

## Kijken vanuit het Westen, een belemmering bij Chetturs *Solo*?

E-INTERVIEW MET DE CHOREOGRAFE PADMINI CHETTUR

Mei 2004. Brussel ademt cultuur. De reis in oostelijke richting van het KunstenFESTIVALdesArts passeert in Chennai (Madras), de thuisbasis van de Indische Padmini Chettur. Op het festival presenteert ze haar recente productie *Solo*. Tijdens de voorstelling herinner ik me losse flarden van de folder –waarom lees ik in godsnaam de hand-out op voorhand–: minimalisme, moderniteit, traditie, Bhâratnatyam, India. Angstvallig start ik mijn zoektocht naar herkenbaar bewegingsmateriaal, waarbij ik me afvraag of mijn ‘eurocentrische’ kijk op de danstaal van Chettur wel de juiste is.

Artistieke presentaties en discussies werken stimulerend en houden alvast de hersenen op actief, daar ben ik van overtuigd. Ook *Solo* zorgt voor zo'n instant hersenactiviteit, waarbij ik tijdens en na de productie blijf zoeken naar de (Indische) singulariteit van Chetturs werk. Hoe positioneert een criticus-toeschouwer zich in materie die hem/haar niet zo vertrouwd is? Is de productie *Solo* erfgenaam van een Indische traditie of primeren esthetiek-stijling en een onmiddellijke bevangenheid bij het kijken naar Chetturs werk? Ik probeer er mijn aandacht bij te houden en zoek naar een danstaal die ik begrijp. Maar is het wel aangegeven en (politiek) correct om mijn eigen begrippenkader en westerse blik in te schakelen bij de evaluatie van Indische dans? Heel vlug kom je ongewild in een vacuüm terecht, waar je niet meer uit ontsnapt. Ik betreed het niemandsland tussen oost en west, kolonialisme en postkolonialisme, kritiek en journalistiek, omringd door woorden als de Andere, mystificatie, exotisme, non-understanding, opaak,...

Op jonge leeftijd bestudeerde Chettur (1970) de oorspronkelijke Indische tempeldans Bhâratnatyam.<sup>1</sup> In 1991 treedt ze toe tot het gezelschap van Chandralekha, een dame die de traditionele dans in een eigentijds kader plaatst, aandacht heeft voor vormverandering en de oorspronkelijke solodans ombouwt tot een dansvorm voor meerdere dansers. Vanuit die ervaring creëert Chettur haar eigen choreografieën, die wortelen in de Indische cultuur maar



*Solo* PADMINI CHETTUR Foto G. Venket Ram

waarin ze zoekt naar een persoonlijke schrijftuur. Haar recente productie *Solo* omvat drie korte dansfragmenten waarin stilte en verlening van tijd en beweging de hoofdtoon zetten. Minimale bewegingen vanuit de hielen vloeien over in versnelde draaibewegingen van armen en handen. De ene keer beweegt haar lichaam perfect mee met de muziek van Maarten Visser, waarbij op elke muzikale variatie (hedendaags klassiek, klaagzangen, dichtslaande ventielen,...) haar lichaam in een vreemde positie

eventjes tot stilstand komt, andere keren breekt ze volledig met het ritme van de muziek. Haar lichaam leidt een eigen leven. Tonaal en atonaal, vloeiend en staccato sluiten hier een pact. De toeschouwer krijgt ruim de tijd om de beelden in zich op te nemen. Emoties die Chettur omzet in een serene danstaal, vloeiende op- en neergaande bewegingen van handen, voeten, ellebogen die overvloeien in draaiende torso's en wiegende heupen. Haar danstaal herken ik amper. Hoe gedraagt een 'geschikte' toeschouwer zich



Solo PADMINI CHETTUR Foto G. Venket Ram

bij Chettur, een choreografe die het westen omarmt en er toch niet voor terugdeinst haar artistieke prestaties als singulier te omschrijven? Ze neemt afstand van codes en tradities en benadert haar dans vanuit een individueel perspectief, wars van de Indische of westerse dansgeschiedenis. Mag ik traditionele technieken kenmerken als Bhāratanyam, terwijl Padmini er zelf van wegdanst?

Het emailinterview met Padmini Chettur lijkt een oefening in *l'art du déplacement*, de kunst van het migreren, het voortbewegen. Woor-

den beladen met politieke betekenissen, waarbij het gesprek telkens opnieuw afwijkt naar discussies over 'etiquettering', etymologie en dansterminologie. De grote hamvraag blijft: hoe ga je om met een ongekende vormentaal, een danstaal die voor mij, als westerse toeschouwer, grotendeels ontoegankelijk is? Chettur repliceert dat het probleem zich eveneens stelt in omgekeerde richting. In India benadert men westerse dans op een even willekeurige en gekunstelde manier. Voor haar is het aan het individuele bewustzijn van de kijker om *Solo* te situeren, wars van enige speci-

