

MAGISCHE BELICHAMING:

Een Studie van Hedendaagse Multimedia Installatiekunst

Student	Katja Struik
Studentnummer	3284565
Opleiding	MA Kunstgeschiedenis Moderne en Hedendaagse Kunst
Faculteit	Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht
Thesisbegeleider	Dr. Patrick van Rossem
Tweede Lezer	Dr. Hestia Bavelaar
Datum	15 augustus 2012
Aantal woorden	21.249

Met veel dank aan:

Marianne Durkstra, Ed Schoot, Koen van Duijn, Hessel de Ronde en Kim van de Geest.

INHOUD

INTRODUCTIE	5
1. EEN LICHAMELIJK EN MAGISCH DISCOURS	12
Jean-Paul Sartre	12
<i>Het Zijn en het Niet</i>	14
<i>De Emotie</i>	17
Gilles Deleuze	19
<i>Immanentie</i>	20
<i>Een ‘Lichaam Zonder Organen’</i>	22
<i>Masochisme</i>	24
Magische Belichaming	26
2. TECHNOLOGISCHE BELICHAMING	31
Pipilotti Rist	31
Nathalie Djurberg	37
Christoph Schlingensief	43
Het begin van video-installatie in de kunst	48
Een focus op zintuigen	49
3. MAGISCHE BELICHAMING IN MULTIMEDIA INSTALLATIEKUNST	51
Case I	53
Case II	56
Case III	59
Conclusie	62
TOT SLOT	63
BIBLIOGRAFIE	65
OVERIGE BRONNEN	68
LIJST VAN AFBEELDINGEN	69

INTRODUCTIE

In het kinderboek ‘Le Petit Prince’ gaat een kleine prins op reis. De kleine prins woont helemaal alleen op een kleine planeet. Deze planeet is zo klein is dat hij eigenlijk nergens heen kan. De kleine prins moet geregeld wieden om te voorkomen dat grote apenbroodbomen zijn hele planeet vernietigen. Hoewel de apenbroodbomen als onschuldige zaadjes beginnen, moet hij het kwaad op tijd uit de aarde trekken voordat het de kans krijgt te groeien. Op een dag vindt de kleine prins gezelschap van een mooie rode roos. Omdat het maar één roos is en de kleine prins geen vergelijkingsmateriaal heeft, beschouwt hij het als de mooiste roos die hij ooit heeft gezien. Maar de roos is best ijdel en nadat de kleine prins eerst alles voor haar over heeft, wordt hij al snel moe van de praatjes en ijdele opmerkingen van de bloem. Hij vergeet te genieten van de heerlijke geur die de bloem over zijn planeet verspreidt en wordt kwaad over de grapjes die de bloem maakt. Hij wil niet langer de bloem beschermen tegen de kou door een windscherm te plaatsen of uren luisteren naar wat de bloem te vertellen heeft. Hij besluit op reis te gaan en leert al snel de keerzijde van zijn genoegzaamheid. Op een andere planeet ontmoet hij een vos met wie hij graag vrienden wil worden. Maar de vos waarschuwt de kleine prins; als wij een verbinding aangaan ben ik niet langer zomaar een vos voor jou. Dan ben ik anders dan al die andere vossen en zal ik pijn ervaren wanneer je weggaat. De vos leert de kleine prins wat hij eerder niet kon begrijpen op zijn eigen planeet; waarom hij hield van de mooie roos. De roos was voor hem mooi, omdat zij een band hadden. Het maakte niet uit dat hij op andere planeten velden vol met dezelfde rozen had zien staan, de roos op zijn planeet was bijzonder omdat hij en de roos een verbinding hadden die hij niet met al die andere rozen kon hebben. De kleine prins mist zijn planeet, mist zijn roos, maar kan niet terug. Een slang helpt hem uiteindelijk terug te keren naar waar de rode roos nog altijd op hem wacht. Zijn lichaam moet de kleine prins echter achterlaten, want dat is te zwaar.¹

Het verhaal van de kleine prins is geschreven door A. De Saint-Exupéry en wordt gebruikt als inleiding voor dit onderzoek, omdat het illustreert hoe verbindingen met mensen de manier waarop wij de wereld ervaren kunnen veranderen. Verbindingen die de mens aangaat met andere mensen, dieren of objecten krijgen daardoor een andere betekenis voor hen, ook al lijken zij in eerste instantie niet van elkaar te verschillen. Bij de verbinding ontstaat het verschil. Hoe deze verbinding tot stand komt, op welke manier zij zich manifesteert wordt in dit onderzoek in relatie tot een vrij nieuwe kunstvorm in de kunstgeschiedenis onderzocht, namelijk de multimedia installatiekunst.

¹ Antoine de Saint-Exupéry, *De Kleine Prins*, Rotterdam 1951⁹ (2010).

Gekeken wordt naar hoe de verbinding met het kunstwerk in het lichaam van de kijker tot stand komt. Om dit te doen wordt gebruik gemaakt van het theoretisch concept magische belichaming. Vanuit dit concept wordt een antwoord gezocht op de vraag:

Welke magische belichaming kan aan de kunstwerken van Pipilotti Rist, Nathalie Djurberg en Christoph Schlingensiefel worden toegekend?

Zoals in de hoofdvraag te zien is wordt de kunst van deze drie kunstenaars omschreven als multimedia installatiekunst. Het begrip multimedia installatiekunst bestaat uit twee onderdelen, multimedia en installatiekunst. Deze twee kunstvormen zijn dan ook niet altijd met elkaar verbonden. De installatiekunst is een jonge kunstvorm binnen de kunstgeschiedenis. Publicaties als 'Installation Art' (1994) en 'Installation Art in Close-up' (2007) geven niet een kunsthistorisch overzicht, maar een chronologisch overzicht, waarin de 'tot nu toe' geconstateerde invloeden en effecten van deze kunst in beeld worden gebracht. Andere boeken over installatiekunst zijn onder andere: 'Space, Site, Intervention: Situating Installation Art' (2000), 'From Margin to Center: The Spaced of Installation Art' (2001), 'Installation art: a critical history' (2005) en 'Understanding installation art: from Duchamp to Holzer' (2003). Dit onderzoek gaat echter niet alleen over installatiekunst. In 'Screens: Viewing Installation Art' (2010) onderzoekt Kate Mondloch de relevantie van het scherm binnen de kunstininstallaties.² Het boek is één van de zeer beperkte literatuur die op dit moment over dit onderwerp beschikbaar is. Het boek 'Screens' toont de intersectie tussen kunstgeschiedenis en film en media studies.³ Het scherm brengt volgens Mondloch een verandering in de relatie tussen de kijker en de kunst. Haar onderzoek begint in de kunstgeschiedenis bij de jaren zestig van de twintigste eeuw. Over het algemeen gezien als een periode waarin integratie tussen kunst en mediaschermen begint. Het aantal schermen (computer, telefoon, televisies), zowel in werkomstandigheden als vrije tijd beleving, is vanaf toen enorm gestegen. Hierdoor communiceert de wereld van nu op een andere manier en Mondloch vraagt zich af of de mens daardoor anders over zichzelf is gaan denken. Met haar onderzoek wil zij bijdragen aan de (nog) beperkte literatuur over deze ontwikkeling vanuit het perspectief van de kunstgeschiedenis.

De verbinding tussen installatiekunst en scherm, kan ook gezien worden als een verbinding tussen kunst en technologie. Dit kan omschreven worden met de term 'nieuwe mediakunst'. In de

² Kate Mondloch is assistent professor hedendaagse kunstgeschiedenis en theorie, aan de Universiteit van Oregon.

