

# The medium is not the message

## PERFORMANCE IN DE BEELDENDE KUNST

Jeroen Laureyns

### Lichaam en beeld

Rome, 1973. Marina Abramovic (°1946) zit op een stuk papier dat op de vloer ligt van het Museo d'Arte Contemporanea Villa Borghese. Voor haar op het papier liggen twintig verschillende messen. Naast haar staan twee bandrecorders. Ze start de opname op het eerste toestel, neemt het eerste mes in haar rechterhand en plaatst het mes zo snel mogelijk tussen de vingers van haar linkerhand. Telkens ze zichzelf snijdt, neemt ze een ander mes. Op het moment dat ze alle messen een keer gebruikt heeft, spoelt ze de cassette op de eerste bandopnemer terug en luistert ze naar de opname.

Ze concentreert zich en herhaalt het eerste deel van de performance, terwijl ze dit op de tweede bandrecorder opneemt. Ze neemt de messen opnieuw in dezelfde volgorde vast, ze volgt hetzelfde ritme en snijdt zich op dezelfde plaatsen. Op het einde van de performance luistert ze naar de tweede opname en gaat weg. De performance *Rhythm 10* van Marina Abramovic heeft een uur geduurd.

Bonn, 1999-2000. Louise Bourgeois (°1911) maakt voor de tentoonstelling *Zeitwenden* een ongetiteld beeldje van ongeveer 65 cm groot. Het toont een menselijke figuur die bestaat uit aan elkaar genaaide stukken paarse en zwarte stof. De talloze draden in het aangezicht doen dit beeld er nog meer gehavend uitzien dan wat het lichaam met zijn flarden reeds suggereert.

De figuur houdt zich recht met een oude kruk. Het rechterbeen ontbreekt en is vervangen door een ouderwets, houten been. Het is een beeld dat Louise Bourgeois inzonder voor een tentoonstelling die de overgang naar het derde millennium wou begeleiden. Een beeld van Louise Bourgeois voor en van de 21<sup>ste</sup> eeuwse mens.

Ik begin deze uiteenzetting over performance in de beeldende kunst opzettelijk met een juxtapositie van een klassieke performance en een klassiek beeldhouwwerk. Ik doe dit om meteen een misverstand uit de weg te ruimen: tus-

Wie de beelden van  
lichamen liefheeft in  
plaats van de lichamen,  
komt in de ijswoestijnen  
van een zinnen- en  
zinloze wereld terecht.

(Dietmar Kamper)

sen het medium performance en het medium beeldhouwkunst is het verschil minder relevant dan men op het eerste gezicht zou denken. Het is een vormverschil dat niet onbelangrijk is, maar waar men zich niet blind op mag staren.

Datzelfde geldt voor de verschillende contexten waarin een performance kan plaatsvinden: op zoek gaan naar een wezenlijk verschil tussen een performance in een theater en een performance in een museum, lijkt mij onzinnig. Het verschil tussen beide wordt letterlijk over de hoofden van de performers heen vastgelegd. Een performance in een theater zou tot het domein van het theater behoren, een performance in een museum tot het domein van de beeldende kunsten. Dat is met andere woorden veeleer een institutioneel dan een ontologisch verschil. Ontologisch gezien loopt er geen scheidingslijn tussen een performance uit de theaterwereld en één uit de wereld van de beeldende kunst.

Ook de redenering die schuilgaat achter de uitspraak 'in performance wordt de beeldende kunst theater', zou ons op een dwaalspoor kunnen brengen. Het klopt dat er in het performance-medium eigenschappen worden overgenomen die eerder typerend zijn voor een theaterstuk. De beperkte duur van een performance bijvoorbeeld, staat in schril contrast met de eeuwigheidsaanspraak van de beeldende kunsten. Wie

de opvatting toegedaan is dat een kunstwerk de beperkte tijd van minstens een generatie moet overstijgen, kan performance dan ook gemakkelijk als 'dit is geen kunst' van de hand doen en zeggen 'dit is theater'. Dat doet echter niets af aan het feit dat het medium performance zich wel degelijk een plaats heeft opgeëist binnen de beeldende kunsten.