fieke kennis van een Indische dansvorm, stijl of geschiedenis, De toeschouwer heeft de vrijheid om elke eigen interpretatie te 'suggere- ren'. Op mijn vraag of de toeschouwer zijn eigen culturele *framework* mag loslaten op haar werk, antwoordt ze dat de mensen die dat doen de eerlijkste toeschouwers zijn. Elke andere visie is veelal betuttelend. Het lichaam communiceert enkel in zijn puurste vorm, over culturen heen. Indien wij ons blijven wentelen in intellectuele constructies die zorgen voor een sterk gelimiteerde benadering van werk uit andere landen, is dat onze eigen beslissing. Chettur is geïnteresseerd in diepere motivaties, kwaliteiten en intelligenties voor de beschrijving van beweging, waarbij de paden van mondelinge communicatie worden verlaten. De vorm waarin het werk zich presenteert, kan nooit te esthetiserend werken. Estheticisme dat in het westen vaak een negatieve ondertoon kent, is voor Chettur helemaal geen begrenzing. Meer nog, het maakt het eenvoudiger om het essentiële te benaderen. Dat essentiële is bij Chettur een zoektocht naar een eigen moderniteit. Welke is die moderniteit? Chettur: *'De moderniteit in Solo wordt te vaak beschreven als een westerse beïnvloeding – alsof moderniteit en westen synoniemen zijn.'* Net als bij moderniteit kleeft aan minimalisme een westers geurtje. Beide termen duiken constant op in recensies over haar werk. Haar minimalisme ziet ze zelf veeleer als een reactie tegen het excessief decoratieve karakter van de Bhāratanyam, terwijl minimalisme bij ons associaties oproept met artistieke bewegingen uit de jaren zestig. De -ismen zijn losgerukt uit hun kunstgeschiedenis en betekenen steeds minder. Het lijkt een manier te zijn geworden om kunst op een eerste niveau te beschrijven, maar de ware, actuele aard van kunst blijft op die manier in het ongewisse. Chettur beaamt dat dans op zich beschrijven niet evident en zelfs complex is. Woorden schieten te kort om de danstaal te bespreken. Haar danstaal is in termen van beweging gecreëerd. Het is de gelaagde abstractie van een brede emotionele constructie die doorheen de jaren evolueert. Ze heeft het dan ook bijzonder moeilijk met de voortdurende verwijzingen die critici maken naar de Bhāratanyam, de dans waarin ze als jong meisje werd opgeleid. Haar werk toont geen codes uit die traditionele tempeldans; referenties aan bijvoorbeeld de mudras zijn uit den boze. Chettur: *'Voor mij zijn de onmiddellijke verwij-*

zingen naar hand- en voetenwerk even banaal als zeggen dat Anne Teresa De Keersmaeker op haar tenen danst zoals in het klassieke ballet.' Waar situeert zich het probleem? Is het de 'schuld' van de toeschouwer die de artistieke kwaliteiten niet kan inschatten? Is het de programmator die het stuk situeert in een Indiëse context? Zijn het de brochures die ons te frequent wijzen op links met Bhāratānatyāṃ? Chettur wijst er op dat inleidende gesprekken en het informeren van het publiek veelal zorgen voor een te banale veralgemening van de productie. Het werk moet in de eerste plaats voor zich spreken en overtuigen. De ene kijker heeft nood aan informatie, een ander preferert te kijken en op te nemen. Chettur: *'De taak van het publiek is niet om de flyer te lezen, maar om voorbereid te zijn op wat ze als ongevoerd zullen ervaren en te reageren op hun persoonlijke manier.'* Chettur's beste publiek is zeker en vast niet een toeschouwer die getraind is in Indiëse dans.

Padmini Chettur kaart het eenrichtingsverkeer van west naar oost aan. Ze heeft moeite met de vaststelling dat debatten omtrent dansterminologie en danskritiek niet doordringen tot in Chennai, maar zich situeren waar er financiële tegemoetkomingen zijn, waar kritiek een co-partner van dans is. Haar kritiek betreft vooral de wijze waarop sommige festivalcentra niet-westerse dans aankondigen. Programmatoren azen op nieuwe vormen die ze weinig kaderen en simpelweg als 'hedendaags Anders' voorschotelen. Een perverse zoektocht naar exotisme waar velen van ons nog trek in hebben. De taal van het lichaam speelt hierin geen belang. De enge ideologische definiëring in de katern bij festivals zorgt voor een problematische verhouding tussen publiek en dansers, tussen kunstenaars en programmatoren. Chettur: *'Mijn dans verbindt men in het westen vaak met klassieke Indiëse dans en wordt weinig of nooit met hedendaagse westerse choreografen vergeleken.'* De spektakelcultuur, de draaimolen der etnische criteria, viert op zo'n festivals hoogtij. Het KunstenFESTIVALdesArts (en Springdance) ziet ze als plekken die een stap verder durven te zetten. Het internationale Brusselse festival heeft de eerlijkheid en de macht om zich te distantiëren van deze issues en zich te richten op wat kunst echt is en (re)presenteert. Chettur: *'Voor mij is het KunstenFESTIVALdesArts zo progressief door de manier waarop het werk*

*van over de hele wereld behandelt. Het is een plek waar "verandering" kan starten en hopelijk groeien kan.'* Wat die verandering bij Chettur juist is – daar blijft het raden naar. Maar hoogstwaarschijnlijk doelt ze op het feit dat haar dans in Brussel niet binnen een enge overkoepelende Indiëse cluster geprogrammeerd staat, waar het publiek zich onderdompelt in 'De Indiëse Dans'. Haar werk is in het KunstenFESTIVALdesArts geïntegreerd in een programma dat als hoofdt thema 'het verplaatsen' heeft, maar daarom niet noodzakelijk een verplaatsing inhoudt van oost naar west, maar eveneens een persoonlijke verplaatsing of een oefening in het verplaatsen van ideeën bij publiek/recensent.