³ Kate Mondloch, *Screens. Viewing Media Installation Art*, Minnesota 2010, pp. I-XV.

museale context vraagt deze nieuwe mediakunst van curatoren een andere aanpak dan zij gewend zijn. In 'Rethinking Curating' (2010) worden hiervoor handvaten aangeboden waarmee de curator een tentoonstelling waarin nieuwe mediakunst voorkomt kan leren hanteren. De schrijvers van dit boek maken onder andere een verbinding tussen de technologische geschiedenis en de kunstgeschiedenis.⁴ De combinatie van technologie en kunst wordt ook in het bedrijfsleven gebruikt om vernieuwende en spraakmakende discussies op gang te brengen. De organisatoren van 'Creativemornings' zijn daar een voorbeeld van. Het is een initiatief dat zich over verschillende landen heeft verspreid. Door 's ochtends in een spraakmakende stad bij elkaar te komen en te praten over het combineren van kunst en technologie proberen zij een wereldwijde inspirerende discussie te voeren. Zij noemen het in de Engelse taal, van 'STEM to STREAM' gaan. Een uitspraak die refereert aan het toevoegen van kunst en literatuur (Arts en Reading) in de wetenschap, technologie, engineering en wiskunde (Science, Technology, Engineering, en Math). Daarbij is het opvallend dat zij het samenbrengen van technologie en kunst omschrijven als magie.⁵

Dit onderzoek draagt bij aan de actuele discussie die gaat over het samenbrengen van kunst en technologie. Het levert daarmee een bijdrage aan de beperkte literatuur over multimedia installatiekunst, waarin een focus wordt gelegd op het effect van deze kunst op het lichaam van de bezoeker.

De inhoud en vormgeving van multimedia installatiekunst wordt in dit onderzoek vertegenwoordigd door drie kunstenaars. De Zwitserse Elisabeth Charlotte Rist (1962) beter bekend als Pipilotti Rist, de jonge Zweedse Nathalie Djurberg (1978) en de Duitse kunstenaar Christoph Schlingensief (1960-2010). Alle drie hebben zij een solotentoonstelling in Nederland gehad. In 2009 presenteerde het Museum Boijmans van Beuningen een selectief overzicht uit het oeuvre van Pipilotti Rist in de tentoonstelling: *Elixir: het video-organisme van Pipilotti Rist*. In hetzelfde museum was ook Nathalie Djurberg's werk met muziek van Hans Berg te zien in de tentoonstelling *Snakes knows it's Yoga* (2011). Drie verschillende kunstprojecten van Christoph Schlingensief waren in 2012 in BAK, basis voor actuele kunst, gepresenteerd in *Christoph Schlingensief: Fear at the Core of Things*.

Er is voor deze kunstenaars gekozen, omdat zij een combinatie maken tussen kunst en technologie waarin het 'lichamelijke' centraal staat. Rist maakt bijvoorbeeld een verbinding tussen onderbewuste beelden in het lichaam en de weergave daarvan door de camera. Schlingensief toont naast de politieke/sociologische en religieuze beelden in de tentoonstelling van de animatograph, de animatograph als een zielschrijver, die hij het 'alziend oog' van de mensheid noemt. Djurberg beeldt

⁴ Beryl Graham, Sarah Cook, Steve Dietz, *Rethinking Curating. Art After New Media*, Londen 2010, p. 4.

⁵ Creativemornings: <http://stemtosteam.org/archive/?page_id=428> en <http://www.creativemornings.com/#> (28 juli 2012).

voor een groot deel de sadistische en masochistische kant van het lichaam uit. Deze kunstenaars verbinden alle kunstwerken in hun tentoonstellingen. Alles is kunst. De architectuur, sculpturen en de bewegende beelden geprojecteerd op scherm of materialen. De bezoekers van deze tentoonstellingen maken volledig deel uit van de wereld die deze kunstenaars hebben geschapen. Dit maakt dat deze tentoonstellingen als kunstwerken kunnen worden gezien.

In publicaties over deze kunstenaars wordt uitvoerig geschreven over het lichamelijke aspect van deze tentoonstellingen. In dit onderzoek worden hiervoor als belangrijkste bronnen voor Pipilotti Rist gebruikt: 'Pippilotti Rist' (2001) van de uitgever Phaidon, 'Pipilotti Rist: Congratulations!' (2007) en de tentoonstellingscatalogus 'Elixir: het video-organisme van Pipilotti Rist' (2009). Peggy Phelan noemt in haar essay nadrukkelijk de fascinatie van Rist voor emoties en de esthetische manier waarop Rist dit weet te verbinden met de technologie en de ruimte.⁶ Daarin haalt zij nogmaals aan hoe Rist het menselijk lichaam als metafoor ziet voor de technologie van de camera. Rist: 'My eyes (turquoise blue) are two blood-powered camaras. (...) The 'tape' with all the information stored on it (the information that goes to make up the picture) is my knee, my colon and my heart.'⁷ In de tentoonstellingscatalogus van 'Elixir: het video-organisme van Pipilotti Rist' schrijft John Slyce: 'Alle lichamen werden zowel verstandelijk als emotioneel geraakt op een manier die je niet vaak tegenkomt in een museum (...)'.⁸ Paul Kempers vult dit aan met: 'Haar werk toonde een wereld waarin het onderbewuste werd opengeboren net zoals de videotechniek zelf.'⁹

In de tentoonstellingscatalogus 'Nathalie Djurberg, Turn Into Me' (2008) staat een belangrijk interview met Djurberg waarin zij onder andere vertelt over haar fascinatie om sadisme en masochisme te laten zien in haar werk. In het voorwoord van deze catalogus schrijft Celant over de invloed van Djurbergs kunstwerken op het lichaam van de kijker: '(...) putting spectators not before a screen, but letting them enter and penetrate the intimate areas of her art.'¹⁰ Hij oppert zelfs het idee dat Djurberg in haar tentoonstelling haar eigen vlees aanbiedt aan de kijker.¹¹ Djurberg benoemt in het interview met Celant haar wil om een driedimensionaliteit te creëren waarin de

⁶ Peggy Phelan, Hans Ulrich Obrist, Elisabeth Bronfen e.a., *Pipilotti Rist*, Londen/New York 2001, p. 34 en p. 40.

⁷ Phelan, Obrist, Bronfen e.a. 2001 (zie noot 6), p. 106.

⁸ Paul Kempers, Catrien Schreuder, John Slyce e.a., *Elixir: het video-organisme van Pipilotti Rist*, tent.cat. Rotterdam/Helsinki (Museum Boijmans van Beuningen/Museum of Contemporary Art Kiasma) 2009, p. 51.

⁹ Kempers, Schreuder, Slyce e.a. 2009 (zie noot 8), p. 92.

¹⁰ Germano Celant, *Nathalie Djurberg. Turn Into Me*, tent.cat. Milaan (Fondazione Prada) 2008, p. 24.

¹¹ Celant 2008 (zie noot 10), p. 106.

kijker zich kan begeven en waarvan de kijker onderdeel kan gaan uitmaken.¹² Daarnaast is de tentoonstellingscatalogus van ‘Snakes Knows it’s Yoga’ (2011) een belangrijke bron waarin het belang voor Djurberg van lichamelijk geweld wordt omschreven. Over haar tentoonstelling *The Experiment* (2009) schrijft Pernille Fønnesbech in deze catalogus: ‘The Experiment is an expression of a new development within Djurberg’s work in recent years, where she creates large installations in relation to her films, thus succeeding in linking the audience’s psychomental space to her filmic narratives.’¹³

In het boek ‘Christoph Schlingensief, Art Without Borders’ (2010) staat een essay van Roman Berka die belangrijk is voor de ontstaansgeschiedenis en de context van het kunst/film project dat Schlingensief de animatograph noemt.¹⁴ Ook hij schrijft over de veranderende rol van de bezoeker, die onderdeel wordt van deze tentoonstelling. Berka: ‘(...) if the viewer enters the revolving stage [waarmee hij de animatograph bedoelt], he himself becomes an integral part of the animatograph - a projection surface and actor whose entrance brings it to life.’¹⁵ In een ode aan Schlingensief werd bij de 54ste Biënnale van Venetië (2011), waarin de ‘Church of Fear’ van Schlingensief in het Duitse paviljoen werd gepresenteerd, een overzicht over het leven van Schlingensief in boekvorm uitgegeven. Groys schrijft in deze uitgave een essay over de kracht van kunst en het directe effect dat kunst heeft gehad op het lichaam van Schlingensief. Groys: ‘Schlingensiefs illness thus loses its organic wordly sources and becomes the consequence of the impact of art on his body.’¹⁶

Het is opvallend dat in deze bronnen de essayisten de lichamelijke van de kunstwerken benoemen. De lichamelijke wordt omschreven als een emotie of beleving van het kunstwerk. Daarnaast wordt het lichaam van de bezoeker gezien als een onderdeel van het kunstwerk of een onderdeel dat het kunstwerk activeert. Het theoretisch concept van ‘magische belichaming’ is een manier om te kijken naar het proces waarin het lichaam onderdeel wordt van het kunstwerk. Om dit

¹² Celant 2008 (zie noot 10), p. 165.