Terug naar Marina Abramovic en Louise Bourgeois. Laat ons even kijken naar de overeenkomsten tussen het werk van deze twee kunstenaressen. In beide werken hebben we te maken met gekwetste lichamen. De lichamelijke integriteit is geschonden. Beide werken zijn ontstaan vanuit de drang om een pijn die in hen leefde vorm te geven. Louise Bourgeois: *'The subject of pain is the business I am in. To give meaning and shape to frustration and suffering. What happens to my body has to be given a formal aspect. So you might say that pain is the ransom of formalism.'* Het doel in de werkwijze van Louise Bourgeois is duidelijk. Door haar werk probeert zij met haar pijn om te gaan. Het is een doel en een werkmethode die nauw verwant is aan de intentie waarmee Marina Abramovic haar werk maakt: *'Wer sagt, die Zeit heilt alle Wunden? Besser wäre zu sagen, die Zeit heilt alles ausser den Wunden. Mit der Zeit verliert die Verletzung der Trennung ihre realen Grenzen, mit der Zeit wird der begehrte Körper verschwinden, und wenn der begehrte Körper für den anderen bereits zu existieren aufgehört hat, dann bleibt nur die Wunde allein, die Entkörperlichung.'*

Geen van beide kunstenaressen slaagt er in om met de pijn die in haar leeft om te gaan. Zij voelen de noodzaak om die pijn opnieuw te belichamen. In het werk van Bourgeois speelt die belichaming zich op een figuurlijk niveau af. In het werk van Abramovic krijgt die belichaming vrij letterlijk vorm. Het dualisme dat echter in deze beeldspraak 'letterlijk-figuurlijk' opduikt is hinderlijk omdat het opnieuw een tegenstelling introduceert die we net hebben proberen te ver-



Untitled LOUISE BOURGEOIS, 1999, ZWARTE STOF, HOUT, METAAL, 64,8x20,3x30,5CM

mijden. We hebben nood aan een ander vocabularium en een ander wereldbeeld om uit deze impasse te geraken.

Het boek *Bild-Anthropologie* van Hans Belting opent een nieuw perspectief op beelden dat de oude dualiteit tussen lichaam en geest, object en subject achter zich probeert te laten. Elke mens beschikt slechts over een lichaam en het is zijn lichaam dat hem verbindt met andere mensen (het lichaam van de ander is in wezen niet fundamenteel verschillend van het mijne). Er is maar één lichaam, maar er bestaan duizenden één verschillende manieren om vanuit dit lichaam de wereld te beleven. De beelden die we maken laten niet alleen zien hoe wij ons in een bepaalde tijd

en ruimte tot ons lichaam verhouden; zij sturen tegelijkertijd onze lichaamservaring.

In de beeldantropologie van Hans Belting spelen drie factoren steeds een rol: beeld, medium en lichaam. Volgens Belting bestaat er geen enkel beeld zonder dat er ook sprake is van een medium en een lichaam. Immateriële beelden bestaan niet. Zelfs onze herinneringen in beelden worden gedragen door een medium, het medium van het menselijk lichaam. Ook beelden die niets met het menselijk lichaam lijken te maken hebben, zoals bijvoorbeeld beelden uit de abstracte kunst, zijn verbonden met het menselijk lichaam.

Wat deze relatie lichamelijke-kunst betreft: op het verwijt dat veel postmoderne kunst

obsessief bezig is met het menselijk lichaam, zou men kunnen antwoorden dat, samen met het verdwijnen van het menselijke lichaam in de abstracte kunst, ook de obsessie voor het menselijk lichaam verdwenen is. Wanneer echter elk beeld een bepaalde lichaamservaring weerspiegelt, dan is dat ook in de abstracte kunst het geval. Vanuit beeldantropologische hoek bekeken, is alleen de verhouding van het menselijk lichaam tot het beeld veranderd. Het lichaam verdwijnt dus nooit uit beeld.

