

PERFORMANCE. Lichaamskunst

Henk Oosterling 1996

Lezing "Performance. Lichaamskunst", Stichting Paard, Den Haag 17 februari.

Enkele maanden geleden werd er op de Hogeschool voor Kunsten in Den Bosch een workshop Performance gegeven door de Antwerpse kunstenaar Danny de Vos. In de deuropening die toegang geeft tot de collegezaal waar ik over de relatie tussen media en lichamelijke een lezing zou houden, hadden zich met de rug tegen de deurposten twee studenten geposteerd, een man en een vrouw, naakt. Iedere toehoorder moest zich tussen beide doorwringen, waarbij door iedere passant onwillekeurig een fysieke beslissing moest worden genomen wie van beiden de rug zou worden toegekeerd. Zo werd een gecanoniseerde performance getiteld *Imponderabilia*¹, (dia 1) die ooit in 1977 door Marina Abramovic en haar partner Ulay in de ingang van een expositieruimte in Bologna was uitgevoerd, in een postmoderne reprise van zijn weerbarstige werking ontdaan. Als een didactisch middel werd deze beproefde performance ingezet om studenten bekend te maken met - of zo u wilt: in te wijden in - de fysieke semiotiek van de performance. De bloedserieuze gezichten van weleer waren nu begrijpend leergierige glimachjes.

Rond de tijd dat deze workshop plaatsvindt, voert Hermann Nitsch in Genève voor de Franse ambassade één van zijn stuitende Aktionen uit om tegen de Franse kernproeven op Mururoa te protesteren. Nitsch, inmiddels een gerenomeerde kunstprofessor, was naast Schwarzkogler, Brus en Mühl een van de Wiener Aktionisten (dia 3) die vanaf het midden van de zestiger jaren niet alleen het conservatieve, katholieke volksdeel van Oostenrijk, maar ook het kunstestablishment deden huiveren door in een mengeling van een kruisiging en een dieroffer, naakte figuren met emmers bloed en ingewanden te overgieten. Evenals bij Abramovic en Ulay blijft het lichaam van de assistenten echter intact (dia 3) en wordt het slechts van buitenaf met geweld bestookt. In Nitsch's Aktionen worden lichamen van anderen met de lillende symbolen van de diepere, agressieve drijfveren overgoten.

Deze traditie van de performance, deze 'destruction-art' zoals het door sommige critici is geboekstaafd, kent echter ook vertegenwoordigers die de zoektocht naar de innerlijke drijfveren achter onze collectieve en individuele gedragingen iets letterlijker nemen. Binnen de groep van de Wiener Aktionisten is dat voornamelijk Rudolf Schwarzkogler. (dia 4) Elders zijn het bijvoorbeeld kunstenaars als Chris Burden (dia 5; Shoot 1971), Gina Pane (dia 6; Sentimental Action 1973) en Zbigniew Warpechowski (dia 7; spijker door hand gedrukt, 1980).

Enkele jaren terug werd in V2, het Rotterdamse centrum voor mediakunst, een performance opgevoerd door de Australische kunstenaar Stelarc. Hangt hij in de zeventiger jaren - speurend naar de grenzen van het menselijk uithoudingsvermogen - nog aan haken in een Japans museum (dia 8), twintig jaar later is Stelarc's lichaam

¹ onafweegbare zaken, waarvan de waarde niet is aan te geven, maar die niettemin hun invloed doen gelden, bijv. sympathie of antipathie bij een keuze van gelijkwaardige partners.

ingepakt in een elektronische armatuur. Behangen met sensoren (video 1) stuurt hij niet alleen het hem omringende geluid en licht aan, maar manipuleert hij tevens een derde hand door de gecontroleerde bewegingen van zijn dijspieren. (video uit) Van een gewelddadige uiterlijke bewerking van zijn lichaam, zo kenmerkend voor de late 60er en vroege 70er jaren, gaan Stelarc's performances geleidelijk aan over in een experiment met het lichaam als technologisch medium. Enkele jaren terug slikte hij een geminiaturiseerde camera in om de bewegingen van zijn innerlijk nog nauwgezet te kunnen volgen en registreren. Mentale beheersing door uithoudingsvermogen en concentratie wordt via technologisch steeds geavanceerder media geëxpandeerd: uiteindelijk vallen voor Stelarc lichaam en technologie samen en vormen beide een spirituele eenheid, met dien verstande dat 'spiritualiteit' hier een uiterst materialistische interpretatie vereist. Ik kom daar later nog op terug.

Drie recente performances, waarin op verschillende manieren lichamelijke aan de orde wordt gesteld. Er zijn vanzelfsprekend ook minder spektakulaire performances, waarin op meer symbolische, minder wrede, soms cabaretse wijze - zoals Lili Fischers *Waschlappendemo* in Kassel 1987 - vastgeroeste rolpatronen of versteende intuïties aan de kaak of kosmische vormen van spiritualiteit aan de orde gesteld. Hoewel ook in dergelijke performances zonder enig probleem de lichamelijke aan de orde kan worden gethematiseerd, wil ik me in deze lezing beperken tot meer pathetischer artistieke interventies. Met het oog op de perceptie - de ervaring van het aanwezige publiek - ben ik meer geïnteresseerd in de huiveringwekkende dimensies van de performance. De overgang in Stelarc's werk getuigt van deze huiver als een mengeling van weezin en fascinatie, die hij echter in maatschappijkritische zin ziet als vanuit een frankensteiniaanse manipulatie-drang of een faustiaanse hoop om de onsterfelijkheid te realiseren.

De opkomst van de performance als kunstvorm is vanuit vele theoretisch invalshoeken te verhelderen.