¹³ Veit Görner (red.), *Nathalie Djurberg with music by Hans Berg. Snakes Knows it’s Yoga*, tent.cat. Hanover (Kestnergesellschaft) 2010, Copenhagen (Kunstforeningen GL STRAND) 2011, Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 2011, p. 110.

¹⁴ In dit onderzoek wordt van Schlingensief alleen de animatograph behandeld. Het is echter belangrijk te vermelden dat Schlingensief zichzelf eerder typeert als een filmmaker die later het terrein van de kunst heeft ontdekt. Het onderzoek beperkt zich tot de animatograph, omdat zijn oeuvre te groot en divers is om relevant te zijn voor dit onderzoek dat zich alleen richt op multimedia installatiekunst. Het oeuvre van Schlingensief bestaat onder andere uit meer dan zestig films, het oprichten van de politieke partij Chance2000, het maken van opera’s als *Mea Culpa* (dat op het Holland Festival in 2010 in het Concertgebouw in Amsterdam nog te zien was) en toneelstukken die hij schreef en regisseerde. Daarnaast voerde hij in 2000 het project *Ausländer raus* uit, waarvoor hij twee zeecontainers op het operaplein in Wenen zette waarin twaalf asielzoekers a la Big Brother vierentwintig uur per dag (voor de duur van het Wiener Festwochen Festival) konden worden gevolgd en worden weggestemd.

¹⁵ Tara Forrest, Anna Teresa Scheer, *Christoph Schlingensief. Art Without Borders*, Chicago 2010, p. 171.

¹⁶ Susanne Gaensheimer, *Christoph Schlingensief*. Uitgave bij German Pavilion, 2011. 54th International Art Exhibition La Biennale Di Venezia, Berlijn 2011, p. 196.

te kunnen doen worden de tentoonstellingen: *Elixir: het video-organisme van Pipilotti Rist* (2009), *Snakes knows it's Yoga* (2011) en *Christoph Schlingensief: Fear at the Core of Things* (2012) in drie case studies geanalyseerd. Om hier naar toe te werken wordt een beschouwend overzicht gegeven van deze tentoonstellingen. Daarin worden ook andere kunstwerken van deze kunstenaars uitgediept om een bredere context te creëren. Van Rist wordt met name het videowerk (*Entlastungen*) *Pipilotti's Fehler ([Absolutions] Pipilotti's Mistakes)* uitgelicht. Bij Djurberg wordt extra aandacht gegeven aan de film *Sysstar givetvis med trolleri* uit 2007 en de tentoonstelling *The Experiment* op de 53^{ste} Biënnale van Venetië in 2009. Het concept magische belichaming wordt geformuleerd vanuit een theoretisch kader uit de filosofie.

Het theoretisch kader wordt gezocht in het werk van de filosofen Jean-Paul Sartre (1905-1980) en Gilles Deleuze (1925-1995). Hiervoor is de focus bij Sartre gelegd op zijn publicaties: 'Het zijn en het niet' (1943) en 'Magie en emotie' (1936). Van Deleuze wordt zijn theorie over het 'lichaam zonder organen' gebruikt. Het denken van Sartre wordt in de geschiedenis van de filosofie omschreven als existentialistisch denken. Dit houdt in dat hij zijn theorie bouwt op een metafysisch wereldbeeld waarin het zijn van de mens onderzocht wordt in relatie tot de wereld en waarin vooral de eigen verantwoordelijkheid voor het zijn centraal wordt gesteld. De enorme omvang van deze theorie wordt in dit onderzoek teruggebracht tot enkele concepten die een rol spelen bij het formuleren van het begrip magische belichaming. Hierin wordt duidelijk wat de titel 'Het zijn en niet' betekent, wat Sartre verstaat onder kwade trouw, op welke manier hij de werking van emoties omschrijft en inhoud geeft aan het begrip magie. Het denken van Deleuze is moeilijker te categoriseren dan dat van Sartre. Over het algemeen wordt hij gezien als een constructivist, een kennistheorie die zich baseert op het uitgangspunt dat de verschijnselen in de wereld in werkelijkheid altijd sociale constructies zijn. De publicatie 'a Thousand Plateaus' (1980) dat hij samen met Felix Guattari heeft geschreven, wordt gebruikt om de theorie achter het 'lichaam zonder organen' uit te leggen.

In dit onderzoek vormen het theoretisch kader samen met de publicaties over de kunstenaars een nadrukkelijke focus op een literatuuronderzoek. Deze gegevens worden vervolgens gebruikt voor een analyse van de kunstwerken van Rist, Djurberg en Schlingensief. Zoals al eerder werd vermeld, komt deze analyse tot stand in drie case studies waarin een antwoord wordt gezocht op de hoofdvraag; welke magische belichaming aan de kunstwerken van Pipilotti Rist, Nathalie Djurberg en Christoph Schlingensief kan worden toegekend? De volgorde van de hoofdstukken is daarom als volgt. In het eerste hoofdstuk wordt het theoretisch kader van Sartre en Deleuze uitgediept. Daarin

wordt de belangrijkste terminologie uit de publicaties ‘How Do You Make Yourself a Body Without Organs’ van Deleuze en ‘Het zijn en het niet’ en ‘Magie en emotie’ van Sartre toegelicht. Dit theoretisch kader wordt vervolgens gebruikt voor het formuleren van het theoretisch concept magische belichaming. Daarbij wordt een eerste poging gedaan om een operationalisering te geven van het theoretisch concept magische belichaming dat toegepast zal worden in drie case studies die in hoofdstuk drie worden behandeld. De eerste twee hoofdstukken kunnen gezien worden als de achtergrond die nodig is om het idee van magische belichaming te kunnen begrijpen. Daarin functioneert hoofdstuk drie als een experiment dat refereert aan de theorie en context die in de eerste twee hoofdstukken zijn gegeven.

Hoofdstuk twee geeft vervolgens een beschouwing van de kunstwerken van de kunstenaars Rist, Djurberg en Schlingensief. Hierin zullen de tentoonstellingen *Elixir: het video-organisme van Pipilotti Rist*, *Snakes knows it's Yoga* en *Christoph Schlingensief: Fear at the Core of Things* worden besproken en enkele andere kunstwerken. Ook wordt hier een kunsthistorische context gegeven waaruit deze multimedia installatiekunstwerken zijn ontstaan.

Vervolgens wordt in het laatste hoofdstuk de tentoonstellingen *Elixir: het video-organisme van Pipilotti Rist*, *Snakes knows it's Yoga* en *Christoph Schlingensief: Fear at the Core of Things* geanalyseerd aan de hand van het concept van magische belichaming. Deze case studies vormen een eerste poging om de operationalisering van het concept van magische belichaming toe te passen. Dit hoofdstuk moet beschouwd worden als een experiment waarin de mogelijkheid van het concept van magische belichaming wordt onderzocht. Aan de hand van de begrippen emotie, geloof en belofte wordt per tentoonstelling gekeken naar de aanwezigheid van magische belichaming en de manier waarop zij iets zegt over de verbinding tussen bezoeker en de tentoonstelling. Tot slot wordt in de conclusie een antwoord op de hoofdvraag gegeven.

1. EEN LICHAAMELIJK EN MAGISCH DISCOURS

Jean-Paul Sartre en het duo Gilles Deleuze en Felix Guattari vertegenwoordigen hier met hun geschriften een uitvalsbasis voor de ontwikkeling van een theoretische kader waarmee de multimediale installatiekunst en in het bijzonder de belichaming – die later zal worden gekarakteriseerd op basis van deze theoretische inzichten als ‘magisch’ - in de wereld van Rist, Djurberg en Schlingensief geanalyseerd kan worden. Zowel de relatie tussen het ‘zijn’ van de mens in de wereld als de verbinding tussen het bewustzijn van die wereld en het (fysieke) lichaam speelt daarbij een belangrijke rol.