Met de associatie Chettur - klassieke Indiëse dans zitten we dus duidelijk verkeerd, hoewel ze evenmin het etiket 'hedendaags Indiësch' op haar choreografie gekleefd wil zien. Chettur: *'Het wordt tijd dat we stoppen met terminologieën als "hedendaagse Indiëse dans". An sich heb ik niets tegen het label "Indiëse dans", maar ik heb wel grote moeite met de associaties die telkens opnieuw optreden: mysticisme, verleiding, exotisme, ... Het label zelf brengt veelal het verkeerde publiek naar mijn performances. Het trekt automatisch Indofielen aan en mensen op zoek naar exotische spiritualiteit.'* Chettur's filosofie staat in dit debat lijnrecht tegenover die van choreograaf/danser Akram Khan met zijn Bengaalse roots. Khan omarmt deze etikettering en maakt er bewust gebruik van in zijn dans. Zijn productie *Ma* (2004) speelt met de onwetendheid van westerse kijkers omtrent de Kathak. Systematisch vertaalt hij op een speelse, haast kinderlijke manier woorden als aarde en hemel. Die onzekerheid van het publiek kanaliseert Khan in een valse transparantie, een schijnbare verstaanbaarheid. De gemakkelijheid waarmee Khan het publiek bespeelt ligt Chettur niet. Ook de wijze waarop Khan het fusion-recept aanboort, met Kathaktechnieken en een vleugje hedendaagse choreografie, is niet aan haar besteed. De ondoorzichtigheid waarin *Solo* zich wentelt zorgt voor een vreemd gevoel; het werk toont minder aan de oppervlakte, het presenteert zich in een 'nu' dat ongekend is. Haar dans negeert haar eigen verleden niet, maar bestaat uit creëren. Chettur zelf wil de Bhāratānatyāṃ niet herdefiniëren of meer eigentijds maken, ze werkt geïsoleerd en creëert zo haar eigen dansstijl die invloeden opneemt uit verschillende dansstijlen, maar ze

niet bewust aanwendt. Voor haar is het simpel *'Ik wou dansen in een land waar er geen opties zijn, geen gezelschappen, geen danswoorden-schat. Dus ik creëerde wat ik zelf wou en blijf dit nog altijd doen.'* Ze wil zich niet uitspreken over Khans werk, voegt ze eraan toe. Enkel dat beide choreografen vanuit een totaal andere aanpak met dans bezig zijn. Khan werkt in Londen, waar gestructureerde dansinstellingen aanwezig zijn. Chettur kan in Chennai op weinig begrip rekenen van dansgroepen die de traditionele dansen beoefenen.

Het is duidelijk dat dans in beide werelddelen op verschillende wijze georganiseerd en beoefend wordt. De onwetendheid van het publiek is voor Padmini Chettur overigens geen reden om niet over dans te spreken. Elke dansproductie bewandelt de grens tussen begrijpen en niet-begrijpen. Niemand werkt in een zuivere situatie waar alles klare taal is. Het is net interessant om de dialoog durven aan te gaan, om moeilijkheden aan te grijpen, om stelling te nemen, meer dan zich te wentelen in onzekerheid. Chettur eindigt het gesprek met *'Ik heb de helft van de reis tot bij jullie gemaakt, nu is het aan jullie om de andere helft af te leggen, zodat we elkaar halfweg ontmoeten. Pas dan kunnen we spreken over ware gelijkheid, die de enige basis is voor echte artistieke uitwisseling.'* En daarmee zijn we aanbehal bij de 'verplaatsing', een artistieke migratie waarbij je zowel 'de Ander' als jezelf ontdekt, om dan dans uit niet-Europese continenten naar eigen waarde te kunnen schatten.

CHOREOGRAFIE EN DANS Padmini Chettur

MUZIEK Maarten Visser

LICHT Sumant Jaikrishnan, Frank Vandezande

<sup>1</sup> De Bhāratānatyāṃ is de traditionele Indiëse tempeldans van het zuiden. De dansvorm ontstond zo'n 2000 jaar geleden uit een tempelritueel, toen enkel uitgevoerd door de Devadasi's, vrouwen verbonden aan de tempel en gehuwd met de godin Shiva. Rond 1930 werd deze tempeldans verheven tot een podiumkunst, mede door het veranderen van de politieke situatie, zoals de val van de koningshuizen in India.