

# SAMEN IN AFWEZIGHEID

---

EEN ONDERZOEK NAAR CO-PRESENCE IN  
MARINA ABRAMOVIĆ'S *THE ARTIST IS  
PRESENT* EN *THE LIFE*

LOTTE VAN DIE (6390951)  
MEDIA EN CULTUUR  
STUDIEJAAR 2020-2021, BLOK 2  
BEGELEID DOOR CHRISTIAN OLESEN  
INGELEVERD OP 05-02-2021

# INHOUDSOPGAVE

LIJST VAN FIGUREN .....	2
SAMENVATTING .....	3
1. INLEIDING.....	4
2. THEORETISCH KADER .....	6
2.1 Het theater zonder performer.....	6
2.2 De (on)mogelijkheid van virtuele aanwezigheid.....	10
2.3 Abramović en performancedocumentatie.....	13
2.4 Het dispositief.....	16
3. METHODE .....	17
4. ANALYSE .....	19
4.1 <i>The Artist is Present</i> .....	19
4.2 <i>The Life</i> .....	24
4.3 Vergelijking <i>The Artist is Present</i> en <i>The Life</i> .....	28
5. CONCLUSIE.....	29
BIBLIOGRAFIE .....	31
VERKLARING INTELLECTUEEL EIGENDOM .....	33
BIJLAGE: ANALYSEPROTOCOL .....	34

## LIJST VAN FIGUREN

Figuur 1: Abramović en een toeschouwer in het atrium van het MoMA.....	20
Figuur 2: Abramović in haar rode jurk.....	21
Figuur 3: De met touw afgezette cirkel waarbinnen <i>The Life</i> plaatsvindt.....	25

## SAMENVATTING

In 2019 werd bekend gemaakt dat performancekunstenaar Marina Abramović 's werelds eerste MR performance op de markt zou brengen: *The Life* (2019). In deze performance is Abramović's fysieke lichaam vervangen door een holografische versie. Deze afwezigheid van het lichaam vormt een contrast met haar eerdere werken, die qua thematiek vaak draaien om lichamelijke aanwezigheid en afwezigheid. Een voorbeeld hiervan is haar performance *The Artist is Present* (2010), waarin ze gedurende drie maanden elke dag aanwezig was in het MoMA en toeschouwers de kans gaf om tegenover haar plaats te nemen. Aan de hand van deze twee performances heb ik middels een dispositief-analyse onderzoek gedaan naar de verschillende manieren waarop co-presence, het al dan niet fysieke samenkomen van twee mensen, geconstrueerd wordt. Eerst is het wetenschappelijke discours rondom de (on)mogelijkheid van virtuele aanwezigheid en de manieren waarop onze perceptie van fysieke aanwezigheid ontstaat besproken, gevolgd door de invloed van documentatie op de betekenisgeving van een performance, en het dispositief als methode. Door de onderdelen technologie, tekst en toeschouwer in beide performances geïsoleerd te onderzoeken is er vervolgens geanalyseerd wat de individuele effecten van deze onderdelen zijn op de constructie van co-presence. Aan de hand van het besproken discours en deze analyse is er geconcludeerd dat er in *The Life* een nieuwe vorm van co-presence wordt gefaciliteerd waarin de afwezigheid van Abramović niet afdoet aan co-presence, maar juist de mogelijkheid voor een nieuw begrip hiervan mogelijk maakt. Aan de andere kant wordt in *The Artist is Present* de nadruk zo sterk gelegd op de aanwezigheid van Abramović dat de andere factoren die een rol spelen in de totstandkoming van co-presence, zoals de context van de performance en voorkennis van de toeschouwer, genegeerd worden. Er wordt geconcludeerd dat *The Life* door zijn virtuele natuur niet alleen een nieuwe en virtuele vorm van co-presence toont, maar ook vraagtekens zet bij de inherentie die vaak met fysieke co-presence wordt geassocieerd.

# 1. INLEIDING

In een fysieke werkelijkheid die steeds verder verstrengeld raakt met het digitale is het niet gek dat steeds meer kunstenaars nieuwe media gebruiken in hun werken. Binnen het theater is een mogelijk gevolg van deze ontwikkeling dat de performer, vanouds de ruggengraat van een performance, vervangen kan worden door een digitale representatie van zichzelf. Een voorbeeld hiervan is Marina Abramović's meest recente performance: *The Life*.<sup>1</sup> In de performance wordt het fysieke lichaam van Abramović door middel van documentatie vervangen door een hologram die door de toeschouwer bekeken kan worden in Mixed Reality (MR), een vorm van Virtual Reality (VR). Volgens Abramović zelf biedt MR performers de mogelijkheid hun aanwezigheid te digitaliseren: "It was always the question what you buy when you buy a performance [...] Here, you can actually have the artist's presence in your collection".<sup>2</sup> Performances als deze dagen het academische begrip van co-presence uit door de fysiek aanwezige performer weg te halen. Co-presence wordt vaak begrepen als de samenkomst tussen een fysiek aanwezige toeschouwer en performer, en bovendien als een van de mediums specifieke eigenschappen van het theater. Een performance van Abramović waarin het academische idee van co-presence zoals hierboven beschreven centraal staat is *The Artist is Present*.<sup>3</sup> In deze performance was ze, zoals de naam al suggereert, gedurende een periode van drie maanden aanwezig in het Museum of Modern Art (MoMA) als onderdeel van een retrospectief van haar werk, waarbij toeschouwers voor onbepaalde tijd tegenover haar plaats konden nemen.

Opmerkelijk is het feit dat *The Life* beschreven wordt als een natuurlijke uitbreiding op *The Artist is Present*. De schijnbare tegenstellingen in deze performances tussen het fysieke en het digitale en tussen aan- en afwezigheid raken zo in elkaar verstrengeld.<sup>4</sup> Om deze reden vormen *The Artist is Present* en *The Life* samen een interessante casus om te bestuderen vanuit het wetenschappelijke discours rondom de (on)mogelijkheid van virtuele aanwezigheid en de manieren waarop onze perceptie van fysieke aanwezigheid ontstaat. Deze scriptie is een aanvulling op dit discours. Zoals eerder al gezegd leven we in een tijdperk waarbinnen door technologische ontwikkelingen als MR de grenzen tussen de fysieke en

---

<sup>1</sup> *The Life*, Marina Abramović (2019), Mixed Reality.

<sup>2</sup> "Marina Abramović's *The Life* — the world's first Mixed Reality performance artwork," Christie's, laatst bezocht op 26 januari 2021, <https://www.christies.com/features/Marina-Abramovic-The-Life-10193-3.aspx>.

<sup>3</sup> *The Artist is Present*, Marina Abramović (New York: Museum of Modern Art, 2010).

<sup>4</sup> Christie's, "Marina Abramović's *The Life*".

virtuele werkelijkheid steeds verder lijken te vervagen. Om te snappen hoe we deze veranderende omgeving begrijpen en navigeren zijn inzichten in onze ervaring van het virtuele en de relatie die deze heeft met het fysieke waardevol.

Mijn bijdrage aan het wetenschappelijk discours wordt geleverd aan de hand van de volgende vraag: “Op welke manier faciliteert het gebruik van Mixed Reality in de performance *The Life* (2019) van Marina Abramović een nieuwe vorm van co-presence gebaseerd op afwezigheid, in vergelijking met de fysieke vorm van co-presence die geconstrueerd wordt in haar performance *The Artist is Present* (2010)?” Om deze hoofdvraag te beantwoorden zal ik in mijn analyse gebruik maken van twee deelvragen. Ten eerste: “Hoe wordt op fysieke aanwezigheid gebaseerde co-presence geconstrueerd in *The Artist is Present*?” Ten tweede: “Hoe daagt het gebruik van een hologram in plaats van een fysiek aanwezige performer in *The Life* het academische begrip van co-presence uit?”

## 2. THEORETISCH KADER

In deze sectie vergelijk ik meerdere perspectieven uit het wetenschappelijk discours rondom aanwezigheid en de totstandkoming hiervan met elkaar. Dit hoofdstuk bestaat uit vier onderdelen. Eerst zal ik in 2.1 kijken naar hoe aanwezigheid functioneert in het theater, zowel met als zonder fysiek aanwezige performer, met als uitgangspunt de theorieën van Chiel Kattenbelt en Pedro Manuel. In 2.2 breid ik dit uit door het onderzoeken van de mogelijkheden van virtuele aanwezigheid aan de hand van theorie van Gabriella Giannachi en Nick Kaye, en Sita Popat. Vervolgens zal ik in 2.3 bekijken wat de invloed van documentatie is op de waargenomen betekenis van een performance aan de hand van een aantal werken uit Abramović's oeuvre. Hierbij zal ik gebruik maken van theorie van Chanda Laine Carey en Marcel Bleuler. Tot slot bespreek ik in 2.4 het idee van het dispositief zoals gedefinieerd door Frank Kessler, wat een centraal onderdeel van mijn methode is.

### 2.1 Het theater zonder performer

In dit eerste deel van het theoretisch kader zal ik kijken naar de rol die aanwezigheid speelt in ons theaterbegrip, zowel gezien vanuit een artistieke- als academische context, met als leidende vraag of het mogelijk is om te spreken van co-presence bij afwezigheid van een fysiek aanwezige performer. Ik zal beargumenteren dat dit mogelijk is door een combinatie van de eigenschap van het theater om als hypermedium te functioneren met de performatieve context waarin de virtuele representatie van een performer zich bevindt.