Jean-Paul Sartre (1905-1980) geboren in Parijs, studeerde van 1924 tot 1929 aan de École Normale Supérieure, waarna hij in 1931 professor filosofie was aan de Universiteit van Le Havre. Vanaf 1932 bestudeerde hij in Berlijn de filosofen Edmund Husserl (1859-1938) en Martin Heidegger (1889-1976). Dit was een belangrijke periode voor de verdere ontwikkeling van Sartre’s filosofie carrière, waarin hij zowel de ideeën van Husserl en Heidegger verder uitwerkte als bekritiseerde. In 1964 won Sartre de Nobelprijs voor Literatuur, waaruit blijkt dat ook zijn ‘romans’ op hoog niveau werden gewaardeerd. In 1943 werd zijn bekendste werk ‘L’Etre et le néant’ (‘Het zijn en het niet’) gepubliceerd, waarvan werd gezegd dat het na verschijning nagenoeg onopgemerkt bleef. Een anekdote vertelt dat het boek voornamelijk werd gekocht, omdat het precies een kilo woog en zo als vervanging voor de Duitse geconfisqueerde koperen gewichten functioneerde. Na de Tweede Wereld Oorlog kreeg het boek pas zijn bekende status als een van de grondleggers van het existentialistisch denken. In het voorwoord van ‘Het zijn en het niet’ wordt de populariteit van de existentialistische filosofie als volgt verklaard: ‘Wezenlijk en van blijvende betekenis is de in het existentialisme besloten noodzaak waarmee de mens wordt geconfronteerd om uit het niet dat hij eigenlijk is, zichzelf te scheppen tot dat wat hij is.’¹⁷ In de jaren vijftig en zestig was Sartre betrokken bij het promoten van de Marxistische ideologie waarvoor hij naar Cuba reisde om de invasie van Hongarije en Tsjecho-Slowakije van de USSR te veroordelen. Hij was een belangrijk figuur tijdens de Vrede Beweging. Ook tijdens studentenopstanden van 1968 bood Sartre een belangrijke bijdrage. Ook al beweerde Sartre in 1977 geen marxist meer te zijn, hij bleef tot zijn dood (in 1980) actief in de politiek.¹⁸

¹⁷ Jean-Paul Sartre, *Het zijn en het niet*, Rotterdam 2003² (2004), pp.11-14.

¹⁸ Meer informatie over Jean-Paul Sartre is uitgebreid te lezen op: <http://www.iep.utm.edu/sartre-ex/> (20 juli 2012).

Het fenomenologische denken van Sartre vindt zijn oorsprong bij de grondlegger van de fenomenologie; Edmund Husserl. Ook het essay ‘Sein und Zeit’ van Martin Heidegger heeft een belangrijke invloed gehad op Sartre. Heidegger was voor meerdere filosofen in die tijd baanbrekend, omdat hij de metafysische traditie volgens Descartes en Husserl doorbrak. Heidegger gaf opnieuw definitie aan de betekenis van het bestaan, de dualiteit van het denken en de materie.¹⁹ Sartre werkt onder andere van Heidegger het begrip intentionaliteit verder uit. Kort gezegd houdt dit in dat de mens zich eerder bewust is van het object van het bewustzijn dan het bewustzijn zelf.²⁰ Toch verschilt Sartre’s denken op sommige gebieden van de fenomenologische methode. Volgens de fenomenologie zou het bestaan zelf ontmaskerd kunnen worden aan de hand van een objectief aspect van de dingen. Het bestudeert immers de verschijnselen. Maar Sartre protesteert tegen het idee dat het bestaan gezien kan worden als een object.²¹ In de geschiedenis van de filosofie van de kunsten biedt de fenomenologische methode een ander ankerpunt wanneer het de essentie van het kunstwerk betreft. In het eerdere veel gevolgde formalistisch denken, een benadering die toen het meest geapprecieerd en onderbouwd werd met theorieën van onder andere Adorno en Kant, gaat het voornamelijk om de zuivere vorm van het kunstwerk en niet zijn stoffelijke gedaante. De fenomenologische invalshoek kenmerkt zich door de aandacht voor het kunstwerk zoals het zich in de ervaring aandient. Het wezen van het kunstwerk wordt niet langer gezien in de voorafgaande essentie die vastgelegd is in het kunstwerk, want het bevindt zich in de verschijnselen van het kunstwerk die alleen door het bewustzijn verkregen kunnen worden en niet andersom.²² Sartre schreef onder andere het essay ‘Esquisse d’une théorie des émotions’ (1936) (hier vertaald door ‘Magie en emoties’) en, zoals hierboven al besproken, zijn omvangrijkste werk ‘L’Etre et le néant’ (1943) (vertaald als ‘Het zijn en het niet’). Het essay ‘Magie en emoties’ werd gepubliceerd nog voordat Sartre bekend werd als autoriteit van de existentialistische filosofie. Dit essay neemt daarmee een interessante positie in ten opzichte van zijn latere werken, waaronder ‘La transcendance de l’Ego’ (1936) en ‘l’Imaginaire’ (1940). Ook zijn roman ‘La Nausée’ (1938) wordt in relatie gebracht met ‘Magie en emotie’.²³ De omvangrijke tekst in ‘Het zijn en het niet’ verdeelt zich over vier hoofdstukken. Los van de introductie en conclusie betreft het eerste deel zich op: het probleem van het niet, deel twee: het-voor-zich-zijn, deel drie: het-voor-de-ander en deel vier:

¹⁹ Jea Ermeling, *Theory of Art History*, New York 2005, pp.157-167.

²⁰ Jean-Paul Sartre, *Magie en Emotie*, Amsterdam 2009, p. 78.

²¹ Joseph S. Catalano, *Reading Sartre*, New York 2010, p. 92.

²² A.A. Van Den Braembussche, *Denken over Kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*, Bussem 1994, pp. 230-231.

²³ Sartre 2009 (zie noot 20), p. 69.

hebben, doen en zijn. Het geheel is een verklaring van de relatie tussen de wereld en het menselijke bestaan. Hiervoor gebruikt hij de denkwijze dat de wereld onafhankelijk van de menselijke notie van die wereld bestaat, maar niet onafhankelijk in relaties tot het zintuiglijke bestaan van de mens.²⁴ In dit hoofdstuk wordt voornamelijk uit ‘Het zijn en het niet’ het idee van kwade trouw gebruikt en zijn analyse over het menselijk lichaam in relatie tot de wereld. Uit ‘Magie en emotie’ wordt het denken van Sartre over de emotie gebruikt en wordt zijn betekenis van het woord magie uitgewerkt.

Het Zijn en het Niet

Sartre stelt dat het bestaan van de wereld zich voordoet op het moment dat de verschijnselen uit de wereld zich zintuiglijk aan de mens voordoen. Dit betekent dat onafhankelijk van de mens de zintuiglijke wereld eigenlijk niet bestaat. Met andere woorden; de wereld bestaat voor de mens, omdat zij zich situeert in het menselijk bewustzijn. Dit bewustzijn is echter niet altijd een bewust bewustzijn. Zoals in het geval van het bewustzijn van het lichaam, is het altijd iets dat zich zijdelings afspeelt en pas achteraf als het ware geëvalueerd kan worden als een bewustzijn van het lichaam. Het lichaam wordt daarom ook wel retrospectief genoemd. Het is dit fysieke lichaam dat volgens Sartre verwaarloosd wordt. In stilte gaat men voorbij aan het eigen lichaam, omdat wanneer het bewustzijn van dit lichaam buiten beschouwing wordt gehouden, dit lichaam niets anders meer is dan een lichaam. Alles wat daarbuiten staat zou op dat moment *’t niet* genoemd kunnen worden. Het niet als in een stilte.²⁵ Het lichaam verschijnt als het ware alleen als een lichaam, doordat het bewustzijn dit op deze manier reflecteert. Hoewel de dingen in de wereld een eigen bestaan kennen, verschijnen de dingen pas in onze wereld wanneer zij in relatie komen tot onszelf, of beter; in relatie tot ‘t zelf waargenomen door het bewustzijn. Dit is de manier waarop Sartre het menselijk lichaam in verhouding tot de dingen om ons heen interpreteert. In essentie bestaat alles alleen omdat het bestaat in relatie tot het bewustzijn.²⁶ De stilte en ‘nietheid’ van het lichaam omschrijft Sartre als volgt: ‘Dientengevolge is het lichaam-voor-zich nooit een gegevenheid die ik kan kennen: het is daar, overal als het overschredene, het bestaat slechts in zoverre ik eraan ontsnap door me te vernietigen; het is dat wat ik verniet.’²⁷ Door de betrokkenheid van het bewustzijn bij het hebben van een lichaam, is het de vraag of dit lichaam ook een lichaam is zonder bewustzijn. Het lijkt erop dat Sartre in dit verband spreekt van het stilleggen (vernietigen) van het zijn. Pas dan bestaat een lichaam.

