



ALS HET GLAS BREEKT... *Het museum als ervaringsstrategie*

DOOR Kristof van Baarle &
Charlotte De Somviele

Onze leefwereld heeft steeds meer weg van een museum. Intieme zaken worden van ons gescheiden en vervolgens uitgestald als koopwaar: onze slaapkamer wordt eigendom van Airbnb, onze glimlach van Facebook, en ook de steden waarin we wonen volgen niet langer de norm van leefbaarheid, maar van citymarketing. Door

zichzelf te ‘musealiseren’ kan het theater zowel een kritiek formuleren op die vervreemdende conditie als de ervaring van verlies ombuigen tot iets positiefs, menen Kristof van Baarle en Charlotte De Somviele. Drie keer bleven ze aan dezelfde theatrale museumbeelden haperen, drie keer werden ze erdoor in beweging gebracht.

*A poem should be written
in such a way, that the glass
breaks when you throw it
through the window.*
–Daniil Kharms

Nadat theatermaker Thomas Bellinck in *Domo de Europa en Ekzilio* (2013) het toekomstige failliet van de Europese eenheidsgedachte tentoonstelde in een bestoft museum, keert hij in *Memento Park* terug naar de theaterzaal voor zijn *take* op de stroom

van herdenkingen in de nasleep van Wereldoorlog I. Aan de hand van citaten van politici, *re-enactors* en marketeers legt hij de perverse band tussen ideologie, toerisme en *big business* achter de herdenkingsindustrie rond de Grote Oorlog bloot. Eén moment ontspringt echter niet uit het verleden, noch uit het heden, maar lijkt zowaar de toekomst al te herdenken. Deze 'herinnering van de toekomst' vindt vrijwel gelijktijdig plaats met een evolutie in de tekst van 14-18-thematiek naar meer heikele, actuele bespiegelingen over onder meer de wapenindustrie en technologische vooruitgang. Op de tonen van het Europese Volkslied laat Bellinck een levensgrote vitrinekast de scène op rijden waarin twee mannen met een zwarte bivakmuts en zwarte kledij uitgestald staan. In hun handen prijkt een banjo waarmee ze het Oekraïense lied dat een van de personages aanheft, ondersteunen.

De actualiteit laat je dit beeld meteen lezen als IS-strijders, al zouden het even goed pro-Russische rebellen, Palestijnse zelfmoordterroristen of extreem-linkse Zapatista's kunnen zijn. Het tafereel ziet er door de banjo's in elk geval erg folkloristisch en artificieel uit, zeker in vergelijking met het geweld dat de gemaskerde figuren belichamen. Een slap boompje in de vitrinekast wijst op het leven dat gaandeweg zuurstof wordt ontnomen, net zoals sanseveria's de enige planten waren die konden overleven in het vervallen museum *Domo de Europa*. Het stof van de geschiedenis lijkt al over ons neergedaald nog voor ze effectief heeft plaatsgevonden of voordat we de kans hebben gekregen om deze zelf mee te schrijven.

Museumificatie als theatrale strategie

Door onze toekomst achter glas te plaatsen – letterlijk – toont Bellinck die als een al bij voorbaat gegeven, gemusealiseerd verleden. Het effect op kleine schaal is hetzelfde als in *Domo de Europa*, waar deze tactiek van 'museumificatie' de hele dramaturgie bepaalt: mentale kortsluiting. De tijd, als een immer voortschrijdende en op het eerste zicht noodzakelijke, natuurlijke gegevenheid, waarvan de dramatische tijd van het theater het logische gevolg

