

mogelijkheid om rustig en passief te zijn. Hier hoeft het publiek heel even niets te doen, niets te zeggen, niets te denken. Gewoon 'zijn' is voldoende. Wanneer het publiek dan ook nog eens gevraagd wordt zich collectief op zijn anus te focussen (nee, zijn éigen anus!), daalt na een beetje gegniffel een diepe rust neer. Hébé. Eén groot ademend beest zijn wij. Hier gaat het niet om 'ik' en 'zij'. En eigenlijk draait het daar nergens om, aldus Van Dolron. De werelden binnen en buiten de theaterzaal zijn immers niet zo verschillend. Die gesloten deur sluit niets écht buiten, het universum loopt gewoon door. De flonkerende lichtjes op scène en de concentrische cirkels op de vloer illustreren deze stelling. De theaterzaal wordt als het ware een kleine experimenteeruimte om in een veilige context iets te veranderen in dat universum. (Verander de wereld, begin bij jezelf) Het theater schept een kans om een andere manier van denken en voelen uit te testen. Om Van Dolrons verhaal niet alleen te horen, maar te proberen ervaren. Om heel voorzichtig even te proberen niet schamper te reageren op al dat zweverig gezwans. 'Soft' betekent immers gewoon 'zacht', toch? En zo 'cool' is cultuurpessimisme ook weer niet.

Wat nodig is heeft een paradoxale kant. In het begin beweren de drie acteurs dat ze niet zullen werken, geen moeite zullen doen, alleen willen reageren en niet ageren. Maar ze zijn duidelijk wél bezig met moeite doen om het publiek te overtuigen van hun goede oplossingen. En zo zijn er nog wel meer ongerijmdheden te bespeuren, bijvoorbeeld wanneer gezegd wordt dat de acteurs iets níét gaan doen, om het vervolgens toch te doen (op de lach spelen/over hun lijden vertellen). Soms zenden de inhoud van de tekst, de vorm van de tekst en de theatersetting zelf tegenstrijdige boodschappen uit. De dubbelheid hiervan maakt dat je als toeschouwer op twee sporen zit: enerzijds ben je geneigd volkomen mee te gaan in wat ze zeggen, anderzijds twijfel je toch soms aan de geloofwaardigheid van hun woorden. Is het dan toch de bedoeling een kritische kanttekening te maken bij zoveel gemoraliseer? Of is ons gevoel van ongeloofwaardigheid gewoon een bijwerking van het feit dat theater niet meer gezien wordt als een plek om iets 'serieus' over de wereld te zeggen, waardoor we elke inconsequentie zien als bewijs van de onwaarachtigheid van de inhoud?

Wat nodig is schrijft zich in in een maatschappelijk debat. De voorstelling maakt een relevante tijdsdoorsnede en reikt heilzame oplossingen aan voor een algemeen gevoel van onbehagen en allerhande dilemma's waar veel jonge mensen

mee worstelen. Zo beantwoordt ze aan de alsmaar vaker klinkende roep om 'stellingname' en 'maatschappelijk engagement' in het theater. Daarbij wordt de theatrale vorm van dit inhoudelijke gebeuren niet genegeerd, maar ofwel opzijgezet (om sympathie en authenticiteit te verkrijgen) ofwel beklemtoond (om het statuut van belangwekkende spreker te bekomen). Zo *minimaliseren* de acteurs enerzijds de theatrale van de voorstelling (door als zichzelf op scène te staan, het publiek rechtstreeks aan te spreken of te zeggen dat ze niet zullen werken), anderzijds *vergroten* ze hun eigen theatrale door een duidelijk inge oefende vertelstructuur te hanteren ('Het volgende stukje is voor...'). En de theatrale context wordt *inhoudelijk gebruikt* (door te verwijzen naar de stilte en het unieke samenzijn), *tekstueel benadrukt* (door te vertellen over de drukke repetitieperiode) en *vormelijk beklemtoond* (door in een decor te spelen). Theater wordt op die manier een publiek platform om een gesprek aan te gaan met een publiek. Theater wordt een plek van collectieve reflectie, in en over het hier en nu. Dat Van Dolron het lef heeft om zo radicaal voor haar mening over de wereld uit te komen, doet deugd. Het prikkelt en tintelt. Onverschillig blijven tegenover de verhalen en voorstellen van de drie spelers is onmogelijk. En eveneens is het onmogelijk om je toch niet stiekem een klein meninkje te vormen over deze thema's. En dat is wat nodig is.