In de heersende opvatting over wat beelden zijn, wordt er doorgaans een scherpe grens getrokken tussen lichaam en beeld. Een beeld is dode materie, een ding zonder menselijke eigenschappen. Het ding kan dus ook niet tot ons spreken. Vanuit dit standpunt is het quasi onmogelijk om de wisselwerking die er tussen beelden en lichamen bestaat, te bespreken. Binnen deze opvatting maakt een menselijk lichaam beelden, maar kan een beeld geen menselijk lichaam maken. Nochtans valt dit laatste moeilijk te ontkennen. Het beeldverbod uit het jodendom en de islam en de strijd tussen iconofielen en iconoclasten, suggereert dat de mens allang weet dat beelden ook menselijke lichamen maken. Niet in de strikt fysieke zin, maar wel op het niveau van de ervaring en beleving van het menselijk lichaam.

Vanuit een pre-rationeel wereldbeeld is de relatie tussen lichaam en beeld wederkerig. In een animistische omgang met beelden, waar aan beelden menselijke eigenschappen worden toegeëcht, is er geen sprake van een eenrichtingsverkeer tussen lichamen en beelden: de lichamen communiceren met de beelden en vice versa. Binnen een rationeel denkkader kunnen de beelden alleen tot de lichamen spreken door middel van een *suspension of disbelief*.

Terug naar Bourgeois en Abramovic. Terug ook naar het vormelijk conflict. Het is duidelijk dat Bourgeois niet in haar eigen lichaam snijdt. Abramovic doet dat wel. Vanuit een beeldantropologisch perspectief bekeken, staan de pop van Bourgeois en het lichaam van Abramovic, als medium en drager van een beeld, echter op gelijke hoogte. Volgens de beeldantropologie is de idee dat beelden in de kunst vast verbonden zijn aan bepaalde media een achterhaalde stelling. Het inzicht dat na Duchamp alles kunst kan zijn en dat men met alles kunst kan maken, is onder-tussen gemeengoed geworden.

De obsessieve vraag 'wat is kunst?' wordt hier niet gesteld. De vraag of de performance van Abramovic ook kunst kan zijn is hier evenmin relevant. Het is wel interessant om na te gaan welke verhouding er tussen de beelden en het men-

selijk lichaam in het werk van Abramovic en Bourgeois werkzaam is.

Op het moment dat wij ons identificeren met het werk van Bourgeois en Abramovic, vallen de meeste verschillen weg. De grenzen tussen lichaam en beelden worden in een identificatieproces met een kunstwerk overschreden. Men kan moeilijk het animistische karakter in het werk van Bourgeois ontkennen. Het zijn beelden die haar pijn belichamen en door bezieling tot leven worden gewekt in de meest primitieve betekenis van het woord. Vanuit animistisch standpunt is het snijden in het lichaam van het beeld van Bourgeois even dramatisch als het snijden van Abramovic in haar eigen lichaam. Het feit dat wij het snijden bij Abramovic als provocerend ervaren heeft vooral te maken met onze opvatting over het menselijk lichaam, dat wij op dit moment van de menselijke geschiedenis vaak meer als beeld dan als lichaam ervaren. Het snijden in een menselijk lichaam wordt maatschappelijk getolereerd en verder ontwikkeld onder de vorm van plastische chirurgie. Maar dit snijden heeft tot doel het lichaam als beeld 'mooier' te maken. Wanneer het snijden in een menselijk lichaam niét deze 'verbetering' tot doel heeft, zoals bij Abramovic, treedt het taboe op de voorgrond.

### Diogenes als eerste performer

Performance is geen uitvinding van de moderne kunst. Performance is bijgevolg geen ziekte van de moderne tijd. Tussen wat Abramovic doet en wat flagellanten in de Middeleeuwen met hun lichaam deden, bestaan er opmerkelijke parallellen. Oude methodes van katholieke geestelijken om door lichamelijke verstervingen tot een hoger religieus bewustzijn te komen, zijn nauw verwant aan de performances van Abramovic.