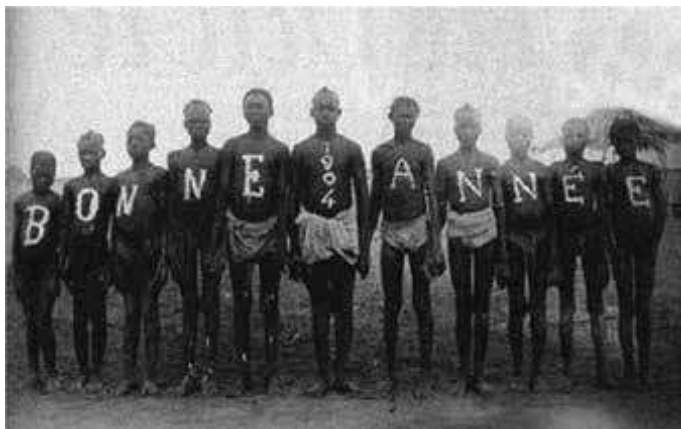
is, wordt op zijn kop gezet. Dat is ronduit provocatief. Een object in een museum plaatsen betekent het *isoleren* uit zijn oorspronkelijke gebruikscontext, het *opzetten* in zijn meest ideale toestand en het *exposeren* op zo'n manier dat het de tand des tijds kan doorstaan, wat haaks staat op het theater als levende kunst. Museumificatie in het theater, als het mummificeren van een levende entiteit (de acteur, de handeling maar ook het verloop van het theater) tot een statische vorm, zorgt dan ook onvermijdelijk voor frictie. Ook Bellincks strijders worden in een kader geplaatst en ontzield. Het geweld dat ze belichamen wordt beheerst en herleid tot een verkoopbaar beeld, waarmee het opnieuw raakt aan de grotere thematiek van de voorstelling: de economische lezing van de herdenkings- en oorlogsindustrie en het electorale gewin dat daar uit te puren valt.

Hoe dat de toeschouwer achterlaat? Met lege handen. We worden gereduceerd tot machteloze getuigen van onze eigen toekomst, waarin we ooit nog moeten leven en handelen. Bellinck toont het omgekeerde van een horizon die nog open ligt: een die al gedermineerd is door een geschiedenis die niet zozeer meer tot historisch bewustzijn leidt, maar al geëxploiteerd wordt nog voor ze goed en wel voorbij is. Een vraag blijft resoneren na afloop van de voorstelling: zullen we de wereld zo kunnen blijven bekijken, als een reeks evenementen die we *in real time* kunnen consumeren zonder er rekenschap voor af te leggen? Of komt hoogmoed voor de val? En wat met die absurde noot van de banjo's, die een op zich al turbulent beeld extra verstoren en onderuit halen? Moeten we dit lezen als zuiver cynisme, als een pacifistische boodschap of als een commentaar op de teloorgang van individueel verzet in een neoliberale tijd? Welke lagen Bellinck ook op elkaar stapelt in dit denkbeeld, het verzet zich op zijn minst al in zijn vorm omdat het elke sluitende lezing weigert.

Een frame in een frame

Dit principe van museumificatie zien we ook opduiken in andere voorstellingen waarin de bewegende tijd van het theater gekruist wordt door de stilstaande tijd van de beeldende kunst. In de installatie *IN* (2003) van A Two Dogs Company / Kris Verdonck bijvoorbeeld wordt een performer op sterk water gezet in een tentoonstellingskast, een allegorisch denkbeeld over de positie van de mens in een virtuele omgeving. De acteurs worden hier gescheiden van hun vitale functies: ze verliezen stilaan hun zicht, het gevoel in hun ledematen en het besef van hun lichamelijke grenzen, en raken in een trance. Hun ademhaling en hartslag – als

Museumificatie houdt een verschuiving in van zijn naar schijnen. We kopen geen Nespresso-capsules maar het imago van George Clooney.



de essentie van het naakte leven—worden versterkt, om aan de toeschouwer duidelijk te maken dat deze wezens alsnog menselijk zijn, al ademen ze niet zelfstandig maar via een zuurstofmachine. Waar de toeschouwer van *IN* getuige van is, is de scheiding van de mens van zichzelf, bewerkstelligd door de technologie. Badend in water op lichaamstemperatuur en aan de navelstreng van de technologie zien we hier de mens in de baarmoeder van de techniek: als een foetus drijft hij in een artificiële omgeving die hij zelf geschapen heeft.