²⁴ Catalano 2010 (zie noot 21), p. 95.

²⁵ Catalano 2010 (zie noot 21), p. 96.

²⁶ Catalano 2010 (zie noot 21), pp. 99-100.

²⁷ Sartre 2003 (zie noot 17), p. 409 en Catalano 2010 (zie noot 21), p. 104.

Dit lijkt aan te geven dat juist als het bewustzijn niet betrokken is bij het lichaam een lichaam van zichzelf wordt. Dat wil zeggen een lichaam-voor-zich dat echter nooit zo beleefd kan worden.

Sartre noemt vrijheid als belangrijkste deugd die een mens heeft om de wereld van 't niet te leren kennen. Hij stelt daarbij ieder mens zelf verantwoordelijk voor zijn of haar vrijheid. Het vermogen om het eigen bestaan te kunnen ondervragen is volgens Sartre in essentie, de vrijheid van de mens. Vragen raken volgens Sartre het bestaan van de dingen. De vraag verbindt het subject en ondervraagde tegelijkertijd door twee eigenaardigheden. De vraag is zowel verbonden als onafhankelijk. Deze paradoxale eigenschap van de vraag is nodig, omdat anders het perspectief ten opzichte van het ondervraagde niet kan worden bijgesteld. Ook deze verbinding tussen de ondervrager en het ondervraagde noemt Sartre 't niet. Net als bij het lichaam bedoelt hij daarmee niet een soort leegte als de dood, maar een 'ergens anders'. Dit 'niet' situeert zich in de gebroken identiteit tussen de ondervrager en dat wat ondervraagd wordt, zodat nieuwe mogelijke relaties tussen hen kunnen ontstaan.²⁸ Wellicht kan dit gezien worden als een manier waarop 't niet kans maakt zich zichtbaar te maken in het ondervraagde. Waar het eerst nog weggeduwd werd door het eerste bewustzijn van het ondervraagde, wordt door de ontstaande breuk mogelijk een 'nieuwe' waarneming of aanvulling op het voorafgaande bewustzijn van hetgeen dat wordt waargenomen toegevoegd. (Zo zouden de antwoorden op het ondervragen van het lichaam meer informatie kunnen geven over het lichaam dat bestaat zonder bewustzijn). Alleen al door het stellen van vragen veranderen de dingen ten opzichte van onszelf. De wereld of eigenlijk de manier waarop de mens de wereld waarneemt is daarmee onder andere afhankelijk van de dingen die wij daarin tegenkomen en het vermogen daarover vragen te stellen, waarvan de gradatie van die vragen daarbij aantonen in hoeverre wij in die wereld in staat zijn te handelen. Het handelen in de wereld is wellicht voor iedereen verschillend, net zo verschillend als het aantal percepties van een wereld. De manier waarop men handelt in de wereld kan op twee bewustzijnsniveaus worden onderzocht. Dit wordt door Sartre getypeerd als reflexief en irreflexief bewustzijn.

Het leven noemt Sartre het 'project'. Dit is het doel van de mens in de wereld en het kader waarin hij zijn vragen richting kan geven. Ieder mens beschikt over een eigen uniek project. Dit project ontwikkelt en groeit evenredig mee met dat van de mens. Daarbij wordt dit project niet gaandeweg bedacht en dan uitgevoerd. 'In tegendeel de mens is zijn project'.²⁹ De erkenning van een onderbewuste, onderbouwd door Sigmund Freud (1856-1939) is een belangrijk begrip in de

²⁸ Catalano 2010 (zie noot 21), p. 69.

²⁹ Catalano 2010 (zie noot 21), pp. 71-72.

psychoanalytische theorie. In tegenstelling tot Freud, gelooft Sartre niet in de directe macht in de mens die spreekt vanuit het idee van een onderbewuste. Sartre gelooft dat de zogenoemde macht alleen kan zijn ontstaan uit de eigen acties van de mens.³⁰ Echter accepteert hij Freuds algemene beschrijving van een algemene menselijke ervaring waarin de mens meerdere malen handelt vanuit motieven waarvan hij/zij zich niet bewust is. Het is daarom volgens Sartre niet het onderbewuste dat de vorming van het fundamentele project stuurt, maar het irreflexieve bewustzijn. Gewone reflectie ontstaat na afloop van een activiteit, irreflexief tijdens het handelen. De kennis van het zelf van de mens terwijl hij/zij bezig is met een activiteit noemt Sartre pure reflectie. Pure reflectie bevindt zich daarmee tussen irreflexief en gewoon reflectief bewustzijn. Pure reflectie is zelfreflectie, het moment waarop de mens de wereld en zichzelf beter begrijpt.³¹ Over het algemeen vindt het reflecteren op het handelen plaats wanneer deze beëindigd is. Een op de wereld gerichte handeling wordt zelden door het subject op een bewustzijnsniveau gereflecteerd. Het subject verlaat bij dit soort handelen eigenlijk het irreflexieve niveau niet.³²

De vrijheid in een project kan echter wel onder druk worden gezet door een structuur die zich onder andere vestigt op het irreflexieve niveau van het bewustzijn van een wereld. Deze bewustzijnsactie noemt Sartre kwade trouw. Kwade trouw ontstaat wanneer de eigen verantwoordelijkheid voor de gedachten wordt verlaten en daarvoor in de plaats blind wordt vertrouwd op zogenaamde deskundigen.³³ Kwade trouw schrijft Sartre, is in zijn meest algemene vorm een irreflexieve oplossing. Hiermee probeert de mens te ontsnappen aan de verantwoordelijkheid die wij hebben om ons eigen leven te onderzoeken. De kwade trouw wordt daarmee pas echt gevaarlijk als het zich vestigt in de sociale structuur waarin het handelen naar kwade trouw een normale manier van communiceren wordt. Dit wordt bijvoorbeeld zichtbaar in de notie van het geloof. Wanneer de structuur van de kwade trouw zich vestigt in het geloof, wordt dit vaak gezien als een ‘waar geloof’ dat niet ondervraagd kan worden. Het geloof dat niet ondervraagd kan worden, wordt daarmee een teken van een geïdealiseerd geloof. De kwade trouw draait zo de goede trouw om door het ondervragen van het ware geloof te typeren als kwade trouw. Goede trouw gaat, in tegenstelling tot kwade trouw, juist om de taak een goede en eerlijke relatie te creëren tussen het handelen en eigen idealen.³⁴ Op deze manier verwijderd de mens zichzelf van zijn

³⁰ Catalano 2010 (zie noot 21), p. 117.

³¹ Catalano 2010 (zie noot 21), pp. 73-74.

³² Sartre 2009 (zie noot 20), pp. 39-40.

³³ Catalano 2010 (zie noot 21), p. 71.

³⁴ Catalano 2010 (zie noot 21), p. 136 en p. 77.

vrijheid door de structuur van kwade trouw te zien als goede trouw. Dit is tevens de reden waarom kwade trouw kan overleven, omdat het zichzelf voordoet als goede trouw.

De Emotie

In 'Magie en Emotie' wordt het nut van menselijke emoties en de relatie die zij met het lichaam en de wereld hebben onderzocht. Ook hierin spelen de twee niveaus van irreflexief en reflexief bewustzijn een belangrijke rol. Een bewustzijn dat geëmotioneerd raakt, zo schrijft Sartre, is een bewustzijn dat insluiert. Het valt uiteen in het bewustzijn en het geëmotioneerde-bewustzijn, die zich beiden in een nieuwe wereld storten.³⁵ Hierdoor verandert de synthetische totaliteit van het lichaam. Namelijk het totale lichaam moet zich wel aanpassen, omdat de emotie de wereld als het ware heeft veranderd. Deze nieuwe wereld moet direct kunnen worden beleefd en begrepen. Het lichaam wordt in deze context gezien als een lichaam dat een uitzicht op de wereld heeft die onmiddellijk inherent is aan het bewustzijn. Dit is een belangrijke relatie tussen het lichaam en het bewustzijn. Het betekent dat het bewustzijn verandert van lichaam of zich op het niveau van de gedragingen plaatst.³⁶ Dit niveau van de gedragingen kan zich uiten in bijvoorbeeld huilen, slaan, wanhopig het lichaam op de grond laten vallen of hysterisch krijsen. Wanneer het bewustzijn zich op deze manier verplaatst of als het ware een ander (extra) bewustzijn produceert, ontstaat daarmee een nieuwe wereld waar het bewustzijn zich opnieuw tot moet verhouden.