In de 60er jaren wordt in de performance kunst het lichaam voor het eerst tot artistiek medium verheven: nadat de autonomie van het beeldende werk, van muziek en dans is verkondigd komt door de toenemende aandacht voor de activiteit van de kunstenaar - zoals de wijze waarop Jackson Pollocks drippings tot stand komen - het lichaam van de kunstenaar in beeld. Het lichaam wordt zelfreflexief: voor het eerst toont een nauwelijks definieerbare kunstvorm dat geest en lichaam niet elkaar zijn te scheiden. De vraag is natuurlijk wat de opkomst van deze aandacht kan verklaren. De aandacht voor het extatische en excessieve, zelfdestructieve lichaam hangt ongetwijfeld samen met de toenemende kritiek op de nog immer doorslaggevende rationaliteit van de menselijke geest in een historische periode waarin de lijken van vietnamese burgers als het ware televisoneel bij het avondeten werden opgediend. Ook zou de overweging dat de performance, die alleen in de onmiddellijke consumptie door de deelnemers - dwz. zowel door publiek als door de kunstenaar - tot zijn recht kan komen, een typisch produkt van een in crisis rakende consumptiesamenleving is, de moeite van een onderbouwing waard zijn. Dergelijke meer sociologische verklaringen van het verschijnsel 'performance' zijn echter niet het onderwerp van mijn presentatie. Het gaat mij vooral om de laten we zeggen: kunstfilosofische waarde. Anders dan wat in deze sociologiserings gebeurt, zou ik

vanuit een filosofisch perspectief willen onderzoeken hoe de verhouding tussen lichaam en geest door deze performance-kunstenaars op artistieke en esthetische wijze ter discussie wordt gesteld en of zij erin slagen een fysieke presentie van een andere verhouding te ontwikkelen: een verhouding die meer geënt is op een multimediale samenleving, waarin - om met Nietzsche te spreken - de dood van God allang vergeten is.

I. Lichamelijkheid

- kunstpraktijk: kunstenaar als kunstwerk

Dat het in de moderne kunst meer om presentie en presentatie gaat dan om re-presentatie, eerder om voorstellen tot andere werkelijkheden dan om een voorstelling van een reeds bestaande werkelijkheid wordt vanaf het moment dat de fotografie de representatieve taken van de kunst overneemt, tot een kunsttheoretische gemeenplaats. De autonomie van het werk, bereflecteerd in een 'Werk-Ästhetik' die na de WO II uitloopt in een structuralistisch geïnspireerde semiotiek, wordt in navolging van de 'happenings' uit de vijftiger jaren in de performancekunst geradicaliseerd: kunstwerk en kunstenaar vallen niet alleen samen, ook de reacties van het publiek worden een onlosmakelijk deel van het werk. Anders gesteld: produktie, consumptie en produkt vallen samen. In de performance krijgt op een onverwachte manier de centrale gedachte van Nietzsches eerste boek - *De geboorte van de tragedie* - gestalte. De nietzscheaanse analyse van de klassieke tragedie vormt niet alleen de inhoudelijke referentie voor een aantal kunstenaars - performance als louterend ritueel -, maar levert tevens de formele grondslag voor de performance. In *De Geboorte van de tragedie* wijst Nietzsche er immers op dat "de mens geen kunstenaar meer is, maar dat hij een kunstwerk is geworden. In de huiver van de roes", voegt Nietzsche eraan toe, "openbaart zich het kunstgeweld van heel de natuur, tot de hoogste zaligheid van het Oer-ene. De edelste klei, het kostbaarste marmer wordt hier gekneet en gehouwen: de mens". Dat wat in het laatste werk van Michel Foucault een 'bestaansaesthetica' wordt genoemd, waarin individuen zich telkens weer moeten *uitvinden* door de bewerking van zijn lichamelijkheid, door zijn energieën en aandriften te stileren, deze bestaansaesthetica wordt Nietzsches werk geprefigureerd. Of in termen van modernistische avant-garde theoretici: kunst en leven vallen - in ieder geval voor de kunstenaar - samen. Dit geeft Roselee Goldberg in, performancekunst als *avant-avantgarde* te kenschetsen. (AoP 26)

Deze gedachte bevat tegelijkertijd een indicatie voor de paradoxaliteit van de performancekunst: door het lichaam als uitgangspunt te nemen wordt de suggestie gewekt, dat hier meer dan de kunst het leven in het geding is. Echter, het feit dat een kunstenaar zijn eigen leven tot esthetisch object maakt, kan weliswaar voor hem of haarzelf een vernietiging van de grens tussen leven en kunst inhouden, in de receptie blijft deze grens onoverschrijdbaar. Zij is een noodzakelijke voorwaarde om een meerwaarde aan de performance te onttrekken. Door een afbakening in ruimte en tijd en door de receptieve wil om de schijn, de simulatie bloedserieus te nemen, door met andere woorden de handelingen van hun alledaagse zin te ontdoen of deze juist tot absurde proporties op te blazen, wordt een onbeslisbare ruimte geschapen, waarin kunst en leven, schijn en zijn elkaar uitputten.

- interactie:

Toch is performance geen theater. Hoewel theatrale elementen volop aanwezig zijn en beeldende, muzikale en choreografische werkingen doorgaans deze theatrale toonzetting intensiveren, gaat het in de performance evenmin om een voorstelling in de traditionele betekenis van het woord: de basisvoorwaarde van dat wat hedentendage als *interactiviteit* het onderscheidende kenmerk van multimediale kunstwerken vormt, vindt zijn eerste aanzetten in de al dan niet afgedwongen betrokkenheid van het publiek in de vroege performance-kunst. In die zin verschilt de performance van Abramovic uit 1974 structureel in niets van een recente performance-installatie *Epizoo* van de spanjaard Marcelli Antunez Roca. Dieter Meier en Valie Export leveren de bezoeker nog uit aan de terreur van zijn eigen wantrouwen. (dia 9/10) Bij Abramovic wordt het publiek uitgenodigd om met de voor haar op tafel liggende voorwerpen, waaronder een scheermes en een pistool, de kunstenares te bewerken. (dia 11) Uiteindelijk wordt de performance gestaakt, omdat bezoekers elkaar te lijf gaan, als een van hen Abramovic, die inmiddels danig is toegetakeld, het pistool op het hoofd zet.

