiek via muzikale en theatrale tableaux vivants door de laatste drie eeuwen van de Europese geschiedenis, cultuur en wetenschap. Om zijn verhaal te vertellen liet hij zich beperken door tijds- of landgrenzen noch door literaire en muzikale grenzen. Hij gebruikte teksten van Italiaanse, Duitse, Franse en Engelse schrijvers en beeldende kunstenaars en uit alle tijdperken. Een belangrijke rol was weggelegd voor de wanhopige en moedeloze Cathy uit het boek *Wars* van Gertrude Stein. Voor de muzikale invulling van zijn muziektheater liet hij zich niet alleen door de westerse klassieke traditie inspireren, maar ook door Braziliaanse, Indiase, Spaanse en Arabische klanken. Goebbels hield evenmin krampachtig vast aan het onderscheid tussen klassieke en moderne muziek, of die tussen toneelspeler en muzikant. In Goebbels' wereldtheater durft iedereen onbekende wegen te bewandelen. Dit stuk kon qua thema niet beter vallen dan in deze tijd waarin zo veel onlust en onrust heerst, met als dieptepunt de oorlog in Irak. Goebbels toonde zich een geëngageerd kunstenaar en globalist in een notendop, zonder een zweverige sandalendrager te worden. Hij vreesde niet nieuwe kunsttalen in te zetten. Ondanks de pessimistische aard van het thema stemde de sublieme artistieke

uitvoering daarvan behalve tot bezinning, ook tot hoop en troost. Een terugkerende desillusie van Cathy is dat het Esperanto, een nieuwe wereldtaal, het niet gehaald heeft. Het Esperanto zou alle volken herenigen. Goebbels heeft voor mij met dit werk wereldtaal geschreven. Het walhalla van de kunst met de grote 'K' mag dit werk verwelkomen, daar is geen discussie over.