Het levende leven achter een stolp van glas plaatsen is maar één verschijningsvorm van museumificatie. Een andere zien we in de controversiële tentoonstelling *Exhibit B* (2012), waarin de Zuid-Afrikaanse kunstenaar Brett Bailey verschillende *stills* uit onze koloniale geschiedenis laat heropvoeren door zwarte acteurs, een verwijzing naar de *zoos humains* waarin Afrikanen uit de kolonies werden tentoongesteld voor een westers publiek. Het betreft hier niet alleen historische *tableaux vivants*, maar ook scènes uit onze recente geschiedenis, waaronder *sans-papiers* achter prikkeldraad en een vrouw op een vliegtuigstoel wiens mond met tape is dichtgeplakt (een verwijzing naar Semira Adamu, de Nigeriaanse asielzoekster die verstikt werd door de rijkswacht na haar uitwijzing in 1998). Bailey presenteert deze taferelen onbemiddeld. Er wordt geen glas geplaatst, om zo de confrontatie met de toeschouwer rechtstreeks te laten plaatsvinden via oogcontact. Maar de omkering van het kijken wordt wel bewogen door een dramaturgie die ruimtelijk haar inspiratie uit het museum put. *Exhibit B* is opgebouwd als een tentoonstelling waarin je op eigen tempo langs verschillende *tableaux vivants* loopt. De figuren die je ziet, zijn opgezet en als het ware vergroeid met hun stilstand.

Bailey heeft ze letterlijk in een kast of in een kader geplaatst, achter een gordijntje, op een ronddraaiende schijf of achter een fluwelen museumkoord waar nog net geen bordje bij staat 'gelieve niet aan te raken'. Deze nadrukkelijke expositiewaarde maakt de inzet van *Exhibit B* des te duidelijker: door een frame (beeld) in een frame (het theater) te creëren, stelt Bailey niet zozeer beelden, maar wel onze koloniale beeldvorming tentoon. Hij laat zien hoe het tentoonstellen van een levende persoon deze tot een object reduceert. De scheiding die *Exhibit B re-enact*, is die tussen onderdrukker en onderdrukte, tussen blank en zwart, tussen het *beeld* van de slaaf en de *mens* achter het glas, tussen koloniale geschiedenis en ontkenningsgedrag. Vanuit dat opzicht zou je kunnen zeggen dat de tactiek van museumificatie beelden creëert die naar zichzelf terugverwijzen en hun gegevenheid als beeld in vraag stellen. Hun stilstand wordt een onderwerp in een situatie van verloop. Als kijker blijf je niet onschuldig: onze blik wordt onvermijdelijk naar zichzelf teruggedaast door het glas, zij het nu fysiek of imaginair, en in de richting van de geschiedenis (Bailey), de toekomst (Bellinck) of het heden (Verdonck).

Het museum van de wereld

Museumificatie in het theater komt niet uit de lucht gevallen, maar lijkt een symptoom van een veel breder maatschappelijk fenomeen. Vandaag leven we voor een groot deel in een museum. Zaken die ons 'eigen' zijn, worden van ons gescheiden om ze vervolgens *uit te stallen* en tot koopwaar te maken. Zo besteden we onze slaapkamer vrijwillig uit aan Airbnb, onze blijdschap aan Facebook en die mooie zonsondergang aan Instagram. Museumificatie beperkt zich dus niet louter tot de context van het museum, maar