Een dankbare figuur om het fenomeen van performance historische wortels te geven, is de Griekse cynische filosoof Diogenes (4<sup>de</sup> eeuw voor Christus). De methode van de cynische filosofie is er een van performances avant-la-lettre. Hij maakte gebruik van zijn eigen lichaam als drager van zijn filosofische boodschap. Hij was niet geïnteresseerd in het verspreiden van een leer die via het geschreven woord kon worden doorgegeven aan volgende generaties. Met andere woorden: Diogenes weerstond aan de verleiding om de werkelijkheid in woorden trachten te vatten. Toen een idealistische tijdgenoot op een publieke bijeenkomst poneerde dat de mens gedefinieerd kon worden als een 'ongeverdeerde tweevoeter', wierp Diogenes hem een gepluimde kip naar het hoofd. De cynische filosofie is ronduit boertig en grof en schept daar bovendien een groot plezier in. Een

cynicus is grof wanneer men de opvatting hanteert dat een mens een beschaafd wezen dient te zijn. De heersende normen zijn dan ook het eerste doelwit van de cynische filosoof.

Vandaar ook dat de performances van Oleg Kulik (\*1961) op weinig sympathie kunnen rekenen. Deze Russische kunstenaar hield in de jaren '90 performances aan de ingangen van westerse musea, waar hij zich, naakt en voorzien van een halsband, als een hond gedroeg. Hij zat op handen en voeten, gromde, blafte en beet af en toe een bezoeker die zich toegang tot het museum wou verschaffen. Dit is wel een erg letterlijke terugkeer van de cynische filosoof, aangezien de Griekse cynici zichzelf naar een hond noemden (in het woord cynisch gaat het Griekse woord voor hond schuil). Kulik voelde zich als een hond behandeld en gedroeg zich ook als dusdanig. De positieve kwaliteiten van het hondzijn verdwenen daarmee op de achtergrond. Opnieuw is het in dit geval van weinig belang om een antwoord te formuleren op de vraag of dit kunst zou kunnen zijn. Ons kunstbegrip is te sterk verbonden met het verhevene, waardoor dergelijk gedrag meteen van de mogelijkheid wordt uitgesloten om kunst te zijn.

Om de waarde van het cynisme te onderstrepen maken zowel Peter Sloterdijk als Michel Onfray een onderscheid tussen twee vormen van cynisme. Sloterdijk heeft het in zijn boek *Kritiek van de cynische rede* over kynisme en cynisme. Onfray definieert dit verschil in *Cynismen, portret van de hondse filosoof* als filosofisch cynisme en vulgair cynisme. De doordewekse typering van het cynisme als een perverse trek van de mens valt onder de noemer van het vulgair cynisme bij Onfray en onder cynisme tout court bij Sloterdijk. Het is het cynisme dat bijvoorbeeld schuilt achter de definitie van vrijheid als het recht om de medemens uit te buiten.

Het filosofisch cynisme is grof, maar in wezen onschuldig. Op een bepaald moment gaat Diogenes bij klaarlichte dag op stap met een lantaarn. Wanneer men hem vraagt wat hij doet, antwoordt hij op zoek te zijn naar mensen. Volgens nog een andere anekdote riep Diogenes ooit luidop: 'Mensen, mensen!' De mensen die op hem toe kwamen gesnel, onthaalde hij op een resem stokslagen, met de woorden: 'Mensen riep ik, geen dieren.'

Het karakter van de filosofie van Diogenes berust op performance-kwaliteiten. Het gaat om een niet-verfijnde, niet-talige, fysieke, tijdelijke en individualistische vorm die als drager van een boodschap gekozen wordt. Het individualistisch karakter ervan is belangrijk om het

onderscheid te kunnen handhaven met Dionysische elementen uit de Griekse cultuur. In de tegenstelling tussen apollonische en dionysische tendensen in een cultuur is het cynisme een derde, aparte categorie. De performances van Diogenes en die van de hedendaagse kunstenaars bekleeden een marginale positie binnen hun cultuur. Dionysische rituelen uit de Oudheid maken fundamenteel deel uit van de Griekse cultuur. Performances willen zich duidelijk van de heersende cultuur onderscheiden.