Om te begrijpen welke rol aanwezigheid speelt in het theater is het eerst belangrijk om te begrijpen wat het theater definieert als medium. Een bekende uitspraak van regisseur Peter Brook over dit onderwerp is: "I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged".<sup>5</sup> Hij stelt met deze uitspraak dat we kunnen spreken van een performance wanneer er twee mensen op hetzelfde moment op dezelfde plek samenkomen, waarbij de een zichzelf in scène zet en de ander dit observeert. Jerzy Grotowski, ook een regisseur, deed een vergelijkbare uitspraak over wat hij *Poor Theatre*

---

<sup>5</sup> Peter Brook, *The Empty Space* (London: Penguin Books, 2008), 17.

noemde: “Theatre can exist without make-up, without autonomic costume and scenography, without a separate performance area (stage), without lighting and sound effects, etc. It cannot exist without the actor-spectator relationship of perceptual, direct, “live” communion”.<sup>6</sup> Het verschil tussen de twee schuilt in de intentie waarmee ze het theater op deze manier definiëren. Waar Brook met zijn definitie een grotere hoeveelheid (experimentele) performances in zijn theaterbegrip op probeert te nemen, stelt Grotowski dat het opnemen van andere media in het theater artistieke kleptomanie zou zijn en dus af zou doen aan het theater als “puur” medium. Volgens hem geeft juist de directe en ongemedieerde relatie tussen performer en toeschouwer het theater haar kracht.<sup>7</sup> Belangrijk is het feit dat ze beiden, ongeacht de intentie, vaststellen dat het theater als medium gedefinieerd wordt door de gelijktijdige aanwezigheid van performer en toeschouwer, oftewel: door co-presence.

Als we willen weten of er sprake kan zijn van aanwezigheid bij een fysiek afwezige performer is de volgende stap om te kijken hoe het theater zich tot andere (nieuwe) media verhoudt. In de visie van schilder Wassily Kandinsky zijn alle media volledig autonoom, en moet er bij de samenvoeging hiervan in de zogenaamde *Monumentale Kunst* gezorgd worden dat ze onafhankelijk naast elkaar blijven bestaan om ze tot hun pure expressie te laten komen.<sup>8</sup> Componist Richard Wagner stelt echter dat er drie basiskunsten bestaan (de dichtkunst, de dans, en de muziek) die ideaal gezien in een *Gesamtkunstwerk* worden geïntegreerd, waarbij hun onafhankelijkheid wordt opgegeven voor het grotere geheel.<sup>9</sup> Een dergelijke verdeling van de verschillende media wordt ook gemaakt door filosoof Immanuel Kant, die bovendien stelt dat alle media in een hiërarchie bestaan.<sup>10</sup> Het theater is volgens hem een secundair medium, opgebouwd uit en ondergeschikt aan de drie primaire media: de literatuur, de beeldende kunsten en de muziek.

Theaterwetenschapper Chiel Kattenbelt gaat hier tegenin door te zeggen dat het theater het enige medium is dat niet afhankelijk is van één enkel medium om te kunnen bestaan: een zogenaamd hypermedium.<sup>11</sup> Zoals ik in de vorige paragraaf heb vastgesteld is de enige voorwaarde voor het bestaan van het theater co-presence. In zijn tekst gaat Kattenbelt in

---

<sup>6</sup> Pedro Manuel, “Theatre Without Actors. Rehearsing New Modes of Co-Presence” (PhD thesis, Utrecht University, 2017), 129.

<sup>7</sup> Manuel, “Theatre Without Actors,” 130.

<sup>8</sup> Chiel Kattenbelt, “Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality,” in *Intermediality in Theatre and Performance*, geredigeerd door Freda Chapple & Chiel Kattenbelt (Amsterdam en New York: Rodopi, 2006), 31.

<sup>9</sup> Kattenbelt, “Theatre as the art of the performer,” 30.

<sup>10</sup> Ibid, 32.

<sup>11</sup> Ibid, 37.



op het idee dat er een proces van theatralisatie plaatsvindt wanneer er twee of meer media samenkomen, waarbij de opgenomen kunstvormen hun specificiteit en autonomie verliezen.<sup>12</sup> Wanneer een medium wordt ingezet in het theater functioneert het automatisch als een theatraal teken. Zo gezien kan het theater alle andere media in zich opnemen zonder zijn eigenheid te verliezen en is het geen secundair en samengesteld medium zoals Kant stelde.

Kattenbelt's theorie over het theater als hypermedium functioneert als het ware als overbrugging tussen de opvattingen van zowel Grotowski en Brook als die van Kandinsky en Wagner. Hoewel het theater in haar meest basale vorm bestaat uit ongemedieerde co-presence doet de toevoeging van andere media niet af aan de eigenheid van het theater als medium. Hiernaast kan het theater door het proces van theatralisatie andere media in zich opnemen zonder dat deze media hun eigenheid verliezen, maar in de context van het theater als theatrale tekens functioneren. De verhouding tussen theater en andere media is er dus een van co-existentie, waarbij de verschillende media in elkaar verstrengeld naast en met elkaar bestaan.

Als de aanwezigheid van andere media de eigenheid van het theater niet verstoort zolang er sprake is van co-presence is de vraag wat er gebeurt als de aanwezigheid van digitale media deze co-presence verstoort. Theaterwetenschapper Pedro Manuel's theorie bouwt als het ware voort op die van Brook in de zin dat hij een zo breed mogelijk theaterbegrip hanteert. Net als Brook gaat hij uit van de lege ruimte die als performatieve ruimte geldt, waarbinnen alles wat wordt waargenomen als theater kan worden begrepen door hen die deze ruimte observeren of ermee interacteren. Hij breidt Brook's begrip uit door te stellen dat zelfs als er geen fysiek aanwezige performer is er sprake kan zijn van theater.<sup>13</sup> Door theater op deze manier te begrijpen kan het concept co-presence, en hiermee ons begrip van het theater, verder worden ontwikkeld en uitgebreid.<sup>14</sup>

In zijn tekst maakt Manuel onderscheid tussen zeven verschillende strategieën in drie verschillende categorieën die worden ingezet in performances zonder fysiek aanwezige performer.<sup>15</sup> Deze strategieën bevragen allemaal op hun eigen manier aannames over aanwezigheid en agency in het theater.<sup>16</sup> Als het gaat om de kwestie van digitale aanwezigheid is vooral de categorie *Technology* interessant, met name de strategie

---

<sup>12</sup> Ibid, 32.

<sup>13</sup> Ibid, 24.

<sup>14</sup> Manuel, "Theatre Without Actors," 14.

<sup>15</sup> Ibid, 31.

<sup>16</sup> Ibid, 32.

*Doppelgangers*. Performances die deze strategie toepassen roepen middels audiovisuele installaties een illusie van aanwezigheid op.<sup>17</sup> Voorbeelden van dit soort dubbelgangers zijn digitale projecties van vooraf opgenomen beelden op poppen of hologrammen.<sup>18</sup> Kenmerkend voor deze strategie is dat de dubbelgangers vaak een grote gelijkenis hebben met hun menselijke wederhelft. Dit heeft als gevolg dat toeschouwers de projectie of virtuele representatie gelijk stelt aan het fysieke lichaam van de performer, waardoor een illusie van aanwezigheid of zelfs autonomie kan ontstaan.<sup>19</sup> De aanwezigheid van digitale media hoeft co-presence dus niet te verstoren. In een performatieve ruimte kan een projectie of virtuele representatie gelden als performer en door de gelijkenis met hun fysieke wederhelft kan er een illusie van aanwezigheid ontstaan.

Het theater wordt als medium gedefinieerd door co-presence, dit is wat het theater zijn eigenheid geeft. Als er op deze basis wordt voortgebouwd door de samenvoeging met andere media worden deze opgenomen in het theater als theatrale tekens. In het geval van een virtuele performer wordt deze dankzij de performatieve context waarin hij zich bevindt onderdeel van het theater, waardoor bij de toeschouwer een gevoel van aanwezigheid kan ontstaan. We kunnen dus stellen dat het mogelijk is om te spreken van co-presence, en hiermee van theater, wanneer door middel van virtuele media de fysiek aanwezige performer wordt vervangen door een representatie.

---

<sup>17</sup> Ibid, 33.

<sup>18</sup> Ibid, 33.

<sup>19</sup> Ibid, 39.

## 2.2 De (on)mogelijkheid van virtuele aanwezigheid

In dit deel van het theoretisch kader zal ik verder in gaan op de (on)mogelijkheden van co-presence als er sprake is van virtuele in plaats van fysieke aanwezigheid, met als leidende vraag wat de relatie is tussen de ervaring van virtuele aanwezigheid en onze ervaringen in de fysieke werkelijkheid. Ik zal beargumenteren dat deze relatie gelaagd is en berust op de complexe interactie tussen zowel de esthetische als functionele eigenschappen van de virtuele ruimte, en de manier waarop toeschouwers hun omgeving waarnemen en verwerken.

