

Who's afraid of representation?

Erwin Jans

Op 9 september 2005 presenteerde de Libanese filmmaker Hassan Bouassbi zijn afstudeerproject aan de opleiding DasArts te Amsterdam: een performance die bestond uit twee delen: de documentaire film *'The Other Orange'* en een lezing van de Franse antropoloog Mar Augé, *'The impossibility of the ipro al antropology. Antropology in a planetary era'*. Het was de bedoeling van de filmmaker om als buitenstaander Amsterdam antropologisch te benaderen. De film is opgezet als een documentaire over Amsterdam, maar vertelt vanaf het begin zijn eigen onmogelijkheid. De stadsbeelden werden namelijk allemaal gesloten in Beiroet, waar de filmmaker woont en werkt. In de film zien we stadsgezichten, straatopnames en personages die we in een documentaire kunnen verwachten: een historicus, een politicus, een medewerkster van een toeristisch agentschap, een inwonster,... In werkelijkheid gaat het erom Libanese auteurs. Hassan Bouassbi heeft gevraagd om over Beiroet te spreken maar de naam Beiroet systematisch te vervangen door Amsterdam. Alle andere woorden verwijzingen worden zo vaak mogelijk geïmagineerd. In het begin van de film komen we aan de weet dat de stad Amsterdam voor het eerst werd vermeld zeventien jaar geleden in een of andere Arabische tekst. En verder dat Amsterdam tussen de zee en de duinen gelegen is, een van de landschappen van Beiroet. Wanneer het gaat over de burgeroorlog die de stad versierde, wordt het

kijken al wat ongemakkelijker. Want over welke burgeroorlog gaat het precies? De burgeroorlog die Libanon van 1975 tot 1990 versierde? Of staat die burgeroorlog voor iets anders? De *unheimlich* vergroot nog wanneer een gesloten ommuurde tekst de kijker vertelt dat na 'de moordaanslag' de spanningen tussen de verschillende bevolkingsgroepen weer zijn opgelopen. De referent van 'de moordaanslag' blijft onbepaald (en daardoor *unheimlich*) verspreiden tussen de moord op de Libanese eerste minister Rafik Hariri op 14 februari 2005 en de moord op Theo van Gogh op 2 november 2004. De moord op Hariri veroorzaakte een ernstige politieke crisis in Libanon, die leidde tot de terugtrekking van de Syrische troepen en tot een internationaal onderzoek naar de betrokkenheid van zowel Libanese als Syrische politieke figuren, terwijl de moord op Theo van Gogh de Nederlandse samenleving onder spanning zette en leidde tot verschillende geweldplegingen tegen moskees en moslims.

Onmogelijke antropologie

De documentaire ondermijnt zichzelf als documentaire. De kennis die zij produceert is twijfelachtig. Het is onduidelijk waarover zij nu precies gaat. Doet zij uitspraken over Beiroet? Over Amsterdam? Over een andere stad? Misschien over eender welke andere grote stad waar de spanningen tussen bevolkingsgroepen sterker zijn geworden? De documentaire zegt in elk geval iets over