Dit proces is echter niet uitwendig te detecteren of op een reflexief bewustzijnsniveau door 't zelf waar te nemen. Dat komt doordat het geëmotioneerde bewustzijn zich heeft verplaatst op het niveau van de gedragingen. Het heeft zich verplaatst naar het irreflexief bewustzijnsniveau. De emoties hebben op die manier als het ware de wereld getransformeerd.³⁷ Dit proces van transformatie typeert Sartre met het woord magie. Het lichaam dat geëmotioneerd raakt vertoont magisch gedrag. Hiermee stelt Sartre dat emoties magisch gedrag zijn.

Samengevat, het geëmotioneerde bewustzijn ontstaat wanneer een object een onmogelijke of ondraaglijke spanning teweeg brengt. Het bewustzijn moet daarbij zijn uiterste best om het object te begrijpen. Om dit te kunnen doen transformeert het bewustzijn zich zodat het object kan worden getransformeerd tot het niveau waarop het bewustzijn het kan begrijpen. Sartre geeft hierover zijn mening: 'Daarmee probeert de mens de wereld te beleven alsof de relatie tussen de dingen en hun

³⁵ Sartre 2009 (zie noot 20), p. 53.

³⁶ Sartre 2009 (zie noot 20), p. 54.

³⁷ Sartre 2009 (zie noot 20), p. 86.

mogelijkheid niet beheerst wordt door deterministische processen, maar door magie.³⁸ In plaats van zich te beroepen op de causale processen voegt de mens de magie toe aan de situatie en dit gebeurt op het moment dat de mens een emotie ageert. Het is daarmee niet de situatie, die volgens Sartre gevoel wekt. Het is de intentionaliteit die hiervoor verantwoordelijk is. De emotie is namelijk een bepaald bewustzijn van de situatie. Emoties zouden zo logischer wijs iets moeten betekenen stelt Sartre. Deze theorie is vernieuwend, omdat Sartre dit beargumenteert voor elke emotie. De transformatie van de werkelijkheid ontstaat door magie. De emotie is de oorzaak van deze magische werking en de emotie komt op wanneer de mens niet meer in staat is reëel te reageren op een situatie. Zo ziet Sartre de strategieën van een lichaam als een manier waarop men de wereld tracht te veranderen.³⁹

Hoewel Sartre het woord magie vaak gebruikt geeft hij geen duidelijke definitie van het begrip. Uit de tekst is volgens Louis Tas, die dit opmerkt in het nawoord van 'Magie en emotie', af te lijden dat Sartre met magie duidt op verschijnselen die bij Freud onder twee verschillende hoofdstukken vallen. Bij Freud wordt het woord magie gebruikt als 'de almacht der gedachten'. Dit houdt in dat wanneer iemand iets denkt en die gedachte uitspreekt daarmee rechtstreeks in de werkelijkheid iets te weeg wordt gebracht, tenzij... magische maatregelen worden genomen. Een voorbeeld daarvan is 'het even afkloppen op onbewerkt hout'. Daarnaast lijkt Sartre met magie te bedoelen wat Freud het onbewuste noemt. Dit wordt door Sartre omschreven als de pre-logische vorm van denken. Daarbij doelt Sartre met name op de symboliserende denkvormen van het onbewuste. Daarnaast zijn er ook emoties die puur magisch zijn. Sartre noemt hier het voorbeeld van een gezicht dat plotseling in een venster verschijnt, wat zodoende de emotie die zich uit in een huivering vanzelf laat spreken. 'Op deze momenten is de magische wereld er ineens, zonder dat het subject deze fabriceert.'⁴⁰ Het proces van magie brengt Sartre in negatief verband met de theorie van Freud. 'Doordat Freud de eenheid van het psychische heeft afgewezen, is hij gedwongen overal een magische eenheid aan te nemen die de verschijnselen op afstand, over de hindernissen heen met elkaar verbindt.'⁴¹ Ook keert Sartre zich af van de symbolische betekenis die bewuste verschijnselen kleuren, omdat deze betekenis niet uit zichzelf en in helder bewustzijn kan worden

³⁸ Sartre 2009 (zie noot 20), p. 43.

³⁹ Sartre 2009 (zie noot 20), pp. 88-89.

⁴⁰ Sartre 2009 (zie noot 20), pp. 92-94.

⁴¹ Sartre 2009 (zie noot 20), p. 93.

bevat.⁴² Sartre ziet de magie daarmee als iets dat de werkelijkheid van de ‘dingen’ op afstand houdt. Het verbergt als het ware de verschijnselen.

In het voorafgaande stuk is naar voren gekomen hoe Sartre vanuit de existentialistische filosofie een theorie heeft opgebouwd waarin hij de verhouding van de mens tot de wereld onderzoekt. In dit verband stelt Sartre, volgens de intentionaliteit van Heidegger, dat het zijn in de wereld afhankelijk is van het bewustzijn van die wereld. Kort omschreven; bewustzijn kan alleen door bewustzijn bestaan. In een leven, een project, kan het bewustzijn van de mens geïnfecteerd raken met de structuur van kwade trouw, waarin de vrijheid van het ondervragen wordt opgegeven voor het aannemen van de mening en wetten van ‘deskundigen’. Magie is volgens Sartre het proces dat mensen toeschrijven aan gebeurtenissen waarin de mens niet in staat is reëel te handelen. De ervaring dat de emotie de wereld als het ware doet veranderen is de magische eigenschap van emoties. De magie houdt de deterministische processen op afstand en verbergt als het ware de werkelijke verschijnselen.

Een op het eerste gezicht, totaal andere interpretatie van de mens in de wereld komt van Gilles Deleuze. Hij onderzoekt vanuit het ‘lichaam zonder organen’ de werkelijke materie van de mens.

Gilles Deleuze (1925-1995), ook geboren in Parijs, gaf vanaf 1957 les in filosofie aan verschillende universiteiten in Frankrijk. Deleuze publiceerde verschillende boeken waarin hij één filosoof centraal zet. Zo schreef hij onder andere boeken over Hume, Kant, Spinoza, Nietzsche, Bergson, Leibniz en Foucault.⁴³ Deleuze ontmoette Foucault in 1962 waarna een hechte vriendschap ontstond. Deleuze was een van de eerste denkers die de studentenopstanden uit mei 1968 in conceptuele termen vatte. Zijn vermogen voorbij verschillende disciplines als politiek, psychoanalyse, literatuur en filosofie te denken, maakte hem tot een veel gelezen en geprezen filosoof van deze tijd. Als een constructivist geloofde hij dat filosofen scheppers zijn. Elke filosofische ontmoeting leidt tot nieuwe concepten. Dit past goed in Deleuze’s denken dat er geen vaste identiteit is, maar dat alles hoewel een herhaling, nooit hetzelfde is. Er bestaan geen kopieën, alles is nieuw, omdat alles constant verandert. Realiteit staat daarmee dus niet vast maar is altijd

⁴² Sartre 2010 (zie noot 20), p. 116.

⁴³ David Hume (1711-1776), empirist en voorvader van Immanuel Kant (1724-1804) wordt gezien als de eerste Duitse idealist; Baruch Spinoza (1632-1677), Nederlandse filosoof uit de vroege verlichting; Friedrich Nietzsche (1844-1900), sterk beïnvloed door Arthur Schopenhauer (1788-1860); Henri Bergson (1859-1941), zijn denken had een sterke invloed op zowel Sartre als Deleuze; Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) wordt gezien als één van de grootste denkers van de zeventiende eeuw; en Michel Foucault (1926-1984), tijdgenoot en goede vriend van Deleuze. Meer informatie over deze filosofen op: Internet Encyclopedia of Philosophy < <http://www.iep.utm.edu/> > (23 juni 2012).