De eerste stap in het begrijpen van hoe het samenspel tussen het virtuele en fysieke invloed heeft op onze perceptie van aanwezigheid, is begrijpen hoe dit samenspel onze algemene perceptie beïnvloedt. Jaron Lanier, een van de grondleggers van VR, heeft hierover het volgende gezegd: “A coarser, simulated reality fosters appreciation of the depth of physical reality in comparison. As VR progresses in the future, human perception will be nurtured by it and will learn to find ever more depth in physical reality”.<sup>20</sup> Lanier’s idee over de relatie tussen het virtuele en fysieke impliceert een grens tussen de twee. Hierbij kan het virtuele de ervaring van het fysiek beïnvloeden, maar zal er een duidelijk onderscheid zal blijven bestaan tussen virtuele omgevingen, agents en objecten en de fysieke werkelijkheid.

Een ander idee over de verbinding tussen deze twee werkelijkheden is er een die berust op een gelaagdheid van ervaring in plaats van een duidelijke scheiding. In hun onderzoek observeren performance- en nieuwe media wetenschappers Gabriella Giannachi en Nick Kaye dat toeschouwers in een immersieve virtuele omgeving zich gedragen alsof ze zich in een fysieke omgeving bevinden, ondanks het feit dat ze op een cognitief niveau begrijpen dat hetgeen ze waarnemen enkel virtueel bestaat.<sup>21</sup> Dit fenomeen kan verklaard worden aan de hand van het concept belichaamde kennis. Theater- en nieuwe media wetenschapper Sita Popat stelt dat in VR het referentiekader waar de toeschouwer naar handelt nog steeds bestaat uit alle ervaringen die deze persoon in zijn leven heeft opgedaan. Het overgrote deel hiervan heeft plaatsgevonden in de fysieke werkelijkheid.<sup>22</sup> Deze breuk tussen ons op het fysieke

---

<sup>20</sup> Jaron Lanier, *Dawn of the New Everything* (New York: Henry Holt & Company, 2017), 50.

<sup>21</sup> Gabriella Giannachi en Nick Kaye, “Acts of Presence: Performance, Mediation, Virtual Reality,” *The Drama Review* 55, nr. 4 (winter 2011): 89.

<sup>22</sup> Sita Popat, “Missing in Action: Embodied Experience and Virtual Reality,” *Theatre Journal* 68, nr. 3 (september 2016): 372.

gebaseerde referentiekader en de virtuele omgeving noemt Popat “inconsistente materialiteit”.<sup>23</sup> Het feit dat er sprake is van een inconsistente materialiteit tussen het fysieke lichaam en de virtuele omgeving draagt bij aan een ervaring van VR waarin de lopen fysieke ervaring en hetgeen dat wordt waargenomen in elkaar overlopen. Hierbij krijgt het laatst genoemde een als echt ervaren dimensie. Het lichaam kan namelijk nooit zijn eigen materialiteit vergeten, met als gevolg dat onze perceptie van het virtuele nooit onafhankelijk bestaat van het fysieke.<sup>24</sup> Het samenspel van de virtuele en fysieke werkelijkheid is er dus een van constante en wederzijdse beïnvloeding, waarbij dus niet van een duidelijke scheiding te spreken valt maar van een gelaagde ervaring.

Nu we een beeld hebben van de manier waarop VR onze ervaringen beïnvloedt, kunnen we ons richten op het de specifiekere vraag hoe men aanwezigheid kan ervaren in een virtuele omgeving. Een mogelijk antwoord schuilt volgens Popat in het idee van affordances.<sup>25</sup> Affordances zijn simpel gezegd de handelingen die mogelijk zijn binnen een bepaalde ruimte. De theorie stelt vervolgens dat de omgeving waarin mensen zich bevinden niet enkel gedefinieerd wordt door zijn fysieke eigenschappen, maar vooral door wat mensen met de ruimte (kunnen) doen.

Deze definitie van een ruimte door de handelingen die hierin mogelijk zijn geldt ook in het geval van een virtuele ruimte. Zoals eerder genoemd stellen Giannachi en Kaye dat toeschouwers op virtuele agents, objecten en omgevingen reageren zoals ze dit bij hun fysieke wederhelften zouden doen. Naast enkel belichaamde kennis kan dit fenomeen ook verklaard worden aan de hand van een aanwezigheidsillusie.<sup>26</sup> Deze illusie is bijvoorbeeld te zien wanneer toeschouwers in VR proberen virtuele agents aan te raken of een andere vorm van interactie te initiëren.<sup>27</sup> Dit duidt op een verlangen naar of een gevoel van samenzijn, ondanks het feit dat de toeschouwer zich op een cognitief niveau bewust is van de fysieke afwezigheid van de agent. Hierbij zijn de affordances van de virtuele ruimte belangrijk genoeg om de illusie van aanwezigheid mogelijk te maken.<sup>28</sup>

Fysieke aanwezigheid bezit echter een zekere inherentie die in virtuele aanwezigheid niet vanzelfsprekend is. Aanwezigheid komt hier immers voort uit een dynamisch proces dat

---

<sup>23</sup> Popat, “Missing in Action,” 369.

<sup>24</sup> Ibid, 372.

<sup>25</sup> Ibid, 368-369.

<sup>26</sup> Giannachi en Kaye, “Acts of Presence,” 89.

<sup>27</sup> Popat, “Missing in Action,” 372-373.

<sup>28</sup> Giannachi en Kaye, “Acts of Presence,” 91.

ontstaat in een samenspel tussen perceptie, intuïtie en gevoel.<sup>29</sup> We weten dat affordances een zeer belangrijke rol spelen in de aanwezigheidsillusie, de vraag is nu welke andere factoren deze illusie kunnen versterken of verstoren.

Een belangrijke factor in de sterkte van de aanwezigheidsillusie is de zogenaamde waarschijnlijkheidsillusie. Hetzelfde samenspel dat zorgt voor de ervaring van aanwezigheid kan er ook voor zorgen dat de toeschouwer de virtuele agent als ongeloofwaardig ervaart. Denk bijvoorbeeld aan het *uncanny valley* effect, waarbij de gelijkenis tussen virtueel en fysiek mens te groot wordt om duidelijk nep te zijn, maar nog niet groot genoeg is om echt te lijken.<sup>30</sup> Wanneer virtuele agents duidelijk kunstmatig zijn roepen kleine fouten in de programmering of het design ervan een minder groot gevoel van ongemak op. Ook is uit onderzoek gebleken dat toeschouwers meer aanwezigheid ervaren wanneer een virtuele agent reageert op omgevingsfactoren waar zij zich zelf ook bewust van zijn, zoals wind.<sup>31</sup> De aanwezigheidsillusie kan dus versterkt of verstoord worden door zowel het ontwerp van de virtuele agents als de interacties die ze hebben met de virtuele of fysieke ruimte waar ze zich in bevinden.

Onze ervaringen van de virtuele werkelijkheid zijn dus altijd verbonden met onze ervaringen van de fysieke werkelijkheid. We navigeren de virtuele ruimte afhankelijk van de affordances hiervan, en als de ruimte het toestaat kan er sprake zijn van de illusie van een fysiek aanwezige agent. Deze illusie is afhankelijk van meerdere factoren zoals ontwerp en interactie. De relatie die bestaat tussen de ervaring van virtuele aanwezigheid en onze ervaringen in de fysieke werkelijkheid is er dus een van gelaagdheid, waarbij aanwezigheid ontstaat in een complex samenspel van de perceptie van de toeschouwer en de eigenschappen van de virtuele ruimte.

---

<sup>29</sup> Ibid, 91.

<sup>30</sup> Ibid, 90.

<sup>31</sup> Kangsoo Kim, Ryan Schubert, Jason Hochreiter, Gerd Bruder en Gregory Welch, "Blowing in the wind: Increasing social presence with a virtual human via environmental airflow interaction in mixed reality," *Computers & Graphics* 83 (oktober 2019): 25.

## 2.3 Abramović en performancedocumentatie

Voor de analyse van *The Artist is Present* en *The Life* is het niet alleen belangrijk om een goed beeld te hebben van het academisch discours rondom aanwezigheid, maar ook om de performances in de context van Abramović's oeuvre te kunnen begrijpen. In dit deel van het theoretisch kader ga ik daarom aan de hand van het oeuvre van Abramović kijken naar de gevolgen die het documenteren van een performance heeft voor de ervaring ervan. Hierbij zal de leidende vraag als volgt zijn: "Wat is de invloed van documentatie op de betekenisgeving van een performance? Ik zal beargumenteren dat er een trend aan te wijzen is waarbij de betekenis van het werk van Abramović in toenemende mate wordt bepaald door het narratief dat er in de documentatie ervan omheen wordt gevormd.