(video 2) Ogenschijnlijk ontbreekt de niets verhullende onmiddellijkheid van Abramovics performance in Rocas *Epizoo*: het computerscherm, waarop het te beroeren lichaamsdeel staat afgebeeld dat kan worden aangeklikt, biedt de bezoeker, zolang hij zich daarop concentreert slechts voor even bescherming. Het resultaat van de haast onschuldige beroering van de muis is onmiddellijk zichtbaar en roept onwillekeurig meer dan een amusante gewaarwording, een intermediale vervreemding op.

Baudrillard heeft erop gewezen dat op het oppervlak van het scherm de gebeurtenissen verdwijnen. Scherm staat dan voor "de netwerken, de circuits, de ponsbanden, de magneetbanden, de simulatiemodellen, alle registratie- en controlesystemen, alle inschrijvingsoppervlakten..."(FS 130). In de veelheid van haar verschijningsvormen verdwijnt aan de uiterste horizon van de media - het scherm - de zinvolheid van een gebeurtenis, zoals de waarheid al ten onder is gegaan in de veelheid van commentaren over een vermeend feit die aan de ontdekking van de waarheid zijnn voorafgaan. Zo vervluchtigt het object van de peilingen, de massa als totaliteit van individuen, aan de horizon van het referendum en verdwijnt uiteindelijk de materie aan de horizon van de metingen.(FS 130) Het oppervlakkig worden, het scherm, is een wijze van verdwijnen: wat verdwint en wat blijikbaar de kritische massa van dit soort performances is, en mogelijk de weerbarstige kern van iedere gebeurtenis, iedere event, Aktion of happening is, wat verdwijnt is het door krachten bestookte en door gedachten bespookte lichaam. Wat verdwijnt, is het geweld van het lijden en van de hartstochten. In de tweedimensionale vervlakking wordt de kijker in de meest letterlijke betekenis van het woord afgeschermd en be-schermd. De tv is in die zin een *deflectiescherm* in plaats van een *reflectiescherm*. Wij zoeken, ontdaan van de werkelijkheid, be-scher-m-ing bij de media, waarna we via deze bemiddelingen de werkelijkheid transformeren. Misschien, zouden we kunnen stellen, dat Roca ons met zijn performance, met deze gebeurtenis in de meest volle betekenis van het woord, een kijkje 'achter de schermen' vergunt. Juist door de bemiddeling te tonen

confrontert hij de kijker met de middellijkheid van het geweld.²

In de performance wordt de interactie tussen publiek en kunstenaar, tussen consument en producent bewust gezocht. Performance is daarom altijd een collectieve daad. Het 19e eeuwse geniebegrip gaat erin ten onder, omdat het werk zich als een collectief ontwerp openbaart. Niet alleen beweegt de performance zich op de grenzen van alle artistieke disciplines, ze situeert zich ook voorbij een esthetische distantie. Door de actieve deelname van het publiek, door de toenmaals volstrekt onbemiddelde interactiviteit - want wie wist toen hoe te reageren? - wordt de beschermende afstand tussen toneel - met acteurs, dansers, musici - en het publiek opgeheven. Evenmin als bij museaal georchestreerde kunstwerken konden de uitvoerende kunstenaars gevrijwaard worden van ingrepen van het publiek. In een traditionele setting waren deze echter zeer voorspelbaar en bleven 'netjes', een verwarde bezoeker daargelaten: inbreuken op een geïnstitutionaliseerde esthetische distantie waren meer uitzondering dan regel. In de performance wordt de overschrijding van de grens tussen kunst en leven bemiddeld door het lichaam van de kunstenaar. De integriteit ervan, een van de speerpunten van de moderne politiek, wordt doorgaans door de kunstenaar zelf geschonden, maar vaak ook wordt, zoals bij de getoonde performances, het publiek door provocaties uitgenodigd. Deze schending, dit al dan niet ingehouden, getoonde of uitgevoerde geweld vormt de zeggingskracht van de performance.

- conceptualiteit:

Ondanks de nadruk op de lichamelijkheid ontleent de performance zijn kracht evenwel aan een open concept, dat door de kunstenaar in alle voorlopigheid is 'bedacht'. De materie waarin dit concept zich moet uitdrukken is een sociaal lichaam. Performance, hoe fysiek ook, is in die zin schatplichtig aan de conceptual art die eraan is voorafgegaan:

"History shows that artists have used performance not merely as a means to attract publicity for their seemingly wild and bohemian life-styles but also as a way of animating the many formal and conceptual ideas on which the making of art is based"(AoP 36).

beweert Roselee Goldberg in haar beschrijving van de geschiedenis van de performance. Dat verklaart in ieder geval waarom in een bespreking van de hoogst

2 Interessant in deze context zijn een tweetal vergelijkingen die duidelijk maken wat het specifieke plaats van de performance is ten opzichte van andere kunstvormen en ten opzichte van meer wetenschappelijke experimenten. De eerste betreft de onweerstaanbare, destructieve drang van sommige toeschouwers die de overgang van de 19e eeuwse vraag "Is dit mooi?" naar Duchamps vraag "Is dit kunst?" niet hebben voltrokken. De drang namelijk om het mes in een door hen als stuitend ervaren kunstwerk te zetten. Bieden Abramovic en Roca een uitlaatklep voor deze aandrift? Een tweede vergelijking betreft het beruchte Amerikaanse experiment waarin doorsnee Amerikanen gevraagd worden een proefpersoon, zodra hij een verkeerd antwoord geeft, een stroomstoot van een toenemend voltage toe te dienen. De resultaten van het onderzoek zijn verbijsterend. De akoestische feedback doet het blinde vertrouwen in het gezag van de onderzoeksleider en de wetenschap nauwelijks op zijn grondvesten schokken. De beschermende werking van de technologie is totaal en totalitair.