*becoming*⁴⁴. Met zijn goede vriend Felix Guattari (1930-1992) schreef Deleuze onder andere ‘Capitalism and Schizophrenia’ (een tweedelig werk bestaande uit ‘Anti-Oedipus’ (1972, vertaald 1977) en ‘A Thousand Plateaus’ (1980, vertaald 1987)). Kort na hun laatste boek ‘What is Philosophy’ (1991) overleed Guattari in 1992 waarna Deleuze in 1993 zelfmoord pleegde. Hoewel hij toen al oud en ziek was, wordt er over de aanleiding van zijn zelfmoord nog steeds gespeculeerd.⁴⁵

Immanentie

Deleuze had een ambivalente relatie met Sartre. Zijn denken vertoont enig verband met dat van Sartre, maar gaat tegelijkertijd ook verder dan Sartre’s theorie. In de biografie over Deleuze en Felix Guattari schrijft François Dosse over de invloed van Sartre op Deleuze. In de essays van Deleuze uit 1946 en 1947 is deze invloed te zien, ook al deed Deleuze later weer afstand van deze teksten. Dosse schrijft: ‘Deleuze koos zogezegd een ander pad dan Sartre, maar stond altijd bij hem in het krijt.’⁴⁶ Ook in een interview vlak voor zijn dood zegt Deleuze over ‘Het zijn en het niet’ van Sartre: ‘It was like a bomb [...] it was dazzling. An enormous book full of new thought. [...] I remember, I was with Tournier, we went and bought it. We devoured it. [...] I was fascinated.’⁴⁷ Deleuze maakte in het bijzonder Husserl het verwijt dat zijn fenomenologische methode de fenomenale werkelijkheid immanent maakt aan het bewustzijn, waardoor het de immanentie als het ware uitholt.⁴⁸ Deleuze stelt dat het transcendentale veld zich in de zuivere immanentie bevindt. Hierin stelt hij dat het transcendentale veld zich onderscheidt van het transcendentale subject. Dit komt onder andere voort uit het essay van Sartre ‘The Transcendence of Ego’ (1934). Deleuze interesseert zich voor dit essay, omdat het veld van transcendentale condities hierin wordt losgemaakt van het denken door het subject.⁴⁹ Deleuze beargumenteert echter dat Sartre niet ver genoeg gaat in de onderscheiding tussen het transcendentale veld en het bewustzijn.⁵⁰ Simpel gezegd betekent transcendentie zich boven iets anders bevinden. Letterlijk betekent het ‘het voorbij

⁴⁴ *Becoming* vertegenwoordigt een basisgedachte van Deleuze die zich baseert op een oneindig proces waarbij de wereld altijd in wording is. Dit kan gezien worden in relatie tot evenredigheid. Wanneer het een identiteit betreft verwijst *becoming* naar hoe de identiteit wordt gevormd. Uit: Damien Sutton, David Martin-Jones, *Deleuze Refreamed*, New York 2008, p. 141.

⁴⁵ Meer algemene informatie over Gilles Deleuze op <<http://www.iep.utm.edu/deleuze/>> (20 juli 2012).

⁴⁶ François Dosse, *Gilles Deleuze and Felix Guattari: Intersecting Lives*, New York 2010, p. 95.

⁴⁷ Website Raymond van de Wiel over Deleuze en Sartre <http://www.raymondvandewiel.org/deleuze-sartre.html> (20 juli 2012).

⁴⁸ Ed Romein, Marc Schuilenburg, Sjoerd van Tuinen (red.), *Deleuze Compendium*, Amsterdam 2009, p. 345.

⁴⁹ Gilles Deleuze, De immanentie: een leven..., *De Witte Raaf* januari-februari 2006. Lees het artikel online vertaald door Joost Beerten op: <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3030> (20 juli 2012).

⁵⁰ Edward Willatt, Matt Lee (ed.), *Thinking between Deleuze and Kant*, Londen/New York 2009, p. 45.

stijgen'. Een transcendente God staat bijvoorbeeld buiten Zijn schepping, waardoor Hij de schepping als een object kan beschouwen en behandelen. Immanentie lijkt het tegenovergestelde te beteken. Letterlijk: 'erin blijvend'. Bij immanentie wordt de structuur van iets niet overschrijdt, maar behoort het daartoe. Het is van belang deze gedachtegang uit te leggen, omdat het een context verschaft waarin de theorie van Deleuze over het 'lichaam zonder organen' moet worden begrepen. Daarnaast geeft het ook de verbinding tussen Sartre en Deleuze weer en is daarmee ook het argument waarom hun denken in dit onderzoek is samengebracht.

In 'De immanentie: een leven...' van Deleuze, vertaald door Joost Beerten voor De Witte Raaf, is de interpretatie van Deleuze's transcendentale veld wellicht te verduidelijken. Net als Sartre ziet Deleuze het transcendentale veld als iets dat niet waargenomen kan worden door het bewustzijn. Want, zo redeneert Sartre immers ook, het bewustzijn kan zich alleen via het subject reflecteren. Het subject verwijst dit bewustzijn op haar beurt weer door naar de objecten. Het transcendentale veld is noch het subject (empirische representatie) noch het object. Omdat transcendentie verwijst naar een verbinding met het subject of object, is het transcendentale niet het transcendentale. Verwijderd van bewustzijn is het transcendentale veld een zuiver immanentieplan schrijft Deleuze. Deze absolute immanentie is in zichzelf: 'Ze is niet in of van iets, ze is niet afhankelijk van een object en behoort niet toe aan een subject.'⁵¹ Wanneer dit het geval is, de immanentie dus enkel van zichzelf is, stelt Deleuze dat er sprake is van een immanentieplan.

Het transcendentale veld en het immanentieplan laten zich niet definiëren door subject of object. Op dit niveau zou *het leven*, beleefd vanuit het subjectieve bewustzijn, beter omschreven kunnen worden als *een leven*. Deleuze: 'Een leven is de immanentie van de immanentie, de absolute immanentie: het is een en al kracht en gelukzaligheid.' Deleuze komt in het verband met de term een leven, met een voorbeeld van een man die - hoewel van zichzelf een onhebbelijke akelige man is en dus geen bezoek krijgt - in een coma toch de compassie van zusters en dokters ontvangt, waardoor hij uiteindelijk wakker wordt. Als de identiteit ophoudt te bestaan blijven de singulariteiten over, zij vormen een leven. Deleuze definieert op deze wijze het transcendentale veld aan de hand van het immanentieplan en het immanentie plan door *een leven*. Een leven gaat daarbij ook voorbij aan de beperking van de dood. Het is namelijk overal, in alle momenten dat een subject meemaakt. 'Een immanent leven wordt zichtbaar door de evenementen en singulariteiten die het meevoert en zich onophoudelijk in subjecten en objecten actualiseren.'⁵² Hieruit is het belangrijk op te merken dat dit alles zich in de wereld zelf afspeelt en niet buiten de wereld. Je zou kunnen

⁵¹ Gilles Deleuze, De immanentie: een leven..., *De Witte Raaf* januari-februari 2006.

⁵² Gilles Deleuze, De immanentie: een leven..., *De Witte Raaf* januari-februari 2006.

zeggen dat Sartre deze gedachte als 't niet formuleert. Bij beiden is het transcendentale veld actief in de zuivere immanentie. De mens en de dingen kunnen vanuit deze theorie geen contact maken met die zuivere immanentie vanuit het bewustzijn, maar daarmee bevindt het zich niet boven of buiten 'de wereld'.

Een 'Lichaam Zonder Organen'

In het hoofdstuk 'How do You Make Yourself a Body without Organs' (afgekort in dit hoofdstuk met BwO) schrijft Deleuze uit naam van het 'lichaam zonder organen': 'The BwO howls: "They've made me an organism! They have wrongfully folded me! They've stolen my body!'.⁵³ De vijand van het 'lichaam zonder organen'; de organen. Althans zo bevestigt Antonin Artaud door op 28 november 1947 de oorlog aan de organen te verklaren.⁵⁴ Een aanleiding voor Deleuze's uitspraak waarin hij niet de organen als grootste vijand typeert, maar een stap verder gaat en de oorlog aan het organisme verklaart. De hierboven uitgelegde denkwijze dat het transcendentale veld zich in het zuivere immanentie plan bevindt, is naast Sartre ook een gedachte die de Hollandse filosoof Spinoza aanhing.