Een terugkerend thema in Abramović's werk is de relaties tussen mensen, zowel op persoonlijk niveau (haar twaalfjarige samenwerking met Ulay) als tussen toeschouwer en performer. Haar performance *Rhythm 0* is een goed voorbeeld van het laatste.<sup>32</sup> Gedurende zes uur liet ze zich als object behandelen door haar publiek, waarbij ze zelf complete verantwoordelijkheid voor de uitkomst nam. Dezelfde thematiek was ook aanwezig in *The Artist is Present*. Zoals Abramović zelf zei: "[...] this performance went beyond performance. This was life. Could art, should art, be isolated from life? I began to feel more and more strongly that art must *be* life [...]"<sup>33</sup>

Volgens Giesbrecht kunnen performances als deze het beste beschreven worden aan de hand van wat Freud "human self-love" noemde: "The sheer thrill of being alive, the joy of being caught in the stream of life, the ecstasy of surrender to its force—and the gratitude that we feel, even in very immature stages of emotional development, for this remarkable gift".<sup>34</sup> Giesbrecht verklaart de heftige emoties die werken van Abramović op kunnen roepen aan de hand van een soort spiritualiteit die ze bezit, een eigenschap die zorgt voor een verbinding waarbij niet zeker gezegd kan worden hoe deze tot stand komt.<sup>35</sup> Deze verbinding tussen toeschouwer en performer staat zo niet alleen qua thematiek centraal in haar werk, maar ook aan de betekenisgeving en kracht hiervan.

---

<sup>32</sup> *Rhythm 0*, Marina Abramović (Napels: Studio Morra, 1975).

<sup>33</sup> Marina Abramović, *Walk Through Walls* (Londen: Penguin Books, 2017), 319.

<sup>34</sup> Harvey Giesbrecht, *Art in the Offertorium : Narcissism, Psychoanalysis, and Cultural Metaphysics* (Amsterdam: Rodopi, 2012), 12.

<sup>35</sup> Giesbrecht, *Art in the Offertorium*, 18.

Aanwezigheid staat dus centraal in Abramović's werk, maar het is niet altijd mogelijk om deze performances mee te maken terwijl ze gebeuren door de tijdelijke natuur van de werken. Carey stelt dan ook dat meer mensen een performance ervaren via de documentatie hiervan dan in het moment zelf.<sup>36</sup> In de vroege documentatie van haar performances volgde ze de normen van de documentatie van vroege body art: een onpersoonlijke aanpak die de nadruk legt op de performatieve handeling in plaats van op de persoonlijke context.<sup>37</sup> Auslander beschrijft deze aanpak als *documentary art documentation*.<sup>38</sup> Een performance waar Abramović deze aanpak gebruikt is *Rhythm 10*, een performance waarin ze met 10 verschillende messen na elkaar tussen haar vingers speelt om de actie vervolgens te herhalen aan de hand van een audio-opname.<sup>39</sup> De camera focust zich op haar handen, in de voice-over wordt slechts een beschrijving van de actie gegeven en emoties en context worden achterwege gelaten. Hier tegenover staat *theatrical art documentation*, waarbij het document de enige plek is waar de performance plaatst heeft gevonden. Denk bijvoorbeeld aan *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, waarin Abramović zonder publiek voor de camera staat en haar haar borstelt met een ijzeren kam terwijl ze de titel van het werk herhaalt.<sup>40</sup> In haar vroege documentatie wordt er dus dicht bij de performance zelf gebleven, waardoor de betekenis hiervan zo min mogelijk beïnvloed wordt.

In recentere documentaties van haar werk speelt het persoonlijke narratief van Abramović een steeds grotere rol. Een voorbeeld is de documentaire *The Great Wall of China: Lovers at the Brink*.<sup>41</sup> De documentaire is een kruising tussen de documentatie van de performance *The Lovers: The Great Wall Walk*, uitgevoerd door Abramović en Ulay, en een speelfilm.<sup>42</sup> *Lovers at the Brink* valt onder wat Carey *cinematic documentation* noemt.<sup>43</sup> Hierbij worden onderdelen van de performance zelf (Abramović en Ulay die gedurende een periode van 3 maanden over de Chinese Muur naar elkaar toelopen) gecombineerd met een fictieel narratief (een Chinese vrouw die de performance omschrijft als een verhaal over

---

<sup>36</sup> Chanda Laine Carey, "Film and the Performance of Marina Abramović," in *Documenting The Visual Arts*, geredigeerd door Roger Hallas (Abingdon-on-Thames: Routledge, 2019), 101.

<sup>37</sup> Marcel Bleuler, "In Bed with Marina Abramović: Mediatizing Women's Art as Personal Drama" in *The Mediatization of the Artist*, geredigeerd door Rachel Esner en Sandra Kisters (Londen: Palgrave Macmillan, 2018), 137.

<sup>38</sup> Carey, "Film and Performance," 101.

<sup>39</sup> *Rhythm 10*, Marina Abramović (Edinburg: 1973).

<sup>40</sup> *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful*, Marina Abramović (Kopenhagen: 1975).

<sup>41</sup> *The Great Wall of China: Lovers at the Brink*, geregisseerd door Murray Grigor (Los Angeles: Viz Productions, 1989).

<sup>42</sup> *The Lovers: The Great Wall Walk*, Marina Abramović en Uwe Laysiepen (China: de Chinese muur, 1988).

<sup>43</sup> Carey, "Film and Performance," 103.

“two aliens”).<sup>44</sup> De performance wordt hierdoor ingebed in een film, die hem door middel van onder andere het narratief van de Chinese vrouw op een nieuwe manier contextualiseert.

De persoonlijke dimensie van haar werk komt vooral naar voren in de documentaire *Marina Abramović: The Artist is Present*.<sup>45</sup> Het werk zelf lijkt hier haast ondergeschikt te raken aan Abramović zelf, wat de focus verlegt van *The Artist is Present* als veeleisende body art naar de performance als persoonlijk drama. Bleuler observeert hiernaast dat zelfs wanneer toeschouwers toegang hebben tot een performance, de documentatie ervan ze kan beïnvloeden en zo een nieuwe betekenis kan krijgen, een fenomeen dat hij gelaagde perceptie noemt.<sup>46</sup> Denk bijvoorbeeld aan “Marina Abramović Made Me Cry”, een blog waar portretten werden gepost van huilende toeschouwers.<sup>47</sup> Beelden als deze kunnen bepaalde verwachtingen opwekken die niet voortkomen uit de performance zelf, maar uit de documentatie hiervan. Dus, omdat de latere documentatie van haar werk haar performances vaker als persoonlijk drama presenteert, komt deze steeds verder af te staan van de performance *an sich*.

Hoewel Abramović's werk vaak draait om de ongemedieerde samenkomst tussen toeschouwer en performer, een haast spirituele aangelegenheid, lijkt de latere documentatie van haar werk hier steeds verder van af te staan. De invloed van documentatie op de betekenisgeving van haar performances werd eerst minimaal gehouden door middel van een documentatie van de performatieve handeling op zichzelf. De laatste jaren is de betekenisgeving echter steeds meer beïnvloed geraakt door het narratief dat hier omheen wordt gevormd, zij het in de vorm van een documentaire of door de invloed van gelaagde perceptie.

---

<sup>44</sup> Ibid, 102.

<sup>45</sup> *Marina Abramović: The Artist is Present*, geregisseerd door Matthew Akers (New York: Show of Force Productions, 2012).

<sup>46</sup> Bleuler, “In Bed with Marina Abramović,” 132.

<sup>47</sup> Katie Notopoulos, “Marina Abramović Made Me Cry,” Tumblr, laatst bezocht op 19 januari 2021, <https://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/>.



## 2.4 Het dispositief

Als laatste onderdeel van het theoretisch kader zal ik aandacht besteden aan het dispositief, een belangrijk onderdeel van mijn methode. De term dispositief is afkomstig uit Baudry's theorie over het *appareil de base*, oftewel alle technologie die bijdraagt aan het produceren en het vertonen van een film.<sup>48</sup> Binnen deze theorie verwijst het dispositief naar de specifieke kijksituatie van een film. De originele theorie is echter nauw verwant is aan de psychoanalyse en moeilijk los hiervan te operationaliseren. Om deze reden zal ik voor dit onderzoek de definitie van het begrip zoals gegeven door Frank Kessler hanteren, wiens insteek minder geïnformeerd wordt door de mogelijke psychologische gevolgen van het dispositief dan het origineel.

Kessler stelt dat het dispositief bestaat uit de volgende drie onderdelen: technologie, tekst en toeschouwer.<sup>49</sup> Hierbij verwijst technologie naar de materiële technologie, tekst naar de kijkpositie die wordt gecreëerd door deze technologie, en toeschouwer naar de geïnstitutionaliseerde vorm van toeschouwerschap die door deze kijkpositie wordt geoptimaliseerd. Deze drie zijn nauw aan elkaar verwant en vormen samen de kijkervaring van de toeschouwer. In een analyse van het dispositief moeten hiernaast ook de context en de intentionaliteit van het medium in acht genomen worden.<sup>50</sup> Wat betreft de materiële technologie wijst Kessler op een trend waarbij deze steeds onzichtbaarder wordt.<sup>51</sup> Deze ontwikkeling lijkt te leiden tot het gebruik van technologie zoals Head Mounted Displays (HMD) en het duidelijkst aanwezig te zijn in VR werken, zoals bijvoorbeeld *The Life*.

---

<sup>48</sup> Kessler, "The Cinema of Attractions as *Dispositief*," in *The Cinema of Attractions Reloaded*, geredigeerd door Wanda Strauven (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), 60.

<sup>49</sup> Kessler, "The Cinema of Attractions," 61.

<sup>50</sup> Ibid, 61.

<sup>51</sup> Dominique Chateau, Frank Kessler en José Moure, "The Screen and the Concept of Dispositief – A Dialogue," in *Screens*, geredigeerd door Dominique Chateau en José Moure (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018), 268-269.