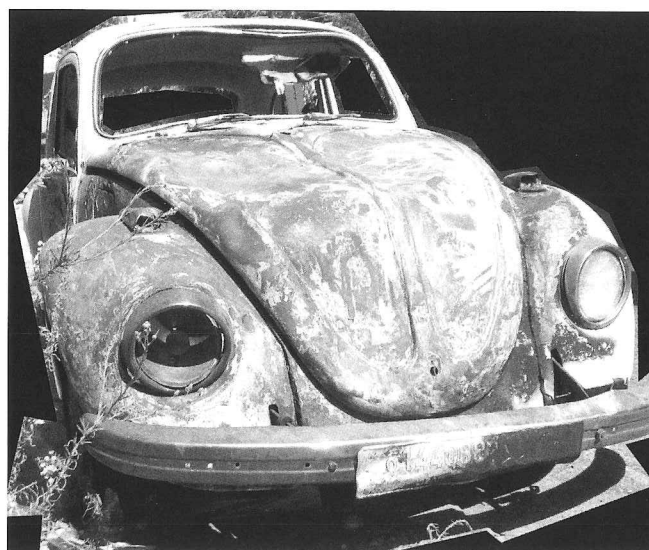
de (on)mogelijkheid om een stad vanuit een 'vreemd' (i.e. Libanees) perspectief te representeren. De lezing van Mar Augé bevestigde die onmogelijkheid zowel in haar vorm als in haar inhoud. Het was uiteraard niet de eminente Franse antropoloog die aanwezig was, maar een 'auteur' die in een Engels met zwaar Frans accent een tekstmontage voorlas die door de filmmaker was samengesteld. De tekstmontage bestond uit fragmenten uit het werk van Augé zelf en uit *Orientalism* van Edward Saïd. De lezing 'verwordt' op die manier tot een hybride discours waarin onder meer antropologische, sociologische en urbanistische concepten in een ogenschijnlijk logische zijn ondergebracht, zoals Baudrillard's simulacrum en hyperrealiteit, omi Bhabha's *in between* en Augé's *non-lieux*. In het eerste deel van de tekst wordt in navolging van Mar Augé een pleidooi geïmagineerd voor 'een antropologie van het nabij' en dat ter vervanging van de traditionele antropologie of etnologie die zich bezigtield met de studie van geografisch verwijderde bestemmingen. De antropologie van het nabij zou zich concentreren op de eigen, vooral urbane leefomgeving en zo een vorm van 'zelf-antropologie' worden. Het tweede deel van de lezing definieert 'orientalisme' in de bekende termen van Edward Saïd als een intellectuele en artistieke toeëigening van de oriënt in navolging van de politieke, economische en militaire toeëigening. Het is een vorm van antropologie die zowel betekenis onstruktief als controle produceert. In de

onlusie van de lezing wordt gesteld dat een wederzijdse antropologie niet mogelijk is: 'oïdentalisme' als pendant voor 'oriëntalisme' is niet mogelijk omdat de ongelijke matenverhoudingen dat niet toelaten. Vandaar dat de filmmaker, aldus de gefingeerde Mar Augé, geen antropologisch portret van Amsterdam kon maken, maar zij gedwongen zag te focussen op 'het nabije', in dit geval zijn eigen stad, Beiroet.

olle tieve verdringing

In ieder beeld of commentaar in de documentaire verglijdt de stad waarover het gaat: de toesouwer blijft ergens alverwege erkenning en vervreemdingen. De deonstruatie van de documentaire als documentaire wordt zo een spiegelbeeld van de ontbinding van de stad onder druk van de globalisering, van de dreiging van geweld, van de verbrokkeling van de sociale ordesie. De lezing eindigt met een expliciete verwijzing naar de relatie tussen geweld, politiek en media: *'Under such conditions of non-space one would have the illusion of well-being until some tremendous event breaks the illusion and reality reveals itself. The 9/11 "event" did exactly that: it revealed the hidden situation of implosion that had started to simulate after the end of the old war and the rise of the "empire". Similar "events", but on a smaller scale, occurred in Amsterdam with the assassination of Theo van Gogh and in Beirut with the assassination of Rafik Hariri. They revealed in both cities the problem of co-existence, racism and sectarianism. And this explains why the linear storyline in the documentary continuously attempts to build up and destroy the facade image of the two cities, why it continuously shows the collapse of the "hyper-reality" and the collapse of the medium of documentation itself.'*

Ook in het afstudeerproject van een andere Libanese studente op DasArts, Rima Kadissi, implodeert het medium van de documentaire onder druk van het monsterverbond tussen politiek, media, geweld en sectarisme. Kadissi ontrentert zij op de marionetten, een artistieke gemeenschap in



Rabih Mroueh

Libanon, en in het bijzonder op het verhaal van een vrouw die tijdens de burgeroorlog op een mysterieuze manier wonden –stigmata– kreeg en olie uitzweette. Het verhaal werd uitvergroot in de (artistieke) media en kreeg veel aandacht alsof het een soort van commentaar was op de oorlog. Ook uit dit project, dat nog niet volledig afgewerkt is, spreekt eenzelfde fascinatie voor de (on)mogelijkheid van representatie, voor de dunne grens tussen feit en fictie, tussen informatie en manipulatie. De media brengen niet langer verslag van een gebeurtenis, maar zijn er de ideologische producten van. En ook hier weer als expliciete achtergrond de burgeroorlog die in Libanon woedde tussen 1975 tot 1990 en die nog steeds niet volledig is verwerkt. Die olle tieve verdringing of amnesie is er daarentegen wel de oorzaak van dat de oorlog voortdu-

rend opduikt in het werk van vele hedendaagse Libanese kunstenaars. Hun werk is de plaats waar het verdrongene kan terugkeren, niet zozeer om wraak te nemen of om schuldigen aan te duiden. En al evenmin om een verhaal te brengen of het trauma te verwerken. Maar wel om een andere onrust bloot te leggen.