Prostituees achter tralies in het oude Japan © Okinawa Soba

gaat veeleer over 'het tentoonstellen als winstgevend principe'. Dit houdt een verschuiving in van zijn naar schijnen. In plaats van welvarend te zijn, moeten we dat vandaag vooral uitdragen. We kopen geen Nespresso-capsules, maar het imago van George Clooney. We dragen geen onderbroeken van David Beckham maar hopen diens *sex appeal* uit te stralen. Dat geldt ook voor onze bredere leefwereld. De stad Venetië als pretpark voor toeristen is een herkenbaar beeld van de museumificatie die ook Belgische steden als Gent, Brussel en vooral Brugge treft. Deze steden zijn koopwaar geworden voor consumenten en citymarketing, in plaats van een leefomgeving voor inwoners. In plaats van een stad te *zijn* waarin geleefd wordt, *toont* de stad zich vooral in advertenties en televisieseries.

Dat onze omgeving en wijzelf in zo'n toenemende mate producten zijn geworden in een beleveniseconomie, heeft als ernstig gevolg dat we het contact en de empathie verliezen met de wereld en de dingen om ons heen. Wanneer dat ook ons eigen lichaam, laat staan onze intiemste emoties en gedachten betreft, verliezen we stapsgewijs de ervaring van wat het betekent om onszelf te zijn. Dit is waar museumificatie uiteindelijk toe leidt: iets dat leefde door een actief gebruik, wordt van ons onteigend en getransformeerd tot een product dat geld moet opbrengen zonder dat de winst ervan wordt gedeeld. De agressie van deze verschuiving valt niet te onderschatten, ze kenmerkt ook stuk voor stuk de museumbeelden van Verdonck, Bailey en Bellinck. Straf is wel hoe deze beelden erop wijzen dat we deze agressie vooral ook onszelf aandoen: Facebookgewijs plaatsen we steeds meer dingen *zélf* in het uitstalraam, van verdriet tot maaltijd, van geboorte tot dood.

De –vrijwillige dan wel opgedrongen– onteigening die de museumificatie teweegbrengt, wordt in onze cases gerealiseerd op drie inhoudelijke assen: door onze vervreemdende relatie met de technologie (*IN*), door commodificatie (*Memento Park*) en door een neokoloniaal, politiek discours dat vandaag misschien minder zichtbaar, maar nog altijd even sterk aanwezig is (*Exhibit B*). Het economische is niet enkel in het geval van de commodificatie de sterkste drijfveer, ook onze omgang met de technologie en de politiek lijken zich steeds meer te schikken naar deze logica (een nexus die in *Memento Park* vakkundig ontrafeld wordt).

Deze denkbeelden openen zich kortom als potentialiteit, alsof ze de tijd van het theater toelaten in hun stilstand.

De theatrale museumbeelden benadrukken de afstand tot de ervaring door die letterlijk achter glas of een koord te plaatsen. Zo creëren ze een negatieve ervaring, namelijk één van puur verlies. Dat zie je expliciet bij Verdonck, Bailey en Bellinck: drie keer zie je 'ontmenselijke' mensen, ontdaan van hun waardigheid, zintuiglijkheid, handelingsvermogen en zelfbeschikkingsrecht.

Van verlies naar potentialiteit

'A poem should be written in such a way, that the glass breaks when you throw it through the window', schreef de Russische schrijver Daniil Kharms. Wat de denkbeelden die hier ter tafel liggen zo bijzonder maakt, is dat zij meer doen dan het verdubbelen van een realiteit: in een tweede beweging doorbreken ze figuurlijk het glas. Immers, de paradox wil dat net het besef van het verlies van ervaring *zelf* een ervaring is. Het is alsof er twee stappen zijn in dit proces: een afbraak en het moment van ervaren zelf. De negatieve beweging waardoor we voelen dat we verwijderd zijn van een 'echte' ervaring omdat alles verkocht, gemeedigd of politiek gerecupereerd is, is noodzakelijk om de ruimte te openen voor een andere ervaring. De ervaring van verlies is een krachtige ondervinding die raakt aan wat het betekent om vandaag, op deze plek,