RUTH MARIËN

www.lauravandolron.com
www.nationaletooneel.nl

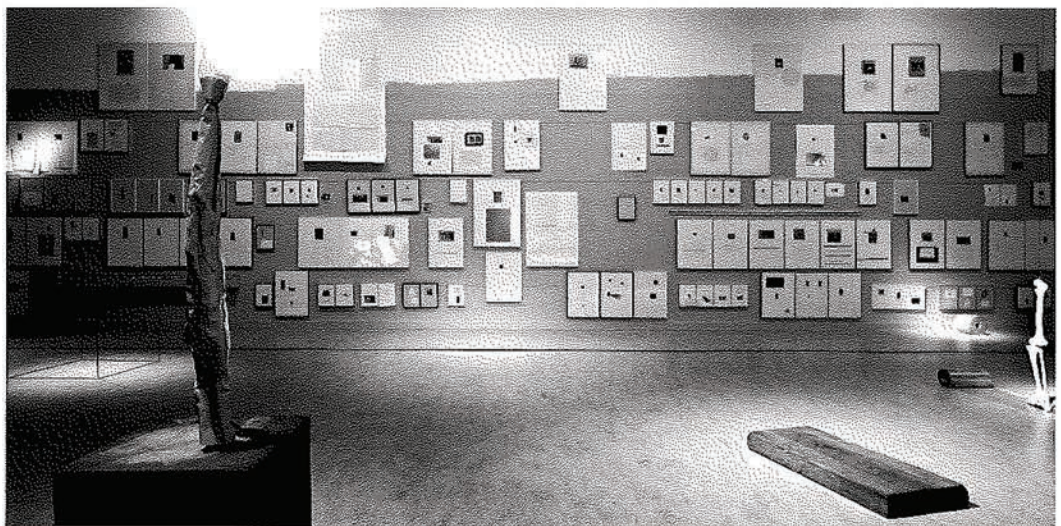
SuperBodies

In 1978 schreef Susan Sontag in haar dagboek (dat in april jongstleden bij Penguin Books is verschenen): 'Only by understanding body as a machine do we give human beings their humanity.' Het is een paradoxale overtuiging: hoe kunnen mensen menselijk worden als ze met machines worden vergeleken? Worden lichaam en geest dan niet op een fatale, ouderwetse en religieuze manier gescheiden? In zekere zin wel – maar Sontag benadrukte dat het lichaam een machine is, en niet de geest: het lichaam werkt, draait, produceert, functioneert of hapert – en het doet dat volgens eigen wetten, die we nooit helemaal kennen, hoogstens kunnen bijsturen, en slechts beperkt kunnen negeren. Als het lichaam een machine is, dan zijn we allemaal, vierentwintig uur per dag, tot onvoorspelbaar bandwerk veroordeeld.

De talloze facetten van die arbeid werden dit voorjaar tentoongesteld op *SuperBodies*, de derde triënnale voor hedendaagse kunst, mode en design van de stad Hasselt. Het is een grote verdienste van curator Pieter T'Jonck dat hij een gigantisch aantal uiteenlopende werken onder die noemer bij elkaar wist te brengen. 'SuperBodies,' zo schreef hij in de bezoekersgids, 'is geen tentoonstelling over superlichamen en -mensen. Integendeel: het gaat om heel gewone lichamen. Want ook al zijn lichamen niet zo buitengewoon of perfect, toch doen ze ook dan wonderlijke dingen, zijn het ook dan wonderlijke machines.' Tegelijkertijd bleek precies die massale hoeveelheid kunst, design en mode het belangrijkste probleem van