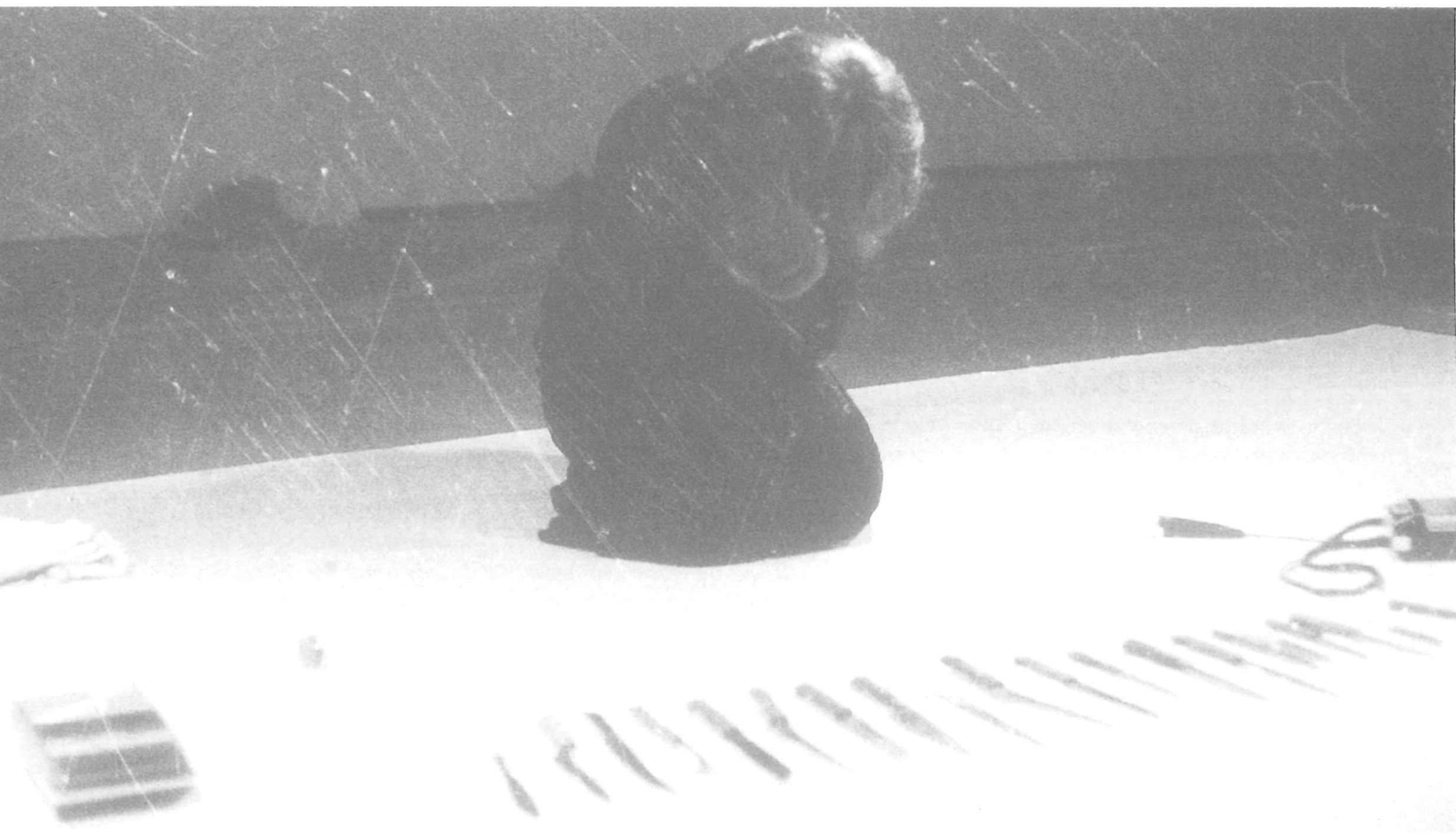
### Performance als uiting van een zintuiglijk bewustzijn

In het essay van de catalogus *Voici* maakt Thierry de Duve een belangrijk onderscheid tussen kunst in de tweede persoon en kunst in de derde persoon. Het verschil tussen beiden uit zich in de manier waarop het kunstwerk zich richt tot de toeschouwer. Bondig samengevat ziet de Duve in de ontwikkeling van de moderne kunst een scharniermoment waarop de derde persoon enkelvoud overgaat in de tweede persoon enkelvoud.