et geweld van de representatie

Die onrust heeft te maken met de verhouding tussen 'representatie' en 'geweld'. De term 'representatie' is overgedetermineerd door politieke, religieuze, sociale en artistieke connotaties. Het is een sleutelbegrip, zowel in het eigentijdse filosofische en esthetische denken als in de sociale en politieke theorieën.

Het is wellicht geen toeval dat de term opduikt in de titel van de nieuwe voorstelling van de Libanese theatermakers Rabi Mroué en Lina Sane, *W o's afraid of representation?* De titel vat op een

abstrakte manier veel van de ondergeschatte problematiek samen. In *W o's afraid of representation?* speelt Mroué 'de representatie van geweld' uit tegen 'het geweld van de representatie'. De setting van de voorstelling is –zoals meestal het geval is bij de voorstellingen van Mroué– zeer eenvoudig. Zijn voorstellingen bejandelen diepgaand het discours van de media, maar zijn weinig spectaculair. Het is met kleine maar verstoringende tekens dat hij de perceptie van de toesouwer verontrust. In het midden van het podium angst een projectie scherm, links daarvan staan een tafel en een stoel. Aan die tafel zit Mroué. Hij kijkt in een boek dat de extreme performances van de *body artists* eind jaren zestig, begin jaren zeventig documenteert. Lina Sane duidt een pagina in het boek aan. Mroué leest de naam van de *body artist* en het paginanummer en dat

geeft het aantal scènes ouden aan dat Lina Sane het verhaal van de *body artist* in kwestie uiteent. Zij verdwijnt daarvoor achter het scherm. Maar beeld wordt op het scherm geprojecteerd. Mroué houdt de tijd in de gaten en stopt de vertelling na het afgesproken aantal scènes. Dan begint het spel opnieuw. Lina Sane besprijft de performances in korte monologen in de ik-persoon. Zoals die van Chris Burden waarin hij vertelt hoe hij midden in een boot van de snelweg gaat liggen, ingepakt in een tapijt... Of van Gina Pane, die vertelt hoe zij een kilo rot rauw vlees eet, uitbraakt, maar braaksel opnieuw opeet, opnieuw uitbraakt, en opnieuw opeet,... Of Valie Export die zwaakt in glasserven rolt... en is een aaneenschakeling van extreme provocatie, onverantwoordelijke risico's, obscuriteit, zelfverminking, publieke vernedering, enzovoort. Het zijn stuk voor stuk performances die de grenzen hebben opgezoet – en overschreden – van het maatschappelijk aanvaardbare. Ze bejoren tot de meest extreme uitingen van de individualiteit van de kunstenaar, waarbij hij/zij zijn/haar lichamelijke integriteit en de volledige moreel opoffert aan de autonomie van het singuliere artistieke gebaar. Door een deel van deze zelfgekozen gewelddadige performances weeft Mroué het verhaal van een Libanese man, Hassan Ma'moun, die op kantoor aan het van zijn collega's doodsoort met een kalasnikov. Mroué zelf vertelt dit verhaal staande voor het scherm. Het is een gedetailleerd verslag in de eerste persoon van de voorbereidingen, de moordpartij zelf en de motivatie ervan. Maar bij de motivatie wordt het verhaal meerduidelijk en gelaagd. Mroué laat de moordenaar verschillende motieven voor zijn daad naar

vooren schuiven: *financial* ('My motives were financial, no more, no less: I got out of living, debts... what was I supposed to do?'), *sextair* ('My motives were sextarian, no more, no less. Financial matters are unimportant and in on-sequential.'). *psychologis* ('My motives were psychological, no more, no less.')