The Dreamers (1928-1929) © Umbo

Het is de manier waarop je je verhoudt tot de werkelijkheid die de werkelijkheid (ooit) zal kunnen veranderen.

in deze complexe samenleving, mens te zijn. En daar slaat de negatieve kant van de ervaring om in haar tegendeel: het besef van verlies biedt de openbaring van onze–hachelijke–positie in de wereld. Het volgt in die zin de werkwijze van de museumificatie: door het leven te ontkennen en het ‘schijndood’ in een museumkast te plaatsen, benadruk je net het leven. Daarom werken deze beelden ook zo goed in het theater: de clash tussen de horizontale, lineaire tijd van het theater (het leven) en de stilstaande tijd van de beeldende kunst (de dood) leidt tot een wrijving die het kijken van de toeschouwer verstoort. Exact in dat knooppunt, in die meerlagige tijdsconstellatie bevindt zich de ervaring, die als een vuurvliegje–klein maar wezenlijk niet te negeren–oplicht. Deze steek die de levenservaring is, rukt zich voor heel even los van het gewicht van onze eigen dagdagelijkse kleine en grote context en doet ons beseffen dat we mensen zijn die tot iets in staat zijn. Daarmee doorprijkt ze de machtheeloosheid die vervat zit in de stilstand van de beelden.

Dat inzicht kunnen we vervolgens doortrekken in de concrete situaties waar Bellinck, Verdonck en Bailey ons voor stellen. In het geval van *Exhibit B* verschuift de perceptie van raciaal verschil naar de gedeelde herkenning van het mens zijn, voorbij de grenzen van het beeld, dan wel blank of zwart. Bailey mimeert (neo)koloniale contexten en spiegelt daarmee op het eerste zicht de geijkte machtsverhoudingen (een reden waarom de voorstelling zoveel protest uitlokte). Maar de mensen van vlees en bloed die deze beelden belichamen en die ons recht in de ogen aankijken, doen wel een appel aan de toeschouwer om die de geijkte hiërarchieën mogelijk onderuit halen. Ze eisen zichtbaarheid, verantwoording, erkenning op. De blik

van herkenning maakt een eerste stap naar een gedeelde genezing van het verleden mogelijk, naar het besef dat deze koloniale geschiedenis vooral ook onze geschiedenis is. Ook de aanblik van acteurs die artificieel beademd worden in *IN*, heeft als eenvoudig maar des te krachtiger effect dat je als mens vooral zelf terug naar adem hapt

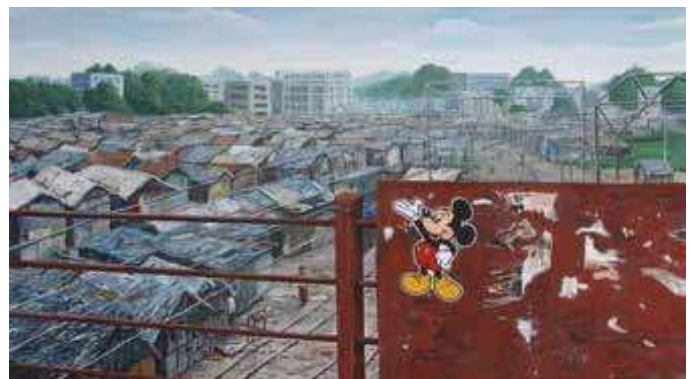
en jezelf bewust wordt–als is het maar voor even–van de heerschappij van de technologie. En de opgezette strijders uit *Memento Park*? Net de aanblik van de voldongenheid van onze eigen toekomst, verpakt in zo’n agressief gebaar, leidt tot een actief engagement met de situatie. In eerste instantie betekent dat een erkenning van onze verantwoordelijkheid binnen het politieke systeem waar dit beeld het ‘gevolg’ van is. In tweede instantie ontluikt het een mogelijk verlangen om die toekomst opnieuw te claimen: om de IS-strijders in de vitrinekast te zien als slechts één mogelijke manier waarop de geschiedenis de toekomst in kan gaan. Deze denkbeelden openen zich kortom als een potentialiteit, alsof ze de tijd van het theater toelaten in hun stilstand en die zo in beweging brengen. Deze beelden hebben iets van sculpturen waar je als het ware een mentale wandeling rond kan maken en die je vanuit verschillende perspectieven kan beproeven. De ervaring van ons wezen kan in die zin een antigif zijn voor de inertie die ons opgedrongen wordt en die we voor onszelf creëren.