de triënnale. De provincie stad Hasselt beschikt – en dat is even begrijpelijk als vergeeflijk – niet over de infrastructuur om een hoeveelheid werken te tonen die niet moet onderdoen voor een thematentoonstelling op bijvoorbeeld de Biënnale van Venetië. Bovendien werd inhoudelijke of theoretische coherentie nagenoeg onmogelijk: in de catalogus had T'Jonck het terecht over een 'oeverloos gebied' en een 'overrompend aanbod', dat hij vervolgens toch in dertien verschillende categorieën probeerde onder te brengen – zoals 'het lichaam en de dingen', 'mythes en weefsels', 'het vervreemde lichaam', 'bronnenonderzoek' en zelfs 'Has-selaars in beeld': een categorisering die de beroemde Chinese encyclopedie van Borges in herinnering bracht. Zo dreigde de triënnale, en de honderden werken die er te zien waren, zelf het slachtoffer te worden van de machinale tentoonstellingspraktijk in het tijdperk van de city-marketing. Natuurlijk kan elke bezoeker uit het overaanbod zelf een handvol werken uitkiezen om te bestuderen en te appreciëren – maar die selectie gaat altijd gepaard met een onverbidde negatie van andere werken, die wel zijn opgeroepen, maar noodgedwongen en wreed, als uitgestoten kinderen, langs de kant van de speelplaats moeten gaan staan.

SuperBodies presenteerde een traject van vijf locaties in Hasselt: het CIAP (de 'vereniging voor Culturele Informatie en Actueel Prentenkabinet'), buiten de stadsring in een voormalige gelatinfabriek; het Modemuseum; het Huis voor actuele kunst Z33; het stedelijk museum 'Stadsmus'; en tot slot het Cultuurcentrum Hasselt. Het CCHA bleek niet het meest succesvolle van de locaties – zoals



Joëlle Tuerlinckx op *SuperBodies* © Kristof Vrancken

alle culturele centra in Vlaanderen uit de jaren zestig en zeventig is het een onbepaalde ontmoetingsruimte georganiseerd rond een theaterzaal. In de royaal bemeten circulatieruimte werden, al dan niet in tijdelijke constructies, de meest uiteenlopende werken bij elkaar gebracht. Recente meubels van de Braziliaanse broers Campana werden naast designklassiekers van Pesco of Ponti of naast een conceptuele sofa van Danny Venlet gezet. Foto's van 'gewone' vrouwen van alle leeftijden, gemaakt door de jonge Belgische fotografe Liesje Reyskens, waren tegen de glasgevel van het CCHA gemonteerd. Aan andere wanden hingen tekeningen van choreografe Lisbeth Gruwez of foto's van de Franse kunstenaar Jean-Luc Moulène. Het meest indrukwekkend op deze eerste locatie was *Floor of the Forest* van Trisha Brown, een installatie die in de inkomhal stond opgesteld, voor een brede trap, en daar als een merkwaardige variant op een vestiaire leek te functioneren. *Floor of the Forest* is een horizontaal klimrek waaraan kledingstukken zijn opgehangen; performers (zo werd gedemonstreerd op een video) moeten proberen deze truitjes en broeken aan te trekken – of liever: ze moeten hun lichamen in de kledij trachten te manoeuvreren. Ook van de installatie *an sich* ging een ontroerende werking uit: de kleurige, kleine kledingstukken weerloos als vliegen in een spinnenweb, wachtend op lichamen om vorm te krijgen.

In het Stadsmuseum was vervolgens in een paar ruimtes een kleinere selectie te zien, die ook enigszins leed onder de ruimtelijke omstandigheden, maar vooral onder de rekbaarheid van het curatoriele concept. Als de meerduidige sculpturen van Moulène in een tentoonstelling passen die het lichaam wil teruggeven aan de mens, paradoxaal genoeg door het te 'automatiseren' – een mogelijke algemene noemer voor *SuperBodies* – waarom was de rest van de twintigste-eeuwse cultuurproductie dan niet eveneens welkom? Dezelfde vraag kon gesteld worden naar aanleiding van het fluorescerende *Aquarium* van Ann Veronica Janssens, of van de eigenwijs tikkende klankkasten van Erwin Stache.