Vanaf Manet worden er werken gemaakt die zich bewust zijn van de aanwezigheid van de toeschouwer. De blos op de wangen van de geschilderde dames in *De Spoorweg* en *Un Bar aux Folies-Bergères* vormen voor de Duve het bewijs dat het schilderij weet dat het bekeken wordt. Vertaald naar de beeldantropologie van Belting betekent dit dat de verhouding tussen het beeld en de toeschouwer een fundamentele verandering ondergaat. Het kunstwerk, de toeschouwer en de kunstenaar staan hier op voet van gelijkheid.

In zijn analytisch-filosofische visie gaat de Duve niet zo ver dat hij het object animistische kwaliteiten toebedeelt. De kloof tussen het object en de toeschouwer blijft in wezen bestaan. Nochtans is het verleidelijk om in deze ommekeer een anti-rationalistische en anti-cartesiaanse ontwikkeling te zien. Van een rationalisme naar een moderne vorm van animisme.

In het boek *Met open zinnen, natuur, landschap, aarde* ontwikkelt de Nederlandse filosoof Ton Lemaire zijn 'filosofie van het landschap'. In het boek rekent hij af met de rationalistische opvatting van Descartes die de werking van de geest scheidt van het lichaam en daarmee ook van zijn omgeving. Het is een atomaire opvatting die de realiteit als dode materie bekijkt en daarmee de grondslag legt voor een wetenschappelijke visie waarin de blik zich los van het lichaam zou kunnen manifesteren. Het is een scheiding die Maurice Merleau-Ponty in de 20<sup>ste</sup> eeuw in zijn fenomeen



Rhythm 10 MARINA ABRAMOVIC, 1973, duur: 1 uur TIEN MESSEN, TWEE BANDRECORDERS Museo d'Arte Contemporanea Villa Borghese, Rome

menologie aan de kaak zal stellen: *'La science manipule les choses, mais renonce à les habiter.'*

Een wezenlijk kenmerk van het fenomeen performance bestaat erin dat zij als kunstwerk enkel bestaat op het moment dat zij opgevoerd wordt. Een oordeel vellen over een performance zonder aanwezig te zijn geweest, komt op hetzelfde neer als oordelen over een kunstwerk dat men nooit gezien heeft (zelfs niet via een reproductie). Een performance is in principe niet-reproduceerbaar. Foto's, video's en andere hulpmiddelen zijn slechts documenten die getuigenis afleggen van wat er geweest is, maar niet met de performance zelf kunnen verwisseld worden, zoals Hermann Nitsch (°1937) terecht stelt in verband met zijn *Orgien Mysterien Theater*.

Een andere Wiener Actionist zoals Rudolf Schwarzkogler (°1940-1969) heeft zonder publiek performances uitgevoerd, maar meestal is er pas sprake van een performance wanneer er een publiek aanwezig is. Een performance heeft als kunstvorm nood aan de fysieke aanwezigheid van andere mensen. De nadruk op dit fysieke karakter is belangrijk. Het leunt dicht aan bij de theorie van de Duve waarin kunst in de tweede persoon kunst is die zich bewust is van het feit dat ze een toeschouwer nodig heeft.

In mijn definitie van een performance gaat het dus niet enkel en alleen om het feit dat het

een kunstvorm is die het menselijk lichaam als medium gebruikt; het gaat er vooral ook om dat het een vorm is die meestal manifest lijkt te ontdekken dat er ideeën, beelden of kunstwerken zouden kunnen bestaan los van het lichaam.

Er bestaan beelden die ons er toe aanspooren om uit ons lichaam weg te vluchten en er bestaan beelden die het bestaan van ons lichaam willen bekrachtigen. De performances van Abramovic nodigen ons uit niet te doen alsof ons lichaam niet bestaat. Het zijn extreme bevestigingen van het feit dat ons leven aan ons lichaam gebonden is. In tegenstelling tot Descartes bestaat de geest in de opvatting van Abramovic niet los van het menselijk lichaam. De *diesseits*-gerichtheid in de performances van Abramovic is zeer groot. Wat echter niet betekent dat elke vorm van *jenseits*-gerichtheid uitgesloten is.