### 3. METHODE

Zoals eerder benoemd zal ik twee casussen analyseren: *The Artist is Present* en *The Life*.

Waar *The Artist is Present* draaide om fysieke aanwezigheid, lijkt *The Life* juist te draaien om de afwezigheid van de performer en de aanwezigheid van visuele media. De vraag is nu wat deze afwezigheid betekent voor het academisch begrip van co-presence, dat traditioneel gezien altijd het begrip bij uitstek is geweest voor het beschrijven van aanwezigheid.

Aangezien ik beide performances niet zelf bij heb kunnen wonen zal ik ze bestuderen aan de hand van documentaties ervan. In het geval van *The Artist is Present* doe ik dit aan de hand van de documentaire *Marina Abramović: The Artist is Present*, Abramović's eigen ervaringen zoals beschreven in haar memoires *Walk Through Walls*, de teksten van Bleuler en Carey, en tot slot publieksreacties. Bij *The Life* zal ik gebruik maken van online beeldmateriaal, interviews met Abramović zelf, recensies, en reacties op de performance.

Zoals benoemd in 2.4 zal ik voor mijn analyse gebruik maken van een dispositief-analyse. In mijn analyse operationaliseer ik de driedeling technologie, tekst en toeschouwer. Deze driedeling begrijp ik voor deze analyse als volgt:

- Technologie: hoe verbinden de materiële aspecten de toeschouwer met de performance;
- Tekst: hoe wordt de (illusie van) aanwezigheid gecreëerd in tekst;
- Toeschouwer: hoe wordt de toeschouwer aangesproken door tekst.

Er is gekozen voor een dispositief-analyse aangezien deze methode zich goed leent voor het analyseren van processen tussen de drie verschillende onderdelen, en co-presence zoals in het theoretisch kader is aangetoond een dynamisch proces is. Hierdoor voorkom ik deterministische uitspraken over de natuur van het concept. Hoewel dispositief-analyse als methode afkomstig is uit de filmwetenschap is het ook goed toepasbaar voor performanceanalyse. Performance, zeker als het gaat om MR performance, is immers ook te begrijpen als een samenkomst tussen technologie, tekst, en toeschouwer. Het enige echte verschil is dat er in *The Artist is Present* geen sprake is van digitale technologie. Hierom versta ik in mijn analyse onder technologie ook de materiële onderdelen van de performance.

Aan de hand van de driedeling zoals hierboven genoemd zal ik per onderdeel van het dispositief de volgende vragen beantwoorden:

- Observatie: wat is er te zien;
- Plaats in het dispositief: welke rol vervult het;
- Betekenis: wat heeft dit voor een effect;
- Conclusie: wat betekent dit voor co-presence.

Dit stelt mij in staat om te beschrijven hoe de individuele onderdelen bijdragen aan de vormgeving van co-presence in beide performances. Door de onderdelen vervolgens weer met elkaar in relatie te brengen zal ik een compleet beeld kunnen geven van de verschillende manieren waarop het samenspel tussen toeschouwer, tekst en technologie zorgt voor de specifieke vormen van co-presence die aanwezig zijn in *The Artist is Present* en *The Life*.

## 4. ANALYSE

In mijn analyse zal ik een vergelijking maken tussen *The Artist is Present* en *The Life* als het gaat om hoe ze co-presence construeren. In 4.1 en 4.2 zal ik kijken hoe de verschillende onderdelen van het dispositief met elkaar samenwerken om een (illusie van) aanwezigheid te creëren, en zo mijn deelvragen beantwoorden. In 4.3 zal ik de uitkomsten van 4.1 en 4.2 met elkaar te vergelijken om zo mijn hoofdvraag te kunnen beantwoorden.

### 4.1 *The Artist is Present*

*The Artist is Present* maakte deel uit van Abramović's retrospectief, ook genaamd *The Artist is Present*, in het MoMA. De performance duurde even lang als het retrospectief, in totaal 763,5 uur. De performance vond plaats in het atrium van het museum, waar Abramović op een stoel zat. De toeschouwers werden uitgenodigd om op de lege stoel tegenover haar plaats te nemen, met als enige regels dat er oogcontact moest worden gemaakt en dat de toeschouwers Abramović niet zouden aanspreken of aanraken. Hoewel er geen woord werd gewisseld tussen Abramović en de toeschouwer was de ervaring voor sommigen zo intens dat ze tot tranen werden gebracht.<sup>52</sup>

Het is precies deze intensiteit die *The Artist is Present* interessant maakt in termen van co-presence. Gezien de sobere natuur van de performance lijkt deze oproep van emoties enkel voort te komen uit de gelijktijdige aanwezigheid van Abramović en de toeschouwer. De deelvraag die in dit onderdeel van de analyse beantwoord zal worden is als volgt: Hoe wordt op fysieke aanwezigheid gebaseerde co-presence geconstrueerd in *The Artist is Present*?

De uiteenzetting tussen toeschouwer, tekst en technologie is voor deze analyse als volgt:

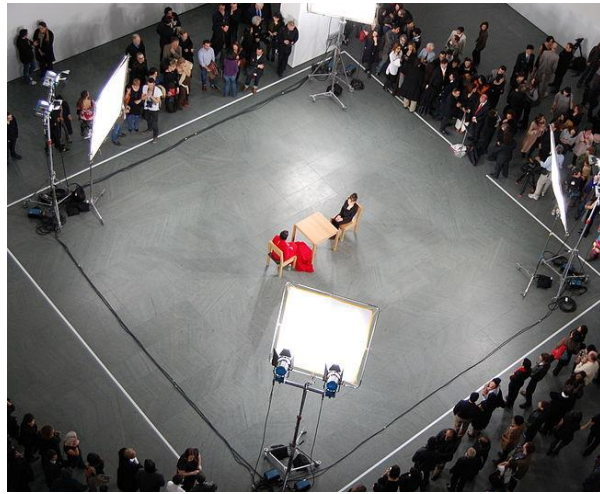
- Technologie: Het atrium waarin de performance plaatsvindt, het materiaal dat gebruikt wordt binnen de performatieve ruimte, en de tentoonstelling die de context van de performance vormt;
- Tekst: Abramović zelf en het narratief rondom de performance;
- Toeschouwer: de persoon die plaatsneemt tegenover Abramović en hierdoor deelneemt aan de performance.

---

<sup>52</sup> Notopoulos, "Marina Abramović Made Me Cry".

## Technologie

Het eerste onderdeel waar ik naar ga kijken is het atrium. Het atrium is een grote witte en grijze ruimte in het MoMA, waarbinnen voor *The Artist is Present* met wit tape een groot vierkant op de vloer is afgezet (zie figuur 1).<sup>53</sup> Dit vierkant wordt vanuit elke hoek belicht met een felle lamp. Het vierkant en de naar binnen gerichte lampen bakenen een duidelijke performatieve ruimte af.



Figuur 1: Abramović en een toeschouwer in het atrium van het MoMa.

Binnen deze performatieve ruimte bevinden zich de volgende dingen: twee stoelen zonder armleuningen, gedurende de eerste twee maanden van de performance een tafel, en tot slot Abramović in een lange rode, blauwe of witte jurk. De opzet is symmetrisch, wat zorgt voor een visuele gelijkheid tussen Abramović en de toeschouwer tegenover haar. Abramović zelf heeft over deze opstelling gezegd: “I was [...] committed to the humble look of the piece. Arms on my chair would have changed my presence completely, might have made me look grand”.<sup>54</sup> De tafel die initieel onderdeel uitmaakte van de performance is na twee maanden weggehaald omdat hij een grens vormde tussen Abramović en de toeschouwer.<sup>55</sup> De opstelling was dus zo dat Abramović en de toeschouwer samen zouden zijn zonder visuele afleidingen. Door deze opstelling vervagen de scheidingen die normaal tussen performer en toeschouwer bestaan, zoals spreken/luisteren, bewegen/stil zitten, bekijken/bekeken worden. Het gebrek aan grenzen tussen de performer en de toeschouwer in combinatie met de duidelijk afgebakende performatieve ruimte zorgt ervoor dat ze elkaars gelijken worden.

Deze gelijkheid wordt echter verstoort door twee dingen: Abramović haar jurk en de tentoonstelling waar *The Artist is Present* deel van uitmaakt. Abramović draagt een

---

<sup>53</sup> Andrew Russeth, *Marina Abramović, The Artist Is Present, 2010 (4421751197)*, 9 maart 2010, Wikimedia Commons, laatst bezocht op 4 februari 2021 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marina\\_Abramovi%C4%87,\\_The\\_Artist\\_Is\\_Present,\\_2010\\_\(4421751197\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marina_Abramovi%C4%87,_The_Artist_Is_Present,_2010_(4421751197).jpg) (afbeelding bijgesneden).

<sup>54</sup> Abramović, *Walk through walls*, 314.

<sup>55</sup> Ibid, 317.

dramatische jurk die een haast koninklijke uitstraling heeft (zie figuur 2.).<sup>56</sup> Hoewel de materiële aspecten die zijn genoemd in de vorige paragraaf allemaal wijzen op gelijkheid vestigt haar jurk de aandacht juist op Abramović als visueel middelpunt. De performance wordt bovendien gecontextualiseerd door een retrospectief van haar werk in een van de meest toonaangevende musea ter wereld, waardoor *The Artist is Present* als performance wordt omringd door Abramović's eerdere werken. De kans om tegenover haar te zitten gaat zo gezien niet langer om co-presence tussen twee gelijken, maar om de mogelijkheid om in de aanwezigheid van een gevestigde artiest te zijn. Dit suggereert een zekere machtsverhouding, waarbij de rollen van toeschouwer en performer weliswaar dichterbij elkaar komen maar nooit volledig in elkaar opgaan.