still uit 'the other orange' van Hassan Choubassi - Hassan Choubassi

motieven valt de schaduw van de Midden-Oostenproblematiek: '60% of the Lebanese suffer from the same symptoms. All as a cause of the war. I am from the South, and Israel is my cause, the cause of all my psychological problems. And the cause behind the crime I committed. I place full responsibility on Israel for my terrible crime.' Door de vermenigvuldiging van de versies verliest de toeschouwer de greep op waarheid, werkelijkheid en representatie. Ook in andere voorstellingen 'speelt' Mroué met het naast elkaar plaatsen van varianten van een verhaal. In *Looking for a missing employee* verdwijnt de waarheid naarmate er meer informatie en meer mediatisering is rond het verhaal van een ambtenaar die met een grote som geld verdween. In *Trees Posters* worden drie versies getoond van de videoboodschap van een Libanese zelfmoordterrorist: kleine variaties zijn voldoende om

de toeschouwer te doen twijfelen over de authenticiteit van de dader.

De waarheid van geweld

In *Who's afraid of representation?* breekt de Libanese burgeroorlog door in de monologen van de *body artists*. In hun verhalen beginnen zij hun werk steeds nadrukkelijker tegen de achtergrond van de oorlog te situeren. Zo wijst Chris Burden erop dat zijn performance *Trough the Night Softly* plaatsvond in 1973, 'when the Lebanese air force dropped their bombs on the Palestinian camps.' Marina Abramović situeert haar performance waarbij het publiek zes uur lang de kans krijgt om haar lichaam met allerlei voorwerpen (een schaar, een vork, een zaag, messen, kaarsen, een kam, lipstift, een spiegel,...) te 'bewerken', als volgt: 'Not too long after that at the massacre at

Damour took place.' Een van de vele plastische operaties die Orlan op zichzelf laat uitvoeren, vindt plaats in 1993, 'after the Lebanese war had been over for two years and in the midst of the reconstruction of Beirut city center.' Uiteraard gaat het hier om toevoegingen van Mroué bij de verhalen van de *body artists*. De performance art wordt in een gescheidenis ontext geplaatst die haar vreemd is. Ook die las maakt deel uit van de (on)mogelijke antropologie in dit planetaire tijdperk.

Het gaat wel degelijk om een soort van *last of civilisations*. Het individuele geweld als uitdrukking van de subversieve singulariteit van de kunstenaar, wordt geconfronteerd met het volledige geweld als uitdrukking van politieke, etnische, religieuze en sociale spanningen. Wat is het effect van deze confrontatie? Hoe wordt zij gelezen in

Europa? In Libanon? Wat maakt een dergelijke confrontatie duidelijk voor de westerse kunstenaar? Dat zij ook bij de meest extreme handelingen van zelfgeweld nog in een 'luxe'-positie van individuele vrijheid bevindt? Wat betekent het dat een dergelijke *body art* in Libanon niet mogelijk is? In het westen is het individu – en in het verlengde daarvan, de singulariteit van de kunstenaar – het centrale ideologische paradigma van betekenisgeving. In Libanon is dat nog steeds de religieuze en de etnische omliggendheid. Terwijl in het westen het paradigma van het individu en binnen de westerse kunst het paradigma van de autonome singuliere kunstenaar aan kritiek onderhevig is, moet dat individualistische paradigma in Libanon nog bevestigd worden.

Gaat het hier ook niet op een bepaalde manier om een verhouding tussen geweld en waarheid? Drukt geweld een waarheid uit? Komt in het geweld een bepaalde onderdrukte waarheid ter sprake? Is geweld een versimpeling van de waarheid? Zo ja, welke waarheid? Naar welke 'waarheid' is de *body artist* op zoek? Naar de waarheid van zijn/haar lichaam. Maar in dat geval gaat het om een singuliere waarheid, niet langer om de waarheid van een sociaal lichaam. Het is geen omliggendheid te representeren waarheid, in die zin dat de *body artist* zijn/haar lichaam in extreme mate op het spel zet. Hij/zij zoekt een confrontatie met een 'waarheid' die van buiten komt, van het 'buiten', van het 'andere'. Het geweld van de Libanese burgeroorlog volgt de tegenovergestelde beweging: het is de 'andere' die bevestigd moet worden, die buitengedrukt moet worden. De 'waarheid van het geweld' heeft hier te maken met de omliggendheid zelfbevestiging, met de affirmatie van een gesloten omliggendheidsgroepslichaam. Het lichaam van de *body artist*, daarentegen, wordt letterlijk blootgesteld aan en geopend voor het gevaar, het risico, de pijn, zijn eigen singuliere waarheid.

