

ret opsteekt, om het genot te kunnen oproepen en mee te delen waar ook haar herinnering van doortrokken is. Of neem dat ene geval, waarin de combinatie van herinnering en documentatie de plaats van theater in het dagelijks leven bemiddelde. Een vrouw vertelt over een cartoon die enkele dagen na de première van *Le Jeune Homme et la Mort* in de krant verscheen. Ze weet die nog precies te beschrijven: om zijn vrouw verslag uit te brengen van het ballet daags voordien, danst een man zoals Jean Babilée op de keukentafel. Aangrijpend zijn de interviews over de oorlog, die hier en daar nog verwarring stichten. Een man die als verpleger actief was tijdens de oorlog zegt dat het geweld hem koud liet, dat het ver van zijn bed stond, zeker als hij het vergelijkt met de schokkende beelden die hij nu dagelijks op televisie te zien krijgt. Dat komt ons absurd voor, terwijl het al even absurd is te veronderstellen dat die man heeft opgehouden te leven zestig jaar geleden, namelijk door zijn verleden buiten de tijd te plaatsen en hem zo retroactief zijn rouwproces te ontzeggen. Maar dan nog: welke rol speelt de huidige dominante beeldcultuur in de vormgeving van ons geheugen, in de betekeniswereld die we construeren? Welke impact heeft de stroom van beelden, informatie en documentatie op de manier waarop we met ons lichaam in de wereld staan, de publieke ruimte ervaren, over een grond wandelen waarin de geschiedenis zich heeft afgezet?

Hoewel Olga de Soto op de video-interviews buiten beeld blijft, is ze aanwezig op scène. Samen met Vincent Druguet manipuleert ze gedurende de hele voorstelling videobeelden en projectieschermen van verschillende grootte, waarop de interviews te zien zijn. Hun handelingen beperken zich tot het opzetten of neerlaten van die schermen, die her en der zijn opgesteld. Als performers in een 'choreografische voorstelling' organiseren De Soto en Druguet tijd en ruimte; hun in het wit gehuld gestalte herinnert bovendien aan een bewegend projectie-oppervlak: dat verwijst misschien naar het afwezige ballet van Roland Petit, maar maakt bovenal duidelijk dat dans zich altijd afspeelt tussen herinnering en projectie, dat dans door zijn vluchtigheid wijst op de betekenisprocessen die zich in zijn afwezigheid voltrekken. Hier bestaat het materiaal echter niet uit danspassen of bewegingssequensen, maar uit verhalen. En hoewel het lichaam van de documentalist afwezig is, verklaart het zich in tweede instantie bereid de verzamelde documenten een leven te geven door tijd en ruimte te structureren. En daarmee een plek te creëren voor herinnering en projectie, waar document en fictie zich met elkaar vermengen, waar dans en herinneringsarbeid zich spiegelen.

Het werk van Olga de Soto sluit aan bij een specifiek genre van documentaire kunst dat in de jaren zestig ontstond. Happenings, performances of *land art*-interventies op afgelegen plekken dienden gedocumenteerd te worden, omdat ze vluchtig waren, weinig of geen publiek bereikten en het museum dreigden te mislopen. Kunst die zichzelf documenteert dus, door middel van foto's, video of tekst. Vanuit de vaststel-

ling dat veel kunstdocumentatie zich thans verzelfstandigt, tracht de Duitse kunstfilosoof Boris Groys het onderscheid tussen kunst en kunstdocumentatie productief te maken. Hoewel ze in eenzelfde context getoond worden, is het ene kunst en staat dat op zich, terwijl kunstdocumentatie *verwijst* naar een activiteit die eerder plaatsvond onder de noemer 'kunst'. Kunst stelt zich gelijk met de dood, omdat ze het leven representeert en zodoende stillegt, er een eindproduct van maakt met een eigen definitieve vorm en waarheid. Kunstdocumentatie daarentegen richt zich op leven als activiteit en tracht die beweging gaande te houden

door leven-als-activiteit te produceren en te documenteren. In het tijdperk van de biopolitiek zijn we in staat levensduur te verlengen, en die produceerbaarheid van levensduur maakt het volgens Groys mogelijk om kunst en leven met elkaar te verzoenen.² Niet zozeer zijn natuurlijke eenmaligheid maakt het leven bijzonder, wel zijn inscriptie in de tijd, en dat aspect kan gedocumenteerd en zelfs geproduceerd worden: 'De documentatie schrijft het bestaan van een voorwerp in de geschiedenis in, verleent dit bestaan een levensduur en geeft het voorwerp daardoor een leven als dusdanig – onafhankelijk van het feit of dit voorwerp "oorspronkelijk" levend of kunstmatig was.'³

In een artistieke context slaagt documentatie er overigens met eenvoudige middelen in die 'inscriptie' te bewerkstelligen, een leven in ruimte en tijd te organiseren. Of ze nu reëel of fictief is, door narrativiteit (tijd) kan documentatiekunst de eenmaligheid van het leven suggereren. Naast het documenteren stelt zich ook de vraag naar het ontsluiten, naar het tonen in een museumcontext: vormen van ruimtelijke inscriptie zijn bijvoorbeeld installatie of projectie.⁴

Het mag duidelijk zijn dat Groys' betoog kan bijdragen tot reflectie over het documentaire in theater, waar narrativiteit en enscenering basisgegevens zijn. Kijk naar Olga de Soto, die herinneringen –aan een voorstelling over de dood nota bene– leven inblaast door hun documentatie via narratieve schikking en projectie op scène te brengen, en in één beweging een reflectie creëert op theater als *art vivant*. Wat is echter de inzet van dit hippe maar abstracte biopolitieke discours over leven en dood? Wat kunnen we ermee aanvangen als er werkelijk veel op het spel staat, en oorlog, geweld en trauma onderwerp zijn van documentatie?

The newspaper articles are sitting on my desk. Now that the moment has come to write about them, I am surprised to find myself doing everything I can to put it off. (...) It is not that I am afraid of the truth. I am not even afraid to say it. My grandmother murdered my grandfather. (...) The facts themselves do not disturb me any more than might be expected. The difficult thing is to see them in print – unburied, so to speak, from the realm of secrets and turned into a public event.

A. in Paul Austers *Portrait of an Invisible Man*⁵

In *Looking for a Missing Employee* onderzoekt de theatermaker Rabih Mroué hoe de geschreven pers in Libanon de publieke sfeer mee vorm-

Welke impact heeft de stroom van beelden, informatie en documentatie op de manier waarop we met ons lichaam in de wereld staan, de publieke ruimte ervaren, over een grond wandelen waarin de geschiedenis zich heeft afgezet?