Figuur 2: Abramović in haar rode jurk

De materiële aspecten van *The Artist is Present* creëren dus een situatie waarbinnen toeschouwers zowel op gelijke grond worden gesteld met Abramović, maar er ook aan herinnerd worden dat zij een “bijzondere” aanwezigheid heeft door haar status in de kunstwereld.

## Tekst

Op tekstueel niveau is het eerste wat opvalt Abramović zelf. Ze doet niks anders dan simpelweg in het atrium aanwezig zijn en haar onverdeelde aandacht schenken aan degene die tegenover haar plaatsneemt. Deze directe en ongemiddelde relatie tussen twee mensen kan worden aangewezen als de reden voor de sterke ervaring van co-presence die veel toeschouwers ervaren, en hiermee als reden dat een aantal toeschouwers emotioneel reageerden op hun tijd met Abramović. Een tweede mogelijke verklaring voor deze ervaring is het narratief dat rondom *The Artist is Present* werd gecreëerd. Om te beginnen is er de titel

---

<sup>56</sup> Andrew Russeth, Marina Abramović, *The Artist Is Present*, 2010, 9 maart 2010, Wikimedia Commons, laatst bezocht op 4 februari 2021, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marina\\_Abramovi%C4%87,\\_The\\_Artist\\_is\\_Present,\\_2010.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marina_Abramovi%C4%87,_The_Artist_is_Present,_2010.jpg).

die de nadruk legt op de aanwezigheid van *The Artist*, een titel die in deze context een connotatie van grandeur heeft. Ten tweede is er het narratief dat rondom de performance werd gecreëerd in de media. In de media was er vooral aandacht voor de emotionele reacties die toeschouwers hadden wanneer ze tegenover Abramović zaten. Dit kan invloed hebben gehad op de vorming van een gelaagde perceptie. Wanneer toeschouwers met dit narratief in hun achterhoofd plaatsnemen tegenover Abramović kan dit hun perceptie van de performance en hiermee hun eigen ervaring beïnvloeden.

Hoewel de fysieke aanwezigheid van Abramović een verklaring is voor de emotionele reacties die toeschouwer hadden op de performance, is het dus belangrijk om rekening te houden met het narratief rondom de performance die deze reactie mogelijk heeft beïnvloed. Aanwezigheid wordt in de tekst dus op meerdere niveaus gecreëerd, waarbij de fysieke aanwezigheid van Abramović wordt aangevuld door het narratief in de media.

## **Toeschouwer**

De toeschouwer is in dit geval de persoon die plaatsneemt tegenover Abramović. Hierbij is hij zich bewust van het feit dat hij Abramović observeert. Door het feit dat Abramović haar gehele aandacht focust op de toeschouwer ontstaat er echter ook een bewustzijn van het geobserveerd worden. Door deze uitwisseling komt de hiërarchie tussen toeschouwer en performer te vervallen. Zoals Abramović zelf over het stuk heeft gezegd: “Hearts were opened to me, and I opened my heart in return, time after time after time”.<sup>57</sup> Vanuit de positie van de toeschouwer gezien sta je in *The Artist is Present* dankzij haar onverdeelde aandacht en de symmetrische opstelling van de performatieve ruimte dus op gelijke grond met Abramović, waardoor de performance een co-creatie wordt die enkel bestaat in de samenkomst tussen toeschouwer en performer.

## **Samenspel**

Als er gekeken wordt naar de manier waarop de toeschouwer wordt aangesproken, lijkt het gevoel van aanwezigheid dat ontstaat in de samenkomst tussen Abramović en de toeschouwer

---

<sup>57</sup> Abramović, *Walk through walls*, 318.

gebaseerd te zijn op de gelijkheid die voortkomt uit de symmetrische opstelling, alsmede het directe en schijnbaar ongemedieerde contact tussen de twee. Dit is tevens het narratief wat Abramović zelf aanhoudt. Op het niveau van de tekst is er echter te zien dat er sprake is van meer dan alleen deze aanwezigheid, namelijk het narratief er omheen dat zowel in de media als in het museum zelf bestaat. De technologie of materiële aspecten onderbouwen dit idee van een gelaagde perceptie verder door op het eerste gezicht de toeschouwer op gelijke grond te stellen met Abramović en een ongemedieerde relatie te tonen, maar tegelijkertijd de aandacht op haar aanwezigheid als *The Artist* te vestigen in een duidelijk performatieve ruimte.

Co-presence gebaseerd op fysieke aanwezigheid in *The Artist is Present* is dus een gelaagde constructie. De fysieke aanwezigheid van zowel toeschouwer als performance heeft dezelfde inherentie die altijd bestaat bij fysieke co-presence, maar het is belangrijk om rekening te blijven houden met de vele andere factoren die bijdragen aan het verhaal dat de performance zelf vertelt, maar ook dat er omheen wordt verteld, om te begrijpen hoe er betekenis wordt gegeven aan co-presence, en dat dit begrip nooit op zichzelf bestaat, zelfs niet in een ogenschijnlijk ongemedieerde relatie.



## 4.2 *The Life*

*The Life* is de eerste MR performance ter wereld.<sup>58</sup> De performance toont een holografische versie van Abramović die 19 minuten te zien is in een afgebakende cirkel in de ruimte. Abramović heeft gezegd dat *The Life* het natuurlijke vervolg was op *The Artist is Present*, en be vraagt met deze performance of mensen aanwezigheid kunnen ervaren als er geen sprake is van een fysiek aanwezig lichaam.<sup>59</sup> Ze ziet MR als een manier om haar werken beter te bewaren en documenteren om deze toegankelijk te maken voor toekomstige generaties, en ziet haar holografische zelf als een vorm van onsterfelijkheid.

*The Life* is interessant in termen van co-presence aangezien het de grenzen van het begrip poogt te verleggen. Na een leven lang performances maken die de fysieke en mentale grenzen van het lichaam testen haalt *The Life* juist datgene wat altijd centraal heeft gestaan in haar werken weg: het fysieke lichaam. Om beter te begrijpen hoe co-presence wordt geconstrueerd in *The Life* zal ik de volgende deelvraag beantwoorden: Hoe daagt het gebruik van een hologram in plaats van een fysiek aanwezige performer in *The Life* het academische begrip van co-presence uit?

De uiteenzetting tussen toeschouwer, tekst en technologie is voor deze analyse als volgt:

- Technologie: de HMD en de ruimte waarin de performance plaatsvindt;
- Tekst: Abramović haar hologram en de handelingen die deze uitvoert;
- Toeschouwer: de fysiek aanwezige toeschouwer die door middel van een HMD naar de virtuele performance kijkt.

---

<sup>58</sup> “Marina Abramović’s *The Life* — the world’s first Mixed Reality performance artwork,” Christie’s, laatst bezocht op 29 december 2020, <https://www.christies.com/features/Marina-Abramovic-The-Life-10193-3.aspx>.

<sup>59</sup> Christie’s, “Marina Abramović’s *The Life*”.

## Technologie

In de ruimte waarin *The Life* plaatsvindt wordt met touw een cirkel afgebakend (zie figuur 3).<sup>60</sup> Toeschouwers mogen zich vrij door de ruimte bewegen onder voorwaarde dat ze buiten deze cirkel blijven. De performance zelf bestaat alleen in de HMD. Doordat *The Life* enkel bestaat uit een hologram is de fysieke omgeving geen intentioneel onderdeel van de performance,



Figuur 3: De met touw afgezette cirkel waarbinnen *The Life* plaatsvindt.

waardoor er geen sprake is van een interactie tussen het fysieke en het virtuele. Er is in *The Life* sprake van een dubbele grens: de fysieke grens in de vorm van het touw die de toeschouwer van de performatieve ruimte scheidt en de virtuele grens die ontstaat door de HMD. Toch lopen de twee werkelijkheden in elkaar over doordat er hier sprake is van een MR performance, het virtuele bestaat naast het fysieke. Dit kan de aanwezigheidsillusie versterken door een illusie van consistente materialiteit op te roepen. Het probleem zit hem hier echter in de waarschijnlijkheidsillusie. Doordat de toeschouwers vrij rond mogen bewegen bestaat er een kans dat ze zowel medetoeschouwers als het hologram op hetzelfde moment zien. Zoals kunstcriticus Jonathan Jones over zijn ervaring van *The Life* schrijft: “I kept watching it over again, waiting for some emotional or intellectual depth to materialise. Instead, the optical illusion got less and less convincing and the headset heavier”.<sup>61</sup> Het zien van fysieke medetoeschouwers met hun HMD naast het hologram vestigt de aandacht op de gemaaktheid van de tweede en doorbreekt de illusie van aanwezigheid. Hoewel de technologie in eerste instantie een aanwezigheidsillusie produceert door het fysieke en virtuele naast elkaar te laten bestaan, is het juist deze zichtbare tegenstelling die de illusie doorbreekt.