gewelddadige en ogenschijnlijk masochistische performances van Chris Burden, zoals het eerder getoonde *Shoot*, een criticus de volgende ogenschijnlijk absurde opmerking kan maken:

"It becomes obvious that labeling Burden as either a 'body artist' or a 'performance artist' is to miss the point. It is not his body per se that comprises Burden's pieces - but his mind. The emphasis is always on those extensions in which he must exist in order to pursue the works he set up. His body is merely a tool with which to pry open the lid to the mind"(AoP 238).

Het conceptuele gehalte van de performance treedt des te meer op de voorgrond, zodra blijkt dat zij naast haar maatschappijkritische inzet altijd tevens een andere perceptie van de kunst beoogt: levenskunst. Duchamps readymades (dia 12) maken de vraag die de kunstperceptie en -receptie tot 1917 bepaalde - namelijk of een bepaald werk mooi of lelijk was - overbodig. Door de institutionele situering van een gebruiksvoorwerp dat anders het aanzien nauwelijks waard is, een gebruiksvoorwerp waarin doorgaans een benauwde of bevredigde blik geworpen wordt, door de proto-musealisering ervan tekende zich plotseling een meer fundamentele vraag af, namelijk: "Is dit kunst?". Joseph Kosuth verdraait een halve eeuw later met zijn theoretische inbedding van de kunst in de gedachte "Art as idea as idea" de blik op de kunst weer een slag. Tegen deze achtergrond valt er wat voor te zeggen dat zich in de performancekunst, voorbouwend op het inzicht in de institutionele setting en in de dwang van de conceptualiteit, opnieuw een geheel nieuwe kunstperceptie aandient. We wisten reeds dat leven per definitie theater is. De uiterste consequentie van dit inzicht wordt echter pas in een performance getrokken: dan blijkt dat het leven nog steeds een ritueel is. De ritualiteit wordt echter door de alledaagse routine aan het oog onttrokken en uit het bewustzijn gesloten. Dat deze routine de mechanische gestalte van een ritueel bestaan is, wordt pas duidelijk als we onze blik naar andere culturen met vreemde gewoontes wenden of we onze eigen routine opnieuw opladen. In het eerste geval is een blik op de Japanse samenleving instructief. Het tweede zou weleens in de performance kunst tot uitdrukking gebracht kunnen worden. De sociale noodzaak van een esthetisering van het gedrag en de existentiële noodzaak van een stilering van de verhouding tot het lichaam treedt in de performance als een nieuwe artistieke inzet naar voren.

- totaaltheater:

Zoals iedere kunstenaar in ieder nieuw kunstwerk de wereld weer moet uitvinden en hij of zij de vage hoop heeft het weer beter dan de vorige keer te doen, zo streeft een performance er naar *totaaltheater* te zijn: ze presenteert zichzelf als werkelijkheid. Ze ontleent haar zeggingskracht aan haar uitstraling. Totaal betekent daarom niet dat ze alles en iedereen in het gebeuren wil betrekken. Een dergelijke totalitaire aandrift lijkt mij er vreemd aan. Er is veeleer sprake van een soort positieve zelfgenoegzaamheid: de performance is totaal, omdat niets en niemand zich eraan kan onttrekken. De performance is eerder *radiant* dan totalitair: ze trekt op een fysieke manier aan. Ze verleidt en fascineert, hoe weerzinwekkend ze ook mag zijn, omdat zowel het lichaam als de geest in het geding is.

Er is dan ook een structurele overeenkomst tussen de performance en de vooroorlogse pogingen om een totaaltheater of een Gesamtkunstwerk te scheppen.

Goldberg lijkt dit onwillekeurig in haar studie naar "een verborgen geschiedenis" van de performance te bevestigen. In het verlengde van de manifestaties van de Futuristen en van Dada rekent zij, na een verwijzing naar de experimenten van Da Vinci en de soireés van Henri Rousseau, de totaaltheaterproducties die het begin van onze eeuw heeft gekend onder de voorgangers van de performance. Deze kregen deels gestalte in de samenwerking van kunstenaars of in de compositorische spel met diverse media van afzonderlijke kunstenaars. Zo werkte Dagiliev met zijn dansgezelschap samen met kunstenaars als Picasso en Cocteau en componisten als Satie en Stravinsky. De afwezigheid van het toeval en de passiviteit van het publiek maken dat er naar mijn mening slechts van een performance-gehalte kan worden gesproken. Hedendaagse producties als Peter Greenaways opera *Rosas* waarin de muziekperformer Paul Koek zijn klankimprovisaties ten beste geeft en filmprojecties worden toegevoegd, de theaterproductie waaraan zowel Appel als de Japanse Butohdanser Min Tanaka (dia 12) meewerken hebben deze performancekwaliteit in zich. Deze multimediale producties voeren een meervoudige aanslag op ons lichaam, of exacter: op ons zintuiglijke apparaat uit. Vanuit dit perspectief kan de vraag opgeworpen worden of zelfs Matthew Barney's werk niet eveneens deze performance-kwaliteit bezit? (video 3)

- van maatschappijkritiek tot politically correct:

Of wordt een performance door haar avant-avantgardistische gehalte niet onvermijdelijk door het idee van verzet en kritiek geschraagd? Is Barney al voorbij de avantgarde? Is in zijn werk het verzet louter tot een vermakelijk verzetje geworden, kunst tot een kunstje? Gaat het nog slechts om het verzetten van de zinnen in plaats van het ontzetten van het bewustzijn? Of beantwoordt Barneys hyperesthetische presentatie van beelden, die vanuit narratief oogpunt volstrekt willekeurig aan elkaar worden geregen, reeds aan een andere logica? Hij wordt klaarblijkelijk niet meer gedreven door de hoop of de wens om zijn publiek aan hun eigen onbewuste drijfveren en vooroordelen uit te leveren, ook al appelleert hij op zijn manier aan het organische.

