

SUPERAMAS EN DE KUNST VAN DE OVERIDENTIFICATIE

EMPIRE (ART & POLITICS) - SUPERAMAS

ELKE VAN CAMPENHOUT

De slag van Essling? Zegt u niets? Ah, maar misschien kent u dit historische wapenfeit van Napoleon beter onder zijn Oostenrijkse naam: de slag bij Aspern. *Peu importe*. Ik leg het wel even uit. Deze bizarre historische gebeurtenis uit 1809, die zich afspeelde tussen de twee dorpjes Aspern en Essling, kostte aan 40.000 mensen het leven. Maar terzelfdertijd werd deze slag zowel door Napoleon als door het Oostenrijkse leger als overwinning geclaimd. Een slag in het water voor beide legers, maar een geconstrueerde zegestrijd van hun respectievelijke PR-afdeling.

Op het eerste zicht lijkt dit historische wapenfeit niet meteen voer voor het Frans-Oostenrijkse collectief Superamas. In hun *Big*-trilogie concentreerde het 'merk' Superamas zich namelijk eerder op de hedendaagse hyperrealiteit van pop, reclame, seks en slechte smaak. Een verleidelijke, maar tegelijkertijd meticuleuze ontleding van onze hedendaagse beeldcultuur met tekstmateriaal dat recht uit de media werd geplukt: een Toyota-reclame in *Big 1*, een lingerie-lancering in *2*, en een scène uit *Sex and the City* in de laatste episode. Afgewisseld met een scheut vrouwelijk bloot, en een flinter Derrida en Godard, hier en daar, om de verwarrend kritische en tegelijkertijd sexy inzet van hun voorstellingen te verduidelijken of net te mystifiëren.

De obligate eindeloze scène-herhalingen van de *Big*-trilogie ontbreken in *Empire*. De voorstelling voelt aan als een *joy ride* doorheen verschillende beeldregisters uit televisie, film en entertainment. Ingeleid door een gechoreografeerde vlaggen-installatie, zet *Empire* in met een strak afgelijnd *tableaux vivants*-spel, dat de bovengenoemde strijd van Essling in beeld brengt. De talrijke personages, in historisch kostuum, rennen van het ene achtergrondschermbild naar het andere, tuimelen van kleurrijke gevechtsscènes in amoureuze verwickelingen achter de schermen. Tussendoor wordt er een koppel vrouwen verkracht, en verliest de held het leven. Het verhaal wordt begeleid door de typische, diepe vertelstem van de Hollywood-*trailers*, en de gezwollen pathetiek van de score van een historisch epos. Van dit dik aangezette begin, tuimelt de voorstelling recht in de vaudeville van de receptie van de Franse ambassadeur voor de filmploeg die deze Europese coproductie net heeft afgewerkt. De receptie-scènes herinneren opnieuw aan de oppervlakkige satire van de *Big*-voorstellingen: nietszeggende conversaties die onverwacht doodlopen in een *still*, sexueel *inuendo*, flauwe gein, en een steeds verrassende perspectiefwissel, die je als toeschouwer iedere keer weer van je stuk brengt. Tegelijkertijd loopt doorheen de receptie de ongeloofwaardige, geestige verhaallijn van één of andere telenovela, compleet met overspel, terminale ziektes, en melige passie. En dan vertrekken de Superamas op het grote projectieschermbild naar Afghanistan, voor een interview over geëngageerde kunst met de Iraanse filmmaakster Samira Makhmalbaf, een episode geschoten in *faux-reality-style*, die afloopt met een bloedige *shoot-out* met Taliban vrijheidsstrijders.

Superamas duikelt in *Empire* opnieuw van het ene genre in het andere, zonder ons de tijd te geven om hun positie tegenover het materiaal precies te bepalen. Als tijdens de receptie de 'echte' Somaliër van dienst vertelt over de ware gruwel van de oorlog in zijn land, klinkt dat als een valse noot, maar één die meteen wordt gerecupereerd door de representatie van het verlangen naar 'echte' ellende van de media. Als de Superamas op een wild feestje in een New Yorkse club besluiten om eens een keertje te gaan nadenken over kunst en politiek, klinkt dat niet alleen in die context behoorlijk vals, maar spreekt de wreed parodiërende toon van hun 'documentaire' reis naar Afghanistan dit standpunt ook tegen. Maar langs de andere kant is het interview met Makhmalbaf dan wel weer een reenactment van een echt interview met de filmmaakster, waarin zij spreekt over haar eigen engagement in haar kunst.

Parodie of kritiek, farce of analyse, snedig kapitalisme of inventieve *joy-ride*. Superamas heeft van bij het begin af te rekenen gehad met hevige voor- en tegenstanders. Vaak liep een

kritische nabespreking van hun *Big*-voorstellingen uit op een onproductief gesprek over hun wel of niet vrouwonvriendelijke aanpak, of over het over-biografische gehalte van hun portrettering van sex-beluste, pop-verslaafde en *boys-band*-gemotiveerde mannen. Waar deze kritiek aan voorbijgaat is aan het complete pretext-gehalte van het materiaal dat in deze voorstellingen wordt gebruikt. De scènes en beelden die gecreëerd worden, zijn voor een groot stuk recht uit onze dagelijkse beeldrealiteit geplukt, en bijna ongemodificeerd op het podium gezet. Het kritische gehalte van de Superamas-voorstellingen zit dan ook niet op het niveau van het gesprek over de vlindervibrator (*Big3*) of zelfs niet op dat van de commentaar op de hedendaagse commodificatie van Derrida (*Big 2*). Bij Superamas gaat het er niet over wat er precies wordt getoond, maar wel hoe. Hoe wordt informatie vandaag door de media geconstrueerd? Welke strategieën tot verleiding houden ons aan de tv gekluisterd? In welke zin is pop-cultuur even intelligent in zijn analyse dan de obligate wetenschapper achter zijn bureau? Hoe lezen we manipulatie, en door wie?