---

<sup>60</sup> Harry Richards, ‘The Life’ (installation view, 19-24 February 2019, Serpentine Galleries), Christie’s via Barnebys, laatst bezocht op 4 februari 2021 <https://www.barnebys.co.uk/blog/first-ever-sale-of-a-mixed-reality-piece-at-auction>.

<sup>61</sup> Jonathan Jones, “Marina Abramović: The Life review – ‘A pointless perversion that hurts your eyes,’” *The Guardian*, laatst bezocht op 25 januari 2021, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/feb/19/marina-abramovic-the-life-review-serpentine-gallery-london>.

## **Tekst**

De tekst van *The Life* bestaat uit de holografische versie van Abramović die zich binnen de cirkel begeeft. Ze loopt rond, verdwijnt en verschijnt, en kijkt af en toe verwonderd naar haar eigen lichaam alsof ze verwonderd is over haar eigen aanwezigheid. Het lichaam van de virtuele Abramović heeft eigenschappen die die van haar fysieke lichaam overstijgen, maar door zich hier over te verwonderen lijkt het hologram juist weer iets menselijks te krijgen. Deze momenten van bovennatuurlijke verschijning en verdwijning in combinatie met de schijnbare zelfreflectie vestigt de aandacht van de toeschouwer op zowel de kunstmatigheid van de performer als op de virtuele aanwezigheid hiervan. Dit leidt tot een soort aanwezigheidsparadox: er wordt een aanwezigheidsillusie gecreëerd, maar tegelijkertijd wordt de nadruk ook gelegd op de afwezigheid van het fysieke lichaam van Abramović.

## **Toeschouwer**

Voordat de performance begint worden toeschouwers gevraagd al hun bezittingen in te leveren.<sup>62</sup> In combinatie met de bovennatuurlijke verschijning van Abramović kan dit spirituele connotaties oproepen, alsof deze handeling een ritueel is dat alvorens de performance gezien wordt moet worden voltrokken. Deze connotatie wordt versterkt wanneer het werk wordt gelezen in de context van haar oeuvre, waarin ze vaak met spiritualiteit werkt. Zoals net benoemd is er hiernaast sprake van een grens tussen de virtuele performance en de fysieke omgeving waarin deze plaatsvindt. Dit heeft als gevolg dat er geen sprake kan zijn van interactie tussen toeschouwer en performer. De toeschouwer kan observeren maar wordt niet geobserveerd, deze Abramović bestaat onafhankelijk van hun blik. In combinatie met het ritualistische aspect van *The Life* wordt hier op deze manier een aanwezigheid opgeroepen die meer doet denken aan die van een bovennatuurlijke verschijning dan die van een mens.

---

<sup>62</sup> Jones, "Marina Abramović".

## Samenspel

De vorm van co-presence die in *The Life* tot stand wordt gebracht berust vooral op tegenstellingen. Zowel op het niveau van de technologie als de tekst is er geen sprake van één constante aanwezigheidsillusie. Door op tekstueel niveau de virtuele natuur van de performance te erkennen wordt de aandacht gevestigd op zowel de gemaaktheid van de aanwezigheid als het wonder hiervan. Zo gezien gaat het hier vooral om het tentoonstellen van een soort technologisch wonder eerder dan een performance gebaseerd op co-presence. De overduidelijke gemaaktheid die wordt benadrukt van het duidelijk naast elkaar bestaan van het virtuele en het fysieke draagt bij aan deze hypothese. Het ritualistische aspect dat in de benadering van de toeschouwer prominent aanwezig is kan dit idee versterken.

Het gebruik van een hologram in *The Life* daagt dus niet alleen het academische begrip van co-presence uit door de fysiek aanwezige performer te vervangen door een virtuele, maar ook door de aandacht te verschuiven van de relatie tussen toeschouwer en performer naar het wonder van de technologie die deze aanwezigheid mogelijk maakt.

### 4.3 Vergelijking *The Artist is Present* en *The Life*

In zowel *The Artist is Present* als *The Life* functioneert de technologie als een soort bemiddeling tussen de toeschouwer en de performer. In de eerste dienen de materiële aspecten als herinnering aan de status van de performer als gevestigde kunstenaar, in de tweede als herinnering aan haar kunstmatigheid. In beide gevallen faciliteren ze co-presence maar mediëren ze deze ook.

Op tekstueel niveau is er in beide gevallen sprake van een soort gelaagdheid in de aanwezigheid van de performer. In *The Artist is Present* is er de tegenstelling tussen Abramović's directe aanwezigheid en het narratief rondom de performance dat deze aanwezigheid informeert en aanvult. De tekst van *The Life* vestigt de aandacht op zowel het wonder van realistische virtuele aanwezigheid als de technologie die die mogelijk maakt, oftewel: op de aanwezigheid als realistisch en als illusie. De tekst is dus in beide gevallen hetgeen dat aanwezigheid mogelijk maakt en hetgeen dat de illusie van ongedieerde aanwezigheid verstoort.

Het grootste verschil tussen de twee performances uit zich in de manier waarop de toeschouwers worden aangesproken door de tekst. In *The Artist is Present* wordt richting de toeschouwer de illusie van een ongedieerde co-presence zo veel mogelijk in stand gehouden. De focus ligt op de ontmoeting als een co-creatie tussen toeschouwer en performer waarbij deze rollen in elkaar overgaan, en uiteindelijk vervagen. In *The Life* wordt de nadruk juist gelegd op het ritueel, en hiermee op de niet-inherentie van deze vorm van co-presence. Waar de één een illusie in stand houdt, is de ander er transparanter over in het benaderen van de toeschouwer. Dit alles in acht nemend lijken de twee performances meer op elkaar in de constructie van co-presence dan op het eerste gezicht misschien lijkt.

## 5. CONCLUSIE

De hoofdvraag van deze scriptie was als volgt: Op welke manier faciliteert het gebruik van Mixed Reality in de performance *The Life* (2019) van Marina Abramović een nieuwe vorm van co-presence gebaseerd op afwezigheid, in vergelijking met de fysieke vorm van co-presence die geconstrueerd wordt in haar performance *The Artist is Present* (2010)?

Om deze vraag te beantwoorden heb ik ten eerste in mijn theoretisch kader onderzoek gedaan naar de mogelijkheden van co-presence bij de afwezigheid van een fysieke performer, de relatie tussen de ervaring van virtuele aanwezigheid en de fysieke werkelijkheid, en wat de invloed van documentatie is op de betekenisgeving van performance. Uit deze vragen heb ik geconcludeerd dat co-presence weliswaar in zijn puurste vorm als ongemedieerde relatie tussen toeschouwer en performer ten grondslag ligt aan het theater als medium, maar dat het vrijwel onmogelijk is om te spreken van ongemedieerde co-presence in performance. Zowel in fysieke als virtuele performances is er sprake van een gelaagde perceptie, waarbij niet alleen technologische tussenkomsten maar ook contextuele factoren zoals documentatie een belangrijke rol spelen in het tot stand komen van de vorm van co-presence die uniek is voor die performance. Co-presence is dus niet één duidelijk te definiëren concept, maar iets wat ontstaat in een dynamisch proces dat plaatsvindt tussen de technologie, de tekst en de toeschouwer die betrokken zijn bij een performance.

In *The Life* faciliteert het gebruik van MR een nieuwe vorm van co-presence. Door de nadruk te leggen op de virtuele gemaaktheid van het hologram wordt de fysieke afwezigheid van Abramović zelf op de voorgrond geplaatst. Het uitgangspunt van *The Life* is dus niet zozeer het nabootsen van fysieke aanwezigheid als het tonen van de technologische wonderen die virtuele aanwezigheid mogelijk maken. De vorm van co-presence in *The Life* is er dus niet een die draait om aanwezigheid, maar eerder om de mogelijkheden van afwezigheid.

*The Artist is Present* speelt juist in op de fysieke vorm van co-presence door de nadruk te leggen op de sterke emotionele impact die zou ontstaan door deze ongemedieerde aanwezigheid. Er zijn echter op zowel technologisch als tekstueel niveau factoren aan te wijzen die dit narratief van inherente co-presence tegenspreken. *The Artist is Present* ontleent mogelijk wel degelijk een groot deel van zijn zeggingskracht aan de ongemedieerde aanwezigheid van Abramović en de toeschouwer, maar door dit narratief als leidend te bestempelen wordt co-presence foutief bestempeld als een feit in plaats van een proces.

*The Life* faciliteert dus een nieuwe vorm van co-presence in de zin dat de fysieke aanwezigheid die in *The Artist is Present* centraal staat wordt vervangen door een virtuele. Desondanks stel ik dat het grootste verschillen tussen de vormen van co-presence in deze performances niet zozeer voortkomen uit deze tegenstelling tussen fysiek en virtueel, maar eerder in de mate van transparantie over de totstandkoming hiervan. Door de inherentie van fysieke aanwezigheid is het makkelijk om over het hoofd te zien dat ook hier co-presence in zekere mate een constructie is, iets wat bij virtuele aanwezigheid vaak op de voorgrond staat. *The Life* toont ons dus niet alleen nieuwe vormen van aanwezigheid, maar geeft ons ook de mogelijkheid om de oude beter te kunnen begrijpen.