Een emancipatore aandrift lijkt, zeker in de vroege, maar ook nog in de huidige meer technologisch georiënteerde performances, zoals bij Roca, een fundamenteel kenmerk. Dient de performance de deelnemers in laatste instantie niet bewust te maken? Hermann Nitsch is daar duidelijk over. In een interview enkele jaren terug naar aanleiding van zijn aanstelling als professor werd hij bekritiseerd. Niet zozeer op zijn professoraat alswel op de hervertoning van een eerder uitgevoerde Aktion waarin een nogal brute verkrachting van een vrouw door Nitsch wordt geënceneerd. Op de vraag waarom dit allemaal nu zo nodig moet, antwoordt Nitsch: ""Bewusstmachen befreit". Precies met deze uitspraak verwoordt hij het ethisch imperatief van de moderniteit: de gedachte dat geleidelijk aan verkregen rationeel inzicht de mens vrijer, dat wil zeggen minder afhankelijk zou maken van uiterlijke machten en krachten waaraan zijn gedrag onderworpen is en waaronder hij dientengevolge lijdt. Ondanks de pathetische toonzetting van zijn Aktionen, ondanks de esthetisering van de pathos, van lijden en hartstocht, gaat het Nitsch eigenlijk nog om een utopisch project: de bevrijding van de mens uit de ketens van het irrationele teneinde de rationele, zichzelf beheersende mens te realiseren. De avant-avantgardist

Nitsch bevestigt met deze intentieverklaring een 2000 jarige traditie die door Plato is ingezet. Diens woordvoerder Socrates hanteerde de stelregel 'ken uzelf' en liet zich in zijn dialogen met geënceneerde onbenulligen motiveren door de gedachte dat kennis onvermijdelijk tot deugdzaam gedrag moet leiden. We weten ondertussen wel beter. Maar toch is dat wat door de Verlichting aan het eind van de 18e eeuw als de essentie van het menselijk bewustzijn wordt gepropageerd - het kritische zelfbewustzijn - nog steeds het doel van Nitsch' Aktionen, ook de eerder vermelde Aktion voor de Franse ambassade. Zich met name beroepend op Freud en Artaud, hoopt Nitsch dat door zijn pseudo-rituele Aktionen onbewuste sado-masochistische drijfveren bewust en daarmee beheersbaar worden: kernproeven kunnen vanuit ecologisch oogpunt niet anders dan als een sadomasochistische aandrift worden opgevat. Bij uitstek Nitsch vat zijn kunstpraktijk, geheel in overeenstemming met Aristoteles definitie van de tragedie, dan ook als een louterend ritueel op.

Dit geldt tot op grote hoogte tevens voor de vele 'politically correcte' performance-kunstenaars die het laatste decennium in Amerika van zich doen spreken. Het werk van de Guerilla Girls is slechts een van de vele voorbeelden. Deze maatschappijkritische toon, hoe verdekt ook verwerkt, is inherent aan de performance. Toch kan ook een hyperesthetische ingreep aan dit criterium tegemoet komen. Dat een esthetisering van lichamen geen vrijblijvende aangelegenheid hoeft te zijn - zoals bij Barney toch het geval is - wordt bewezen door de Franse kunstenaar Orlan. (dia 13; *le baiser de l'artiste*, 1977) (video 4) Anders dan de speelse Matthew Barney is Orlan haar grime niet sculpturaal, maar grafisch: ze snijdt eerst weg, voordat ze toevoegt. Zij offert haar lichaam teneinde haar eigen zelfbeeld, en daarmee een identiteit te creëren. Voor Orlan is de huid het raakvlak van het buiten en het binnen, het vlak waar lichaam en geest elkaar raken. Door dit weefsel te verscheuren en te bewerken wordt inzicht in de aard van het innerlijk vergund: het bestaat niet of slechts in de verscheuring. Of beter: het bestaat slechts bij gratie van de ingrepen die op het medium dat het lichaam uiteindelijk is, worden uitgevoerd. Haar uiterst radicale, maar een even wrede als esthetische omgang ermee roept, evenals dit bij Stelarc het geval is, de vraag op naar de zetel van de identiteit. Zij maakt het bestaan van een identiteit problematisch. Los nog van de hoogst pijnlijke aanblik die deze weliswaar onder plaatselijke verdoving uitgevoerde rigoreuze operaties bieden, moet de gedachte aan de blik in de spiegel erna even, zo niet pijnlijker zijn. Wie ben ik? Met het lacaniaanse gedachtengoed op zak experimenteert Orlan anders, maar toch op structureel dezelfde wijze als Abramovic en Stelarc, met de spanning tussen lichaam en geest en maakt ze haar gehele leven tot een performance.

- totale zintuiglijkheid: lichamelijkheid

In tegenstelling tot maatschappijkritische theoretische reflectie verloopt het artistieke protest niet via goed gekozen mededelingen. In de performance, zoals ik al eerder opmerkte, wordt de materie zelfreflexief en vanzelfsprekend. De kritiek wordt niet medegedeeld, maar in ervaring gebracht. Het daadwerkelijke gedrag is geen object waarover mededelingen worden gedaan, maar een medium waarin individuen zichzelf delen met anderen: waarin zij zichzelf feitelijk, ervaringsmatig, dat wil zeggen: *experimenteel* met elkaar mede delen. De intensiteit van de performance laat de toeschouwer fysiek in de ervaring van grenzen meedelen. Deze grenservaring wordt niet vanuit een beschermde positie meegedeeld.