Van uitstalling naar voorstel(ling)

Door de keuze voor een vorm die de inhoud op een ervaarbare manier overbrengt, zou je kunnen stellen dat deze gemusealiseerde beelden een intrinsiek politieke kern hebben, een die versterkt wordt binnen de collectieve situatie van het theater. Er schuilt een ethische imperatief in de ervaring van *samen* te bestaan, *samen* te leven, deel uit te maken van dezelfde wereld (en mogelijke toekomst). De ervaringen van de denkbeelden van Bellinck, Verdonck en Bailey zijn in staat om de kijker te



Selfie hole in Dismaland, het antipretpark van Banksy



© Jeff Gillette



Real-life Ken en Barbie

De transparante samenleving. De theatrale museumificatie eigent zich het schijnbaar onomkeerbare van de *uitstalling* toe om deze opnieuw als een *voorstel* te formuleren.

- Opmerkelijk genoeg is er geen beeldmateriaal voorhanden van twee van de museumbeelden waarover we het hier hebben. Van *Exhibit B* zijn er heel wat persfoto's, behalve van Saartjie Baartman ofte de Hottentot Venus, de case die ons onder andere inspireerde tot het schrijven van deze tekst. Ook van het eindbeeld van *Memento Park* zijn er bewust geen foto's gemaakt omdat Thomas Bellinck het liever niet wil prijsgeven. Alsof de beelden losgeweekt uit het theater hun ervaringskracht verliezen...

herpositioneren ten opzichte van wat hij ziet, waardoor hetgeen we waarnemen ook kan veranderen, al is het maar in onze verbeelding. De negatieve sfeer waarin de voorstellingen baden benadrukt dat de marge daarvoor niet heel groot is, maar dat we die wel kunnen vergroten. Het is immers de manier waarop je je verhoudt tot de werkelijkheid, die de werkelijkheid (ooit) zal kunnen veranderen. Dat is ook het verschil tussen een ervaring en een belevenis, die je onveranderd laat eens ze opgebruikt is. Tussen machteloosheid en daadwerkelijke actie ligt bovendien nog een heel spectrum aan mogelijke dimensies van verzet. De denkbeelden van Bellinck, Verdonck en Bailey zijn kortom genereus. Niet alleen genereren ze door middel van de theatrale museumificatie een ervaring die de maatschappelijke museumificatie, haar vervreemding en absurditeit doorprikt, ze houden ook de boot van een definitieve betekenis af waardoor ze een openheid voor het publiek creëren om zelf na te denken en (hopelijk) te handelen. 'Het theater is de plaats van de voorstelling, terwijl de markt de plaats is van de uitstalling. De theatrale voorstelling moet steeds meer terrein prijsgeven aan de pornografische uitstalling', schrijft filosoof Byung-Chul Han in zijn essay

Kristof van Baarle

werkt aan de Universiteit Gent aan een doctoraat over posthumanisme in de podiumkunsten. Daarnaast is hij dramaturg voor Kris Verdonck / A Two Dogs Company en redactielid van *Etcetera*.

Charlotte De Somviele

is als praktijkassistente verbonden aan de opleiding theater-, film- en literatuurwetenschap van de Universiteit Antwerpen. Ze schrijft freelance over dans en theater voor onder meer *De Standaard* en is redactielid van *Etcetera*.