Ik heb geprobeerd om zo objectief mogelijk te zijn in mijn observaties. Doordat ik alleen toegang had tot documentaties van de performances en er over *The Life* maar een beperkte hoeveelheid informatie beschikbaar is kan het echter zo zijn dat mijn beeld van de performances tot op zekere hoogte gekleurd is door de observaties van andere individuen. Hiernaast ligt mijn expertise voornamelijk bij film- en theaterwetenschap. In het vervolg zou ik meer tijd willen nemen om zelf onderzoek te doen naar het gebied van nieuwe media, of samen willen werken met iemand uit dit veld om een genuanceerdere en kritischere blik op het fenomeen van VR en MR te kunnen werpen. Voor een eventueel vervolgonderzoek zou ik willen kijken of mijn hypothese over de natuur van co-presence als proces stand houdt wanneer het wordt toegepast op andere performances, zei het van Abramović of van andere performers.

## BIBLIOGRAFIE

- Abramović, Marina. *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful*. Kopenhagen: 1975.
- Abramović, Marina. *The Artist is Present*. New York: Museum of Modern Art, 2010.
- Abramović, Marina. *Rhythm 0*. Napels: Studio Morra, 1975.
- Abramović, Marina. *Rhythm 10*. Edinburg: 1973.
- Abramović, Marina. *The Life*. 2019. Mixed Reality.
- Abramović, Marina. *Walk Through Walls*. Londen: Penguin Books, 2017.
- Abramović, Marina en Uwe Laysiepen. *The Lovers: The Great Wall Walk*. China: de Chinese muur, 1988.
- Akers, Matthew. *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York: Show of Force Productions, 2012.
- Bleuler, Marcel. "In Bed with Marina Abramović: Mediatizing Women's Art as Personal Drama." In *The Mediatization of the Artist*, geredigeerd door Rachel Esner en Sandra Kisters, 131-145. Londen: Palgrave Macmillan, 2018.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. Londen: Penguin Books, 2008.
- Carey, Chanda Laine. "Film and the Performance of Marina Abramović." In *Documenting The Visual Arts*, geredigeerd door Roger Hallas, 99-112. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2019.
- Chateau, Dominique, Frank Kessler en José Moure. "The Screen and the Concept of Dispositief – A Dialogue." In *Screens*, geredigeerd door Dominique Chateau en José Moure, 264-271. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.
- Christie's. "Marina Abramović's The Life — the world's first Mixed Reality performance artwork." Laatst bezocht op 26 januari 2021.  
<https://www.christies.com/features/Marina-Abramovic-The-Life-10193-3.aspx>.
- Giannachi, Gabriella en Nick Kaye. "Acts of Presence: Performance, Mediation, Virtual Reality." *The Drama Review* 55, nr. 4 (winter 2011): 88-95.
- Giesbrecht, Harvey. *Art in the Offertorium : Narcissism, Psychoanalysis, and Cultural Metaphysics*. Amsterdam: Rodopi, 2012.
- Jones, Jonathan. "Marina Abramović: The Life review – 'A pointless perversion that hurts your eyes.'" *The Guardian*. Laatst bezocht op 25 januari 2021.  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/feb/19/marina-abramovic-the-life-review-serpentine-gallery-london>.



- Kattenbelt, Chiel. "Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality". In *Intermediality in Theatre and Performance*, geredigeerd door Freda Chapple & Chiel Kattenbelt, 31-41. Amsterdam en New York: Rodopi, 2006.
- Kessler, Frank. "The Cinema of Attractions as *Dispositief*." In *The Cinema of Attractions Reloaded*, geredigeerd door Wanda Strauven, 57-66. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Kim, Kangsoo, Ryan Schubert, Jason Hochreiter, Gerd Bruder en Gregory Welch. "Blowing in the wind: Increasing social presence with a virtual human via environmental airflow interaction in mixed reality." *Computers & Graphics* 83, (oktober 2019): 23-32.
- Lanier, Jaron. *Dawn of the New Everything*. New York: Henry Holt & Company, 2017.
- Manuel, Pedro. "Theatre Without Actors. Rehearsing New Modes of Co-Presence." PhD Thesis, Utrecht University, 2017.
- Murray, Grigor. *The Great Wall of China: Lovers at the Brink*. Los Angeles: Viz Productions, 1989.
- Notopoulos, Katie. "Marina Abramović Made Me Cry." Tumblr. Laatst bezocht op 19 januari 2021. <https://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/>.
- Popat, Sita. "Missing in Action: Embodied Experience and Virtual Reality." in *Theatre Journal* 68, nr. 3 (september 2016): 357-378.

## VERKLARING INTELLECTUEEL EIGENDOM

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd “vertaalplagiaat”);
- het parafraseren van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafraze mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb bovenstaande definitie van plagiaat zorgvuldig gelezen en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte BA-eindwerkstuk niet schuldig gemaakt heb aan plagiaat.

Tevens verklaar ik dat dit werkstuk niet ingeleverd is/zal worden voor een andere cursus, in de huidige of in aangepaste vorm.


Naam: Lotte van Die

Studentnummer: 6390951

Plaats: Utrecht

Datum: 05-02-2021

Handtekening:



## BIJLAGE: ANALYSEPROTOCOL

<i>The Artist is Present</i>				
	Observatie	Plaats in dispositief	Betekenis	Conclusie
<b>Technologie</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Atrium: grote witte ruimte;</li> <li>2. Vierkant afgezet met wit tape, belicht vanuit elke hoek met een felle lamp;</li> <li>3. Twee stoelen, eerste twee maanden ook een tafel;</li> <li>4. Abramović in haar rode, witte of blauwe jurk;</li> <li>5. Tentoonstelling.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1-3. Symmetrie creëren;</li> <li>4-5. Symmetrie afbreken.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1-3. Visuele gelijkheid performer en toeschouwer, vervagen van onderscheid tussen de twee;</li> <li>4-5. Visueel onderscheid performer en toeschouwer, sterke nadruk op Abramović als kunstenaar.</li> </ol>	<p>Contrast tussen op eerste gezicht gelijkheid en visuele onderscheid gecreëerd door de jurk en de tentoonstelling.</p>
<b>Tekst</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Abramović die stil zit/aanwezig is;</li> <li>2. De titel <i>The Artist is Present</i>;</li> <li>3. Narratief rondom performance in media.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Focus op aanwezigheid als belangrijkste component;</li> <li>2. Nadruk op aanwezigheid <i>The Artist</i>;</li> <li>3. Beïnvloeden perceptie van de toeschouwers.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aanwijzen van deze aanwezigheid als reden voor emotionele reacties;</li> <li>2-3. Vormen van een gelaagde perceptie die de aanwezigheid van Abramović aanvult.</li> </ol>	<p>Fysieke aanwezigheid Abramović is mogelijke verklaring voor emotionele reacties, maar narratief er omheen beïnvloedt deze reactie ook: aanwezigheid wordt geconstrueerd op meerdere niveaus.</p>
<b>Toeschouwer</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Persoon die plaatsneemt tegenover Abramović.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Observeren en geobserveerd worden.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Uitwisseling doet hiërarchie tussen toeschouwer en performer vervallen.</li> </ol>	<p>Je staat als toeschouwer op gelijke grond met Abramović wat het idee van de performance als co-creatie versterkt.</p>

<i>The Life</i>				
	<b>Observatie</b>	<b>Plaats in dispositief</b>	<b>Betekenis</b>	<b>Conclusie</b>
<b>Technologie</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Een cirkel afgebakend met touw;</li> <li>2. Een HMD;</li> <li>3. MR performance.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Afbakening van de performatieve ruimte;</li> <li>2. Zichtbaar maken van het hologram;</li> <li>3. Bestaan in een gebied tussen fysiek en virtueel, geen interactie met fysieke.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Scheiding tussen de ruimte van de toeschouwer en die van het hologram;</li> <li>2. Het zien van de virtuele performance in de fysieke ruimte mogelijk maken;</li> <li>3. Grenzen schijnbaar overschrijden, tegengehouden worden door waarschijnlijkheidsillusie en inconsistente materialiteit.</li> </ol>	Door naast elkaar bestaan virtuele en fysieke ontstaat aanwezigheidsillusie, Waarschijnlijkheidsillusie weerhoudt dit doordat virtueel altijd minder echt lijkt dan fysieke + gebrek aan interactie tussen het fysieke en het virtuele.
<b>Tekst</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Hologram van Abramović;</li> <li>2. Handelingen: rondlopen/verdwijnen en verschijnen/verwonderd naar lichaam kijken.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Eigenschappen overstijgen mogelijkheden fysiek lichaam, verwondering geeft iets menselijks.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aandacht vestigen op zowel kunstmatigheid van het hologram als op virtuele aanwezigheid hiervan.</li> </ol>	Aanwezighedsparadox: tegelijkertijd aanwezigheidsillusie en nadruk op afwezigheid fysieke lichaam Abramović.
<b>Toeschouwer</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ritualistisch aspect;</li> <li>2. Geen interactie met hologram.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Oproepen spirituele connotatie</li> <li>2. Toeschouwer observeert enkel, geen wederzijds contact.</li> </ol>	1-2. Idee van een bovennatuurlijke aanwezigheid.	Door het ritualistische aspect en gebrek aan interactie wordt eerder het beeld van een bovennatuurlijk zijn opgeroepen dan dat van een hologram.