Deze fysieke mede-deling wordt soms bewerkstelligd door het bombardement van alle zintuigen of door een excessieve belasting van één zintuig. Mogelijk wordt de behoefte om de rigide grenzen tussen de artistieke disciplines te doorbreken ingegeven door de behoefte het lichaam volledig aan te spreken om zo de zeggingskracht te verhogen. In de performance worden niet alleen het oog en het oor, maar soms ook de neus, de tong, vaker echter de huid en de gewrichten aangesproken. Dwars door al deze zintuigen heen wordt tenslotte dat aangesproken wat Nietzsche het meest subtiele zintuig van de mens vond: de geest. In de performance trekt de geest met zijn zelfbewustzijn samen in de zintuigen. In een overweldigend gebeuren wordt het publiek zo beroerd, dat de geest even door weersin of fascinatie, door een pathetische vervoering, hoe miniem ook, wordt gegrepen: door een momentane bezetenheid komt men in bezit van een kritisch inzicht.

Hoewel het lichaam het contractiepunt van de mede-deling is, gaat het - zowel in de produktie als in de consumptie - om een ont-zettende grenservaring van de grenzen van een illusoire identiteit: in de excessieve werkingen van het lichaam raakt de geest buiten zichzelf. De performance toonzet het lichaam als *ek-stase* van de geest. Zonder allerlei mystieke connotaties of mystificaties op het oog te hebben zou ik willen beweren, dat in de door mij beschreven performances, het maatschappijkritische uitgangspunt het verlies van een gezamenlijke identiteit is en het filosofisch doel een visie inhoudt op een gemeenschapsstichtende werking van extatische lichamen.

(dia 14; Identity) Harry de Kroon gaat op 30 september 1979 op de bodem van een met water gevulde bak liggen. De olie op het water brandt. 20 minuten lang hoort het publiek zijn zware ademhaling.

II. Spiritualiteit

Nietzsche spreekt, als hij de werking van de tragedie benoemt, van een mystieke eenheidsbeleving die ook eigen was aan de mysteriendiensten met de bijbehorende rituelen. Dat een performance structurele overeenkomsten vertoont met premoderne en prechristelijke rituelen zal geen verbazing wekken: in de afbakening van ruimte en tijd en door bemiddeling van een fysieke vernietiging die ieder werelds nut te boven gaat, hebben ooit gemeenschappen het contact gezocht met dat wat door hen als de sacrale grond van het bestaan werd aangezien. In de stilering en esthetisering van de performance is het dan wel geen mythische of christelijke god meer, dat wat ter discussie staat of juist gerealiseerd moet worden heeft in de moderne tijd niettemin dezelfde status gekregen: het zelfbewuste, autonome subject, het rationele individu.

Het is niet te ontkennen dat de pathos, dat wil zeggen een mengeling van lijden en hartstocht, van pijn en genot, van onlust en lust, van eenzaamheid en intimiteit, dat dit pathos als gemeenschapsstichtende kracht sterker is dan de rationele discussie of het politieke debat. De mede-deling gaat altijd aan de mededelingen vooraf, omdat in de mede-deling de onmogelijke grond van het individuele bestaan - de gespletenheid - meer tot zijn recht komt. Deze niet-pathologische schizofrenie vereist een rituele belichaming: ze kan slechts gestileerd beleefd worden. In de loop van de 20e eeuw is

door vooral beeldende kunstenaars die de autonomie van het werk in een formele abstractie meenden te vinden, altijd het onlichamelijke en tijdloze benadrukt. Van Kandinsky via Mondriaan tot aan Rothko en Newman is deze inspiratie theoretisch verwoord. In de performance-kunst wordt deze op het visuele georiënteerde spiritualiteit niet zozeer vernietigd als wel aan de uiterste grenzen van het lichamelijke opgezocht.

Is de performancekunst de meest aardse en meest verheven kunstvorm die men zich kan voorstellen? Er is geen eeuwigheidspretentie en toch is de ervaring totaal. Er wordt naar niets anders verwezen dan naar een extatisch lichaam in een afgebakend en gestileerd *hier en nu*. Misschien ontleent deze gewelddadige stileringsinstantie zijn zeggingskracht aan een ervaring bij gratie waarvan het denken bestaat. Lyotard merkt in *Het Onmenselijke, als hij zich afvraagt* of "we zonder lichaam kunnen denken", het volgende op:

"Het denken dankt en ontleent zijn horizon, zijn oriëntatie, de onbegrensde grens en het eind zonder einde dat het veronderstelt, aan de lichamelijke, zintuiglijke, emotionele en cognitieve ervaring van een bijzonder ontwikkeld, maar aards wezen"(19).

De dood, meent Lyotard, is de bestaansmogelijkheid van het denken. Bataille heeft er keer op keer op gewezen dat de dood in het leven niets anders is dan verval, verrotting, verscheuring. Daarom geven deze wrede ingrepen wellicht te denken. Ze voeren het denken terug naar zijn bron: het kwetsbare lichaam als zintuiglijk medium, het begeesterde vlees.

Wordt in de lichaamskunst binnen de performance de absolute nulgraad van het denken blootgelegd? Of kan de spanning tussen lichaam en geest, materie en bewustzijn uiteindelijk worden opgelost? Is er binnen de performance een tendens aan te wijzen waarin een geheel nieuwe verhouding wordt geviseerd, waarin het ritualiseren tot zijn uiterste consequenties wordt gevoerd?

De performances van Stelarc geven een indicatie. Zijn visie op de verhouding tussen geest en lichaam wordt ingegeven door technologische vernieuwingen die hij in zijn performances verwerkt. Als het lichaam niet zozeer het huis als wel de mediale structuur is, waarin het denken en het zelfbewustzijn zich onvouwen dan, zo argumenteert Stelarc, biedt de technologie niet alleen transportmogelijkheden voor de geest, maar tevens een nieuwe mediale structuur.