Zowel in het werk van Abramovic als in het werk van Bourgeois is een sterke hang merkbaar naar wat Lemaire een zintuiglijk bewustzijn noemt. Men zou het verhaal van de overgang van kunst in de derde persoon naar kunst in de tweede persoon ook kunnen beschrijven als een beweging die gestuurd is door deze drang naar zintuiglijk bewustzijn. Van daaruit is de stap naar de werken van bijvoorbeeld Gregor Schneider (°1969) vrij klein. Het werk van Schneider zou in deze geschiedschrijving de wettelijke erfgenaam

zijn van de performances van Abramovic, die op haar beurt de voortzetting van een kunst in de tweede persoon vormt.

Om het met een boutade te zeggen: in de kunst van Schneider wordt de toeschouwer de performer. Net zo min als men kan oordelen over een performance van Abramovic zonder die gezien te hebben, kan men oordelen over het werk van Gregor Schneider zonder zijn *Haus Ur*, of museale afsplitsingen ervan, gezien te hebben. Men moet in de structuur van kamers in kamers en claustrofobische kelders van het *Haus Ur* rondgelopen hebben, om zich een idee van het kunstwerk te kunnen vormen. In zijn oorspronkelijke vorm staat het *Haus Ur* van Schneider in Rheydt, een klein Duits provinciestadje. Het gaat om een bestaand huis waarin Schneider werkt en woont. De gevel van het huis laat niets bijzonders vermoeden, maar eenmaal binnen, komt men in een vreemd netwerk van verbouwde en omgebouwde kamers terecht. Delen van het *Haus Ur* werden tentoongesteld in Londen en op de Biënnale van Venetië; Schneider beschouwt deze als 'geamputeerde' delen. Zo gaf hij zijn *remake* van het *Haus Ur* in het Duitse paviljoen op de Biënnale van 2001 de titel *Totes Haus Ur*. Men moet in ieder geval in de structuur van kamers in kamers en claustrofobische kelders van het *Haus Ur* rondgelopen

hebben, om zich een idee van het kunstwerk te kunnen vormen.

Hetzelfde geldt voor het werk *Randschade*, fig.7, dat de jonge Belgische kunstenaar Jan de Cock in 2002 in het Museum voor Schone Kunsten in Gent realiseerde. Het bestond uit een installatie opgebouwd uit europalletten en andere stukken hout die zich als een betekenisvol decor rond werken uit de vaste collectie een weg baande in het museum. Net als al zijn andere werken bezat dit werk een sterk politieke inhoud, maar wat hier van belang is, is de manier waarop je als toeschouwer met het werk kon omgaan. Het was een werk dat door middel van een verwante fenomenologische ervaring bekeken kon worden. Het bezat een even sterk *hic et nunc* karakter als de meeste performances. De visuele reproducties van dit werk zijn niet in staat om de fysieke ervaring ervan over te brengen. Elke beweging van het bezoekerslichaam binnen *Randschade*, fig.7 kon een andere stroom aan betekenissen genereren.

Dit betekent niet dat elke vorm van de huidige installatiecultuur hetzelfde verhaal vertelt. Het werk van Gregor Schneider verschilt sterk van het werk van Jan de Cock, Susan Kinoschita en Joëlle Tuerlinckx, die zich in verwante kunstvormen uitdrukken. Alleen in de manier waarop de werken van deze kunstenaars zich tot de toeschouwer richten, zitten opmerkelijke parallellen. Het zijn werken die ingaan tegen de illusie van een virtuele werkelijkheid, van een werkelijkheid die ons uitnodigt om te doen alsof ons lichaam niet bestaat. Het is de oude idee van transcendentie en eeuwig leven dat in deze kunstvormen gecounterd wordt. Of men het nu een performance, kunst, installatie of cynische methodiek noemt, maakt uiteindelijk weinig uit.

#### Geraadpleegde literatuur:

Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Marie-Laure Bernadac en Hans-Ulrich Obrist, *Louise Bourgeois, Destruction of the father, Reconstruction of the father, Writings and Interviews 1923-1997*, Londen, Violette Editions, 1998.

Thierry de Duve, *Kijk, 100 jaar hedendaagse kunst*, Gent, Ludion, 2000.