In die zin is de strategie van Superamas op formeel niveau misschien niet zo verschillend van die van de Duitse theatermaker René Pollesch, die in zijn stoomwalsteksten de kapitalistische transactie naadloos verbindt met de ruilhandel van de liefde, de marketing van het lichaam, en de constructie van verlangen. Maar waar deze theatermaker de toeschouwer dronken voert en desoriënteert met zijn onaflatende woordenstroom, doet Superamas het met beelden. In *Empire* rijdt de camera van de filmploeg doorheen heel het tweede deel van de voorstelling. Als toeschouwer kan je niet anders dan je inbeelden wat de camera op de trolley in beeld brengt. Welk perspectief er wordt geconstrueerd. Je blik verlegt zich van groepsbeeld naar close-up, van de chaotische massascène, naar het ogenschijnlijk 'betekenisvolle' moment tussen twee geliefden. We kijken naar theater doorheen het oog van de camera. Superamas voert op die manier een politiek van overidentificatie: het gebruikt de theaterzaal niet als een veilige vluchtheuvel uit de realiteit van manipulatie en de verleiding van de geldstroom. Het praat niet over de politiek van het Empire, van het Systeem, vanop een veilige afstand. Superamas staat in tegendeel midden in die wereld, het is gecreëerd door een fascinatie voor deze glamour, voor de cynische humor, de oppervlakkigheid van de representatie van menselijke relaties. Superamas situeert zich op het niveau van de over-identificatie: op die plek waar hun houding dubbelzinnig balanceert tussen kritiek en bedwelming, tussen een totale overgave aan de commercie.

Dat is misschien wat Superamas gemeen heeft met andere kunstenaar-over-identificeerders als Christoph Schlingensief, die doodleuk 12 "echte" asielzoekers opsloot in een container tijdens de *Wiener Festwoche*, en het Oostenrijkse publiek in *Big Brother*-stijl liet televoten voor hun repatriëring. Als een entertainer *pur sang* een volle week boven op het dak van de container, als ingenieuze manipulator die het discours van Jörg Haiders extreem-rechtse partij kritiekloos reproduceert en terug de wereld in gooit, was zijn positie van een choquerende en desoriënterende dubbelzinnigheid. Wat zich toont in de over-identificatie is niet zozeer de 'wereld zoals die is', maar de 'wereld zoals die zou kunnen zijn', een utopie die niet in de toekomst ligt, of in verre SF-toekomst, maar wel hier en nu, onder de 'realiteit' verscholen. Eenzelfde procédé wordt in zekere zin gevoerd door Superamas: hun mix van '*found footage*' uit de werkelijkheid, met een inventief hergebruik van montagetechnieken uit de media, laat deze werkelijkheid opnieuw aan ons zien. Niet ontdaan van zijn schone schijn en herkenbaarheid, maar even goed zo zichtbaar dat de indigestie zich opdringt.

Voor de toeschouwer is een Superamas-voorstelling dan ook steeds een ongemakkelijke oefening. Niet langer zeker van zijn kritische positie als theaterkijker, wriemelt hij op zijn stoel heen en weer tussen herkenning van de kitsch van een gedeeld media-geheugen, de glimlach om *Sex and the City* of *Wake me up before you Go-go*. Maar tegelijkertijd wordt hij ongemakkelijk bij het ontbreken van een duidelijke kritische positionering van de makers. Een 'echte' *go-go-girl* op scène? Een niet-afkeurende fellatio? Mannen die praten over vrouwen als sex-objecten? Hoe verleid mogen we ons daardoor voelen? Wat zegt dat over onze eigen waarden? Over onze eigenwaarde als kritische kunstconsument? Oppervlakkigheid als wapen, maar dan wel met de technische en formele kwaliteiten die een veel-lagigheid zichtbaar maakt die de scène plots deelt met de realiteit, die laat zien dat er geen buiten bestaat in het Empire. Dat de zaal geen vlucht kan zijn. Dat de ziel van ons verlangen is getekend door marketing-strategieën en entertainment-verzuchtingen. But it's still fun, right?

Gezien try-out in *Rosas Performance Space*, Brussel.

Info: www.superamas.com



Deze tekst kwam tot stand in het kader van Corpus Kunstkritiek, een initiatief van VTI - Vlaams Theater Instituut - Steunpunt voor de Podiumkunsten, i.s.m. Vlaams-Nederlands Huis deBuren, Urbanmag* en Het Theaterfestival. En met steun van een aantal partners uit de podiumsector. Lees meer op www.vti.be/corpuskunstkritiek

De teksten van het Corpus Kunstkritiek vallen onder de licentie [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 2.0 Belgium](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/be/), wat betekent dat de teksten verspreid, maar niet veranderd mogen worden. Elke vorm van verkoop of betalende distributie is apart te onderhandelen, contacteer VTI.