Of zoals de canadese mediagoeroe Marshall McLuhan het uitdrukte: *the medium is the message*. Lyotard maakt in *Het onmenselijke* een interessante opmerking, die geheel in het verlengde ligt van deze gedachtenlijn van McLuhan: "U weet, merkt Lyotard op, dat de techniek geen uitvinding van de mens is. Eerder is het omgekeerde het geval"(22). Hij vat het lichaam als *hardware* op van het denken, van dit "ingewikkeld technisch dispositief"(23). Stelarc gaat een stap verder. Zijn visie op de ontwikkeling van de mens is 'post-evolutionair'. Hij oriënteert zich eveneens op de gedachte dat het menselijk lichaam slechts een medium is voor het bewustzijn, dat ten onder moet gaan waarna het bewustzijn zich weer in een nieuw medium zal vestigen om voort te gaan. Evenals Lyotard meent hij, dat technologie inherent is aan

de menselijke cultuur, dat bewustzijn en technologie samenvallen, en dat de cartesiaanse tegenstelling tussen lichaam en geest een misvatting is. Het lichaam is geen hol vat waarin de geest zich bevindt, maar het is een structuur, een medium zoals de technologie waaraan de geest zich hecht. Het is een veruitwendiging, een 'extension', zoals ook McLuhan het kenschetst, die via de technische en telematische media in tijd en ruimte expandeert.

Maar in tegenstelling tot Lyotard viseert hij de mogelijkheid van een volstrekt ander bewustzijn dat zich in een nieuw medium zal vestigen. Zijn performances zijn experimenten met een virtueel bestaan, met een andere ruimte, met een andere tijd en uiteindelijk met een andere interactiviteit, een andere gemeenschap.

Stel dat pathos, dat hartstocht en lijden, lust en pijn, tot nu toe de drijfveren van het menselijke gedrag waren. Het verlangen en het daarbij behorende gemis is dan constitutief voor onze omgang met de werkelijkheid. Volgens Peter Weibel wordt in de elektronische ruimte het gemis wordt overwonnen en wordt de afwezigheid structureel gecompenseerd. Dit zou een overwinning van de lichamelijke zijn en een eerste stap zijn in de richting van een virtueel bestaan. Deze gedachte is waarschijnlijk de achtergrond van Stelarc's opmerking dat we het lichaam niet meer als 'desire', maar als 'design' moeten zien. Onsterfelijkheid ligt binnen handbereik. Het zal heel rustig worden in deze toekomstige virtuele wereld, waarin leven en kunst niet meer van elkaar te onderscheiden zullen zijn. Ik zeg dit zonder enige nostalgie, omdat dit proces allang gaande is, ook al is dit, gegeven de 19e eeuwse blik waarmee nog steeds naar kunst wordt gekeken, nog grotendeels onzichtbaar.

Literatuur:

- M. Denamou/Ch. Caramello (red.), *Performance and Postmodern Culture*. Madison, Wisconsin 1977.
- A.A. Bronson (red.), *Performance by Artists*. Gale, Toronto 1979.

Maar hoe verhouden de performances van Roca en Stelarc of van welke andere telematisch en technologisch georiënteerde kunstenaar dan ook zich tot de vroege destruction-art performances? Is er hier nog sprake van het lichaam als een letterlijke *ek-stase*, een buitenstaan van de geest? Deze extase is in de destruction-art makkelijk terug te vinden. Maar is daar ook nog sprake van in de performance, waarin de technologie zo'n vooraanstaande rol speelt? Is het mogelijk een verband te leggen met de vroege performances of gaat het om een geheel andere kunstvorm? Lyotard ontwikkelt tegen de achtergrond van de gedachte dat de dood te denken geeft, een interessant denkexperiment. Niet in het minst omdat hij ongewild de essentie van de performance nog eens weergeeft. Wat gebeurt er als de zon over een aantal miljarden jaren explodeert? Dit einde zal ongedacht blijven. Aan de laatste zonsondergang zal geen zin meer kunnen worden verleend. Deze volstreekte zinloosheid maakt dat de ondergang van de zon, in de bewoordingen van Lyotard, "een zuiver gebeuren, een catastrofe" is.

Niettemin is dit gebeuren onvermijdelijk. We kunnen ons afwenden en ons met de aardse verschijnselen bezighouden. Of we kunnen ons voorbereiden op de catastrofe. Merkwaaardig genoeg is dit laatste precies het spoor dat door Stelarc is uitgezet. Dit levert een geheel nieuwe definitie van het lichaam en een hoogst ongebruikelijke invulling van het begrip 'spiritualiteit' op.

Neemt spiritualiteit in het werk van bijvoorbeeld Marina Abramovic nog traditionele vormen aan en beroept zij zich daarvoor doorgaans op kosmische principes of op krachten die in andere culturen systematisch kunnen worden gerealiseerd, omdat daar de tegenstelling tussen lichaam en geest geen zeggingskracht heeft, Stelarc herinterpreteert spiritualiteit in louter technologische termen.

Overleving in de kosmische ruimte, meent hij, is slechts mogelijk als we een aantal rigoreuze operaties op het lichaam uitvoeren: hollow, harden en dehydrate. Zonder enige frankensteiniaanse angst of faustiaans verlangen extrapoleert Stelarc deze technologisering tot proporties die het post-solaire denken van Lyotard naderen. Stelarc's opvatting van *spiritualiteit* en onsterfelijkheid is voor alles wetenschappelijk. De 'technobody' is geen trucendoos waarmee de functie van het lichaam gerepareerd of geoptimaliseerd kunnen worden: het gaat niet om een geavanceerde vorm van ergonomische principes. Het lichaam wordt slechts in een eerste fase geperfectioneerd: met het huidige stand van de wetenschap kunnen vele uitgevallen functies worden hersteld. Stelarc's performances tonen hoe lichaam en technologie geleidelijk aan in elkaar opgaan. De mediale functies van het lichaam bepalen de sterfelijkheid ervan. Onsterfelijkheid is volgens Stelarc niets anders dan het transport van de geest op een ander medium. Een evolutionaire noodzaak vormt de kern van zijn materialistische spiritualiteit.