Het meest geslaagde – en het enige als dusdanig vormgegeven – tentoonstellingscircuit bevond zich in Z33. Eigenlijk had de triënnale hiertoe beperkt kunnen blijven. Uit het parcours kon evenmin een draad gesponnen worden, maar afgezonderd in de ruimte 'werken' de werken, en toonden ze op hun eigen manier hoe de hedendaagse kunst het lichaam als een ongezien fenomeen tevoorschijn kan brengen, vreemd genoeg door het soms helemaal te laten verdwijnen, of door

het lichaam (en de ervaring) van de toeschouwer tot een nulpunt te brengen. Een van de knapste werken op de triënnale was daarom *Diggin' Up 2* van Superamas, waarvan een eerste versie in 2001 al te zien was in Brussel. Het werk is als een installatie die *performs* met behulp van de toeschouwer. In een donkere kamer is een regelmatig raster van lichtpuntjes opgericht als vierde wand; het zijn de bewegingen van het publiek die in dit veld golven, openingen of stobringen opwekken. Wie op een bank gaat zitten en toekijkt, voelt zich langzaam maar geconcentreerd oplossen in de duisternis: de mens wordt een oog dat kijkt naar een even technologische als onachterhaalbare weergave van het vehikel waarin zijn blik gevangen zit. De *Physical Phenomenological Interfaces I-III* van Marloëke van der Vlucht doen iets gelijkaardigs, maar minder radicaal (en frivoler): het zijn interactieve machines die kunnen worden betreden, gestreeld, opgezet of zelfs – met een gestrekte arm en een vuist – gepuncteerd. De relatie tussen de actie van de toeschouwer en het 'lijf' van het kunstwerk wordt telkens door beeld of geluid weergegeven.

In Z33 was ook 'klassieke' beeldende kunst te zien, die opnieuw in de verte met het thema van de tentoonstelling te verbinden viel. *Portrait Herr S.*, gemaakt tussen 1969 en 1989, is een van de 'Ensembles' van de bijna vergeten Franse kunstenaar Anna Opperman: een chaotisch 'ruimtelijk schilderij', een collage van tekeningen en schetsen die de hele hoek van een kamer inneemt, en waarin het oog nooit rust – of definitieve betekenis – vindt. Een grote kamervullende maquette toonde de indeling en de aankleding van een tentoonstelling van Matt Mullican in het Ludwig Museum in Keulen uit 2008, waarop de toeschouwer een goddelijke blik kon werpen. Joëlle Tuerlinckx organiseerde een eigen mintentoonstelling door minimale, door T'Jonck 'precair' genoemde interventies aan te brengen in een balkvormige kamer, waarin ook bijvoorbeeld een werk van Bernd Lohaus was opgenomen, althans voor een gedeelte van de triënnale, want Tuerlinckx verwijderde gestaag elementen uit haar expositie, alsof ze die alvast samen met de geschiedenis en het verloop van de triënnale leek te verteren. Een ander 'veranderend' werk stond aan de ingang van Z33: de *Emergence Room* van deurfert&plischke, opgebouwd uit lichtdoorlatende golfplaten – 'een ruimte voor samenwerking', een 'ruimte van stilte en proliferatie', waarin aanvankelijk de sporen zichtbaar waren van een workshop in a.pass over 'de mythe van Arachné'. Bezoekers van *SuperBodies* konden in dit