Dietmar Kamper, *De vier grenzen van het zicht*, Janus, 5, 2000.

Ton Lemaire, *Met open zinnen, natuur, landschap, aarde*, Amsterdam, Ambo, 2002.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1994

Michel Onfray, *Cynismen, Portret van de hondse filosoof*, Baarn, Ambo, 1990.

Dieter Ronte, Walter Smerling (hrsg), *Zeitwenden, Ausblick*, Köln, Dumont, 1999.

Peter Sloterdijk, *Kritiek van de cynische rede*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1984.

Toni Stooss, *Marina Abramovic, Artist Body, Performances 1969-1997*, Milano, Charta, 1998.

# Een aantal gasten over performance\*

EEN GESPREK, GELEID DOOR ALICE CHAUCHAT EN VERA KNOLLE

Alice Chauchat en Vera Knolle

■ THIERRY DE DUVE Wij zijn hier samengekomen rond een woord. Wij zijn hier samengekomen rond het feit dat dit woord ons samenbrengt. Met andere woorden, om ons te verbazen over het feit dat we hier zijn, in de hoop de realiteit te doen verschijnen van wat dit woord, performance, wordt verondersteld te benoemen. Is het een gratuite ironie, is het een effect van het incestueus functioneren van de kunstwereld, of is het door de kracht van het fenomeen van performance zelf, dat deze tekst duidelijk naar zichzelf verwijst? Ik denk niet dat de organisatoren hopen dat we een overeenkomst bereiken van het type: dit is wat we bedoelen met performance. Maar we worden uitgenodigd om de realiteit, de objectiviteit van wat we performance zouden noemen, te constitueren, zonder echt te weten wat we zo noemen.

Kortom: als het lukt, zal deze tekst magisch zijn.

■ ALICE CHAUCHAT / VERA KNOLLE Ja, ja, maar dit zal voor sommigen klinken alsof performance een in zichzelf gekeerde grap voor insiders

is. Iets waar kunstensen en intellectuelen mee bezig zijn. We denken dat het belangrijk is om te benadrukken dat performance in veel verschillende domeinen voorkomt. Het is helemaal geen elite-fenomeen. We zijn geïnteresseerd in het feit dat het woord 'performance' lijkt voor te komen in verschillende contexten met verschillende betekenissen/gebruiken en we willen eens een blik werpen op deze situatie. Wat betekent het voor ons, performers, dat aandelen tegenwoordig ook performen?

■ FRANK SINATRA Het is slechts een papieren maan die zeilt over een kartonnen zee, maar het zou niet gespeeld zijn als je in me zou geloven.

■ CHRIS BURDEN Neergeschoten worden is echt... daar komt geen schijn of doen alsof aan te pas.

■ AC/VK Ha, dat is interessant. Want deze beide uitspraken brengen een soort kritiek op de hedendaagse maatschappij als gemediatieerde *fake* met zich mee.

■ CHRIS BURDEN Ik bedoel: ga naar eender welke film kijken, zet de televisie aan en hon-

derden, duizenden mensen worden elke avond op tv neergeschoten. Maar het is allemaal fictie.

■ AC/VK Dus in die situatie was je geïnteresseerd in het specifieke van een gebeurtenis. Maar is neergeschoten worden echt echter, meer waar, dan een gebeurtenis? Spreken over 'echt' en 'gespeeld' vooronderstelt een duale ontologie, waarbij er een duidelijk onderscheid zou kunnen gemaakt worden tussen schijn en zijn, tussen het fenomeen, dat wat verschijnt en dat wat de essentie van iets is. Maar een performance is niet *fake*. Voor zover wij het begrijpen, is het een worden door te doen.

■ FRIEDRICH NIETZSCHE Er is geen 'zijn' achter het doen, acteren, worden; de 'doener' is gewoon toegevoegd aan de daad door verbeelding - het doen is alles.

■ MICHAEL BORING Voor zover jullie weten, ben ik niet eens diegene die deze zin heeft bedacht.

■ AC/VK Wil je zeggen dat er bij een performance totaal geen auteur is?

■ ROSE/HARBURG/ARLEN We willen bena-