III. Interactiviteit en virtualiteit

Een nietzscheaanse inzicht dat de esthetische grondslag van het bestaan eens te meer bevestigt.

1. Ruimte

Jeffrey Shaw typeert de werkzaamheid van de westerse kunst als

"het onderzoek naar en de ontwikkeling van verschillende mechanismen en

codes van een ruimtelijke voorstelling. (...) De onlangs ontwikkelde digitale beeldtechnologieën bieden de kunstenaar nieuwe methodes en modellen die de ruimtelijke identiteit van het kunstwerk vergroten, niet alleen wat betreft de structuur van de voorstelling zelf, maar ook op het punt van een interactie-ruimte tussen voorstelling en kijker"(IM33).

Hoe creëren we ruimte? De microscoop en de telescoop hebben de ruimte opengelegd. Evenals het een nagenoeg bevattelijke gedachte is dat de mens voor 90 % uit water bestaat, blijft het een onvoorstelbare gedachte dat de dichtheid van de materie uiteindelijk een immense ruimte is: de structuur van een atoom is vooral bepaald door leegte. Misschien dat hier onbewust de impuls vandaan komt om in het lichaam af te dalen, de weefsels open te snijden, de technologie zo te miniaturiseren dat de media met het lichaam en daarmee met deze immense ruimte kunnen samenvallen. In een door overbevolking bedreigde wereld kan slechts een materiële verinnerlijking uitkomst bieden voor de koloniseringsdrift die zich eeuwenlang naar buiten heeft gericht. Misschien is de kolonisering van het innerlijke lichaam de laatste stap in een koloniseringsproces dat in de 19e eeuw, tenminste als we Michel Foucault mogen geloven, zich naar binnen keerde: het lichaam wordt sindsdien in toenemende mate bezet door menswetenschappelijke categorieën. Stelarc meent in ieder geval dat de miniaturisering de mens als medium tot zijn recht doet komen.

Internet met cyberspace is eveneens zo'n gecreëerde ruimte.....

Kunst is het domein waarin steeds weer nieuwe ruimtes worden geschapen. De fysische ruimte bestaat slechts bij gratie van de observerende, gedistantieerde blik van de toeschouwer. Deze geobserveerde ruimte, waarvan de observeerder geen deel uitmaakt - en waartoe hij zich derhalve tegelijkertijd als een schepper verhoudt - wordt in kunstwerken geëxtrapoleerd: de renaissancekunst met zijn centraalperspectief is daarvan het duidelijkste voorbeeld. De illusie is daarin vruchtbaar gemaakt. Met de uitvinding van het fotografisch procedé, die parallel loopt met de ontdekking van andere ruimtes in de wiskunde en de natuurkunde, wordt de speurtocht naar andere ruimten ingezet.

Maar de kunst heeft in feite altijd van andere ruimten geleefd: door de transformatie van een geobserveerd, fysisch object in een esthetisch werk, dat eerder dan beschouwd dan geobserveerd wordt, is de ruimte *ervaring* altijd al met de tijdservaring van het bewustzijn verstrengeld. De elektronische ruimte, uitmondend in cyberspace, waarin we ons geleidelijk aan verplaatst hebben, deze virtuele werkelijkheid is een uitdrukking van een ruimtelijke ervaring die het midden houdt tussen de renaissance-observatie en een participatie, tussen een mededeling en een mede-delen. Met de VR is tenslotte een ruimte gecreëerd waarin iets volstrekt nieuws gebeurt. Dit nieuwe openbaart zich, zoals altijd in de problemen die ontstaan zoals we nog op een traditionele manier met deze ruimte om willen gaan. Een fysieke desoriëntatie treedt bij vele gebruikers op. Zelfs in die mate, dat er al in psychopathologische zin sprake is van *internetjunks*. Psychologen en pedagogen raden ouders aan hun kinderen slechts enkele uren per dag achter de PC te laten. De perceptieonderzoeker Tom Furness wijdt de desoriëntatie van VR gebruikers nog

aan de gebrekkigheid waarmee computers de werkelijkheid nabootsen en de snelheden waarmee zij worden geconfronteerd. Eenmaal terug in de echte werkelijkheid, zullen we maar zeggen, zijn hun reflexen volstrekt inadequaaf.

2. Tijd

Hoe creëer je tijd? Dat tijd een functie van het medium is, zal niemand ontkennen. Dat de relativiteit van de tijd daar tevens van afhankelijk is, is allang een gemeenplaats. Een klein denkexperiment verduidelijkt het mediale karakter van de tijd: waar drijven topprestaties in de atletieksport op? Op de mogelijkheid nog sneller te zijn, hoger te spingen, verder te werpen. Iedereen beseft intuïtief dat er ergens een absolute grens is aan een prestatie. Maar ook als de techniek en de benodigde middelen optimaal zijn ontwikkeld, zal de snelheid nog stijgen, omdat versnelling in feite een functie van de tijdrekening is: bij het bobsleeën wordt de tijd reeds uitgedrukt in drie cijfers na de komma. Dit kan tot in het oneindige doorgaan. Zo blijkt met de tijd tevens de oneindigheid, zo zouden we in alle voorlopigheid kunnen stellen, een functie van het medium te zijn. Men schept dus tijd door een continue bemiddeling.