In de lijst van *body artists* noemt Mroué ook vijf namen. Zo citeert hij een zekere Mike Butler, die stelt dat de interpretatie van een kunstwerk alleen maar mogelijk is wanneer

de hele persoonlijke en sociaal-politieke achtergrond erbij betrokken wordt: *'A damned shame that people only remember the standards in art and forget the critique we were trying to impart, forget art history and art from the perspectives of social class, feminism, gender...'* Is dit een pleidooi voor een andere geschiedenis van de *performance art*? Een geschiedenis die geen opeenvolging is van steeds extremere momenten? Wie spreekt die geschiedenis trouwens? En vanuit welke perspectief? Is deze voorstelling zelf een poging om een nieuwe 'globale' context te reëren? De ermenutische vraag is terecht: welke gegevens zijn belangrijk om een kunstwerk te begrijpen? Kan een kunstwerk überhaupt begrepen worden vanuit zijn context? Hoe ver omdraait zij het singuliere artistieke moment tot de maatschappij waarin en plaatsvindt? Ook hier stelt zij de vraag van representatie.

Oorlogslichaam

De kunstenaar is een van die subjectposities die de inzet is van een groot verschil tussen het westen en de Arabische wereld. In Libanon is de individuele kunstenaar een weinig gerespecteerde figuur: hij heeft zijn losgemaakt uit de religieuze of etnische omliggendheid en vormt een bedreiging voor de precarieuze maatschappelijke evenwichten. De religieuze verbroekeling van een land als Libanon verdraagt nauwelijks of geen kritisch en onafhankelijk denken. Alles staat in het teken van een zo uitgebalancerd mogelijke politieke, religieuze en etnische representatie op alle niveaus van het openbare en institutionele leven. Het individu, en zeker de kunstenaar, is een losgeslagen en politiek oncontroleerbaar projectiel. De precarieuze maatschappelijke evenwichten kunnen ternauwernood het geweld controleren.

In een fascinerend essay *The War Imprinted Body* (1998) bespreekt Mroué het lichaam in tijden van oorlog fundamentele transformaties ondergaat. Door de extreme oorlogsomstandigheden (spanning, onzekerheid, bombardementen, rondvliegende kogels, onzichtbare *snipers*, schuilkelders,...) ontwikkelen zij in het lichaam reacties en oudin-

gen die het voor een niet-kende. Mroué bespreekt *the war imprinted body* als een alternatief voor het lichaam zoals ons dat door de media wordt voorgedrukt. Onder radicale druk heeft het lichaam zijn expressiemogelijkheden, vaak onbewust, vergroot. Mroué wil dit lichaam aanwenden voor zijn theater.

Hij pleit niet voor een theater dat vertelt over oorlog, of over het verwerken van trauma's. Theater is geen therapie. Het gaat Mroué om het herwinnen voor het theater van de energie die *the war imprinted body* genereerde: 'De acteur/actrice speelt met vuur zonder zijn/haar vingers te verbranden, hij/zij is een lont die de vlam van de explosie schiedt. Een goede acteur/actrice is in staat om de lengte van de lont zo te controleren dat hij/zij de bom op het juiste moment en op de juiste plaats kan oplazen. Deze bom komt tot ontploffing in de oorden van de toeschouwers met de bedoeling vragen en discussies op te roepen, en indien mogelijk verwarring te stichten.'¹ Het oorlogslichaam is niet langer het lichaam dat de maatschappelijke orde, de groep representeert. Het is het lichaam dat zij, zoals het lichaam van de *body artist*, buiten zijn grenzen begeeft. ■

W O'S AFRAID OF REPRESENTATION?

Een *performance* van Rabi Mroué

Gereviseerd en geredigeerd door Rabi Mroué

Met Rabi Mroué en Lina Sane

¹ *The War Imprinted Body* (1998), niet gepubliceerde tekst van Rabi Mroué, vert. Erwin Jans