

OVER DAT ANDERE IMPERIUM GAAT EMPIRE (ART & POLITICS): DE ELITE VAN TOESCHOUWERS DIE IN HET KRISTALPALEIS WONEN EN DIE O ZO GRAAG MÉÉR DAN TOESCHOUWERS WILLEN ZIJN – MAAR DAN ZONDER TE MOETEN TORNEN AAN DE PERVERSE UITSLUITINGSLOGICA VAN HUN WELVAARTSSYSTEEM EN HET COMFORT DAT ZE ER GENIETEN.

3

De hang naar verschilbelevissen is niet zelden de inzet van hedendaagse kunst, al dan niet gekoppeld aan een bezinning op de luxe van het eigen toeschouwerschap. Heeft die kunst dan een beter – authentiekere, waarachtiger, complexere, ontstellender, betekenisvoller... – zicht op onze geglobaliseerde wereld dan pakweg het tv-journaal of de intercontinentale toerist?

Er is nog een protagonist in *Empire (Art & Politics)*, die de verschillende scènes en niveaus met elkaar verbindt: een camera, bediend door een cameraman met assistent en geluidsman. Wanneer de *re-enactment* ten einde loopt, rolt de camera het duistere speelveld op om er dode lichamen af te tasten met een zoeklicht. Nadien is de camera present op het feest van de ambassadeur om er het doen en laten van de gasten te registreren – of hebben ze de camera nodig om hun act op te voeren? De eigenlijke film krijgen we niet te zien. De focus ligt op de camera zelf, als symbool voor de comfortabele positie van het afstandelijke getuigen, dat hier mag schitteren in zijn obscene zwijgzaamheid. De camera herinnert aan het onthechte oog van het tv-journaal, dat ons voortdurend de fictie van een omnipresente blik op de wereld voorschotelt met de hulp van een onverstoorbare ‘getuigenismachine’.³ De camera plaatst het morele comfort van de toeschouwerselite in perspectief, is misschien zelfs een *stand-in* van de kijker op de Bühne, als garantie dat alles uiteindelijk toegankelijk en begrijpelijk zal zijn in een compacte vorm.

Dat ook het waarheidsverlangen van de kunst niet zonder paradoxen is, beseft Superamas maar al te goed. Door als personages in hun eigen voorstelling aan te treden, maken de Superamasleden zonder meer deel uit van het imperium dat ze trachten te evoceren. Maar ook als kunstenaarscollectief ziet Superamas de nood om ‘kunst

als probleemtoerisme’ te thematiseren.

Halverwege *Empire (Art & Politics)* worden we getraakteerd op een gefingeerde documentaire die hen met de camera naar Afghanistan voert om er met een collega in dialoog te treden, de Iraanse filmmaker Samira Makhmalbaf. Het idee voor die film ontstond overigens ook al op een feestje, waar de artistieke jetset verzamelen blies. De getoonde film is uiteindelijk geenszins de verwachte documentaire of de politiek-correcte kunstfilm – al verhoudt hij zich expliciet tot die genres.⁴ Eerder een ironisch zelfportret: de leden van Superamas tonen zich letterlijk als cowboys, gedreven door een exotisch en pornografisch verlangen naar het ‘reële’, gekruid met een stevige portie machismo.

Fantasma’s van nabijheid zijn niet meteen een alternatief voor hun erkenning dat ze als kunstenaars deel uitmaken van het toeschouwersimperium en zich daar op een of andere manier toe dienen te verhouden. Hoe dat bewustzijn van het eigen perspectief aankaarten voorbij een christelijke zelfculpabilisering en voorbij de ironie?

4

Terug naar het feest. Het consensusverlangen en de eenduidige interpretatieschema’s van een linkse kunstwereld en dito kritische theorie met ironie te lijf gaan is niet het enige waar Superamas op uit is in *Empire (Art & Politics)*. Alle personages worden uiteindelijk gevormd en achtervolgd door hun toeschouwerschap, door de contradicties van hun globale conditie en van hun persoonlijke levens en verlangens. Die persoonlijke trekken en individuele levens maken van elk personage een vat vol tegenstrijdigheden, die de clichés waar ze op het eerste zicht voor lijken te staan ook vertroebelen. De al te gortige stereotypering doet in het bijzonder de vraag naar belichaming rijzen,

waarmee het onverstoorde toeschouwerschap van de personages op de helling komt te staan – en anders dan de lichaamsloze camera zijn mensen natuurlijk geen machines, net zomin als ze plaatjes zijn. Welke taal doorprijkt de vlakheid van de karakters en resoneert met hun lichamen, heeft zich in hun geschiedenis ingeschreven? In minstens drie scènes is de relatie tussen lichamelijke en waarheidsverlangen expliciet aan de orde.

Alle personages hebben last van een overspannen seksuele begeerte, die zich maar laat inperken naarmate het feest vordert en de drank vloeit. Hun impulsieve daden sluiten niet langer aan bij hun nobele woorden. Zonder enige moeite lijken alle gasten op het feest zich op dat punt te kunnen vinden. Die zogenaamd ‘universele’ taal van lichamelijke verlangen wordt even later ook getoond als een groteske waarheid wanneer alle gasten deelnemen aan een Braziliaanse dans. De scène herinnert onwillekeurig aan het reclamefilmpje ‘Do the mojito with Bacardi’, waarin dans als universeel communicatiemiddel de begeerte kanaliseert en sublimeert tot globaal exotisme.⁵ Uiteindelijk staan hier twee waarheden op gespannen voet: de onstuimige seksualiteit knaagt aan het decorum, maar plooit zich met eenzelfde gemak naar een gladde culturele verbeelding, is er zelfs de motor van.

Hoewel de personages stereotiep zijn, is het acteerwerk in *Empire (Art & Politics)* op geen enkele manier overdreven – dit in tegenstelling tot Superamas’ *BIG*-trilogie. Bovendien staan professionele acteurs en dansers er naast amateurs en ‘ervaringsdeskundigen’, maar zonder onderscheid in behandeling. Op het niveau van casting en regie is de persoonlijke geschiedenis van de performers en de narrativiteit van hun lichaam daardoor aan de orde op een dubbelzinnige manier. Merk op dat, zoals de ambassadeur een Somalische vluchteling heeft uitgenodigd op zijn feest, de leden van Superamas (als personages) Arabische acteurs hebben ingehuurd voor hun napoleontische *re-enactment* – maar zij werden natuurlijk in de eerste plaats door Superamas zelf gecast voor *Empire (Art & Politics)*. Ontmoetingen met anderen en de wereld, die zich soms met geweld aan het lichaam hebben gehecht en het omvormen tot een singulier