'onderzoek' binnen stappen door briefjes op de wanden te kleven, of door reeds aangebrachte notities via een rode draad (letterlijk) met elkaar te verbinden. Een van de aanzetten tot dit in samenspraak geschreven essay was de in drukletters op een papertje geschreven vraag: 'How to knit your own private political body?' Een terechte, zij het enigszins utopische vraag – maar de *Emergence Room* gaf geen antwoord, tenzij een met een onmenselijk talent voor synthese begiftigde bezoeker in de laatste weken van de triënnale nog een spitse bijdrage zou hebben geleverd. De installatie kon als een embleem gezien worden voor het enthousiasme dat *SuperBodies* schraagde. Dan gaat het enerzijds om enthousiasme over de mogelijkheden van het lichaam zelf, op esthetisch, sociaal en communicatief vlak. Hoewel T'Jonck het nergens zo heeft geëxpliciteerd, was het lijdende (of overlijdende) lichaam bijna volledig afwezig op *SuperBodies* – de lichaamsmachine ronkte en zoemde als een bromtoll, straalde en schitterde als een spiegelbal. Nergens werd het lichaam een foltertuig, of nog maar een op hol geslagen robot. Dat bleek ook uit de afwezigheden (waarvan een opsomming willekeurig is): geen Kris Verdonck (en diens recente video-installaties vol lichamen met kafkaëske gebreken); geen Wim Delvoye (en diens cynische machines die zich, zoals *Cloaca*, als een lichaam gedragen); geen Lucian Freud (en diens nog bij leven in ontbinding verkerende lichamen). Als Louise Bourgeois (van wie een paar tekeningen te zien waren) kon, moet ook Freud budgettair tot de mogelijkheden hebben behoord. *SuperBodies* ging dus wel degelijk over superlichamen – niet die van de weekendbijlagen, de publiciteit of de Hollywoodfilm, maar die van ons allemaal. En het enthousiasme betrof naast het lichaam anderzijds ook de kunst, en de idee dat als kunst ons op een vreedzame manier 'samenbrengt' (zoals in de barak van deurfert&plischke), we op iets waardevols zullen stuiten – hoewel we daar steeds zelf, zonder al te veel hulp of als autoritair gebrandmerkte sturing, naar op zoek zullen moeten gaan.

Tijdens *SuperBodies* leken het lichaam noch de kunst er nood aan te hebben om gecureerd te worden. In het Modemuseum, de vierde en voorlaatste locatie, waren Lemm&Barkey – een satellietduo van Needcompany – dus goed op hun plaats, met talrijke installaties en video's uit hun 'grootse en poëtisch universum', waarin de onmogelijkheid van interpretatie en het verlangen naar betekenis gelijk wordt gesteld aan de onwenselijkheid (en zelfs onmenselijkheid) ervan. De combinatie, elders in het Modemuseum,

met bijvoorbeeld de kledingstukken van Martin Margiela, toonde vooral hoeveel effectiever die aanpak wordt wanneer het domein van de kunst wordt verlaten – en de noodzaak van de functie de basis legt voor de waarde van een werk.

Voor wie er nog zin in had (en voor wiens lichaam er nog toe in staat was), sloot *SuperBodies* af in het CIAP met (*I Know*) *I Will Die* – video's en foto's van Yang Zhenzhong, al in 2001 te zien op het Kunstenfestivaldesarts. Zo sloop, met de weergave van honderden mensen die doodleuk zeggen dat ze zullen sterven, de negativiteit toch naar binnen – als een dessert. Dit allerlaatste werk herinnerde dan ook aan het fragment uit *The Meaning of Life* van Monty Python waarin de ontzettend dikke meneer Creosote na een ontzaglijke maaltijd, voor hij de rekening betaalt, nog een muntchocolaatje krijgt aangeboden – en na consummatie alsnog ontploft. Het aanbod op *SuperBodies* was te groot, vooral omdat het vaak op een onmogelijke manier werd gepresenteerd, en het ook inhoudelijk niet meer te kaderen viel. En toch was het een uitstekende reden voor een bezoek aan Hasselt.

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

SuperBodies (3e Triënnale voor beeldende kunst, mode en design) was van 4 februari tot 27 mei in Hasselt te zien.

www.superbodies.be

Teaching Art in the Neoliberal Realm. Realism versus Cynicism

PASCAL GIELEN & PAUL DE BRUYNE (EDS.)



Ruim tien jaar na de lancering van het Bologna-proces (in 1999) dat het hoger onderwijs in heel Europa wil stroomlijnen, onder meer via de fameuze opdeling in Bachelor

en Master, grijpen bureaucratiserend en instrumentaliserend meer dan ooit om zich heen. Onder het mom van 'professionalisering' worden er voortdurend herstructureringen doorgevoerd die vooral de administratieve ijver dienen en ervoor zorgen dat alles meetbaar, controleerbaar, *manageable* en transparant is. In dit *catering regime* wordt de traditionele verhouding tussen leerkracht en student ingewisseld voor contractueel vastgelegde kennisoverdracht als een vorm van