Het hoofdstuk 'How Do You Make Yourself a Body without Organs?' is opgenomen in het boek 'A Thousand Plateaus' van Deleuze en Guattari.⁵⁵ Deze publicatie wordt tegenwoordig ook vaak samen met hun eerste werk 'Anti-Oedipus' uitgebracht in 'Capitalism and Schizophrenia' (1988). In dit hoofdstuk over het 'lichaam zonder organen' schrijven Deleuze en Guattari over Spinoza: 'After all, is not Spinoza's 'Ethics', the great book of the BwO?'.⁵⁶ De overeenkomst in hun denken kan uitgelegd worden door de wereld voor te stellen als een vierkant veld. Dit vierkant is een abstracte weergave van de wereld. Buiten het vierkant bestaat niets. Dit komt terug in het idee dat het transcendentale veld zich in de wereld bevindt en niet daarbuiten. Het bestaan van de wereld in dit vierkant kan getypeerd worden door allerlei lichamen; dit zijn de dingen, mensen, vloeistoffen, energieën et cetera. Zo is de lezer van dit onderzoek een lichaam, net als het papier waarop deze tekst staat een lichaam is. Het handelen in de wereld is een continue beweging van lichamen die contact met elkaar maken of soms, ongewild, botsingen hebben. Tijdens deze ontmoetingen wordt een verandering teweeg gebracht die zowel een negatief gevolg kan hebben (een lichaam wordt 'kleiner' en heeft een 'kleinere' capaciteit tot handelen) als een positief

⁵³ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *a Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Londen/New York 1988⁴ (2004), p. 159.

⁵⁴ Deleuze, Guattari 1988 (zie noot 53), p. 150 en p. 159. Zie ook: Romein, Schuilenberg, van Tuinen (red.) 2009 (zie noot 48), p. 292.

⁵⁵ Deleuze, Guattari 1988 (zie noot 53), pp. 149-166.

⁵⁶ Deleuze, Guattari 1988 (zie noot 53), p. 153.

gevolg (het lichaam wordt ‘groter’, begrijpt meer van de wereld en kan meer verbanden leggen over het bestaan van de wereld). Spinoza zou deze ontmoeting wellicht omschrijven als ‘het achterlaten van sporen’. De ontmoetingen tussen lichamen komen onder andere voort uit een bepaald verlangen van de mens. Dit verlangen stelt Deleuze is waaruit het ‘lichaam zonder organen’ bestaat.

Een lichaam vol verlangen. ‘It is that which one desires and by which one desires’.⁵⁷ In een introductie over Deleuze wordt dit lichaam omschreven, niet als een organisme dat van zijn organen is ontdaan, maar een lichaam dat zijn vloeiende en ongedwongen organische eenheid verliest, dat implodeert en verteerd wordt in een dynamisch samenspel van tegenstrijdige, ontmenselijkte affecten.⁵⁸ Op die manier verwijst het naar de verschillende intensieve zones en lagen van het lichaam zelf. Het heeft zijn eigen functies. Zo functioneert het lichaam zonder organen niet onafhankelijk van het verlangen, maar, zo benadrukt Deleuze, valt het samen met het verlangen. Het lichaam zonder organen is één groot lichaam van verlangen.⁵⁹ Het is alleen een lichaam zonder organen dat niet van iemand is. Het is net zo min van de lezer van dit stuk als van de schrijver van dit onderzoek.

Van George Bateson (1904-1980) neemt Deleuze het begrip plateaus over. Bateson ziet plateaus als continue zelf bewegende intensiteiten. De richting of ontwikkeling van die intensiteiten is daarin niet georiënteerd op een proces waarin een climax ontstaat of waaruit een ontwikkeling tot stand komt die een eindpunt heeft. Het plateau bevindt zich altijd in het midden.⁶⁰ Deleuze en Guattari vergelijken het plateau met een rhizome. De term rhizome komt uit de biologie en wordt gebruikt om een bepaalde wortelgroei in de natuur te typeren. Gras is bijvoorbeeld een rhizome. Onder de grond zijn de wortels van het gras met elkaar verbonden. Ze spreiden zich als het ware horizontaal uit en gaan dus niet zoals de wortels van een boom verticaal naar beneden zonder dat de uiteindes van de wortels zich verbinden.⁶¹ Dit voorbeeld geeft een goede illustratie waarom Deleuze en Guattari het plateau, de rhizome, of ‘lichaam zonder organen’ zien als intensiteiten die met elkaar verbonden zijn. In wezen is de rhizome hetzelfde als een plateau en is het ‘lichaam zonder organen’ weer opgedeeld in allerlei plateaus en dus ook rhizomes.⁶²

⁵⁷ Deleuze, Guattari 1988 (zie noot 53), p. 165.

⁵⁸ Sutton, Martin-Jones 2008 (zie noot 44), p. 141.

⁵⁹ Romein, Schuilenberg, van Tuinen (red.) 2009 (zie noot 48), p. 292.

⁶⁰ Deleuze, Guattari 1988 (zie noot 53), p.24.

⁶¹ Sutton, Martin-Jones 2008 (zie noot 44), pp. 3-9.

⁶² Deleuze, Guattari 1988 (zie noot 53), p. 24.

Elk 'lichaam zonder organen' bestaat uit plateaus en elk plateau is een onderdeel van de immanentie. Daarnaast is elk 'lichaam zonder organen' ook weer een plateau. Dus het 'lichaam zonder organen' bestaat uit verschillende plateaus en elk plateau van die plateaus bestaat ook weer uit een 'lichaam zonder organen'. Al deze 'lichamen zonder organen' bij elkaar vormen de 'plane of consistency'. De 'plane of consistency' is hetzelfde als de 'plane of immanence'. Het is belangrijk bij bovenstaande uitleg over immanentie te benadrukken dat dit gaat om een vlakte van immanentie waarbij al het transcendentale is 'afgevlakt'. Transcendentale of dualistische relaties als lichaam-geest, God-materie, intrinsiek-extrinsiek worden hier tot een gelijkwaardige continuïteit of vlakte gemaakt. Vandaar het begrip 'vlakte van consistentie' (plane of consistency). Op deze vlakte vindt communicatie tussen 'lichamen zonder organen' plaats gelegen op verschillende plateaus. Het natuurlijk over elkaar heen glijden van 'lichamen zonder organen' waaruit weer nieuwe 'lichamen zonder organen' ontstaan, wordt echter verhinderd door drie grote strata's. Dit zijn het organisme, 'significance' [betekenis] en de 'subjectification' (verwijst naar de constructie van het subject). Deze drie strata die zich ook op de 'plane of consistency' bevinden moeten afgebroken worden om zo het 'lichaam zonder organen' te kunnen laten zijn wat het van zichzelf is. Hierin schuilen twee gevaren. Als eerste mag de 'tone' niet worden vernietigd bij het uitschakelen van deze strata. De strata moeten daarom langzaam worden afgebroken om te voorkomen dat het 'lichaam zonder organen' anders in stukken uiteenvalt en zo onmiddellijk in het niet verdwijnt. Deze pure zelfdestructie van het 'lichaam zonder organen' heeft als enige uitweg namelijk de dood. Ten tweede kunnen de strata zelf een eigen 'lichaam zonder organen' paaien. Deze 'lichamen zonder organen' zijn echter leeg of kankerachtig, maar kunnen op het veld van continuïteit wel zorgen voor 'slechte' ontmoetingen. '(...) to distinguish the BwO from its doubles: empty vitreous bodies, cancerous bodies, totalitarian and fascist.'⁶³

Masochisme

De BwO is onderweg op het moment dat het lichaam genoeg heeft van zijn organen en daar van af wilt. Voorbeelden van dit soort lichamen zijn: het hypochondrische lichaam (de organen zijn hier vernietigd), het paranoïde lichaam (de organen worden continu aangevallen door invloeden van buitenaf en worden ook weer hersteld door energieën van buitenaf), het 'Schizo' lichaam (waarin een actieve interne worsteling plaats vindt tegen de organen tegen de prijs van catatonie), het 'gedrogeerde lichaam (de experimentele 'schizo') en het masochistische lichaam (dat niet goed wordt begrepen in de gebruikelijke termen van pijn, het is volgens Deleuze namelijk een

⁶³ Deleuze, Guattari 1988 (zie noot 53), pp. 153-165.

fundamentele vraag over het ‘lichaam zonder organen’).⁶⁴ Over het masochistische lichaam schrijft Deleuze: ‘It has its sadist or whore sew it up; the eyes, anus, uretha, breasts, and nose are sewn shut. It has itself strung up to stop the organs from working: flayed, as if the organs clung to the skin; sodomized, smothered, to make sure everything is sealed tight.’⁶⁵ De masochist heeft voor zichzelf een ‘lichaam zonder organen’ gemaakt onder de voorwaarde dat het ‘lichaam zonder organen’ nergens anders uit kan bestaan dan de intensiteit van pijn. ‘The masochist is looking for a type of BwO that only pain can fill, or travel over, due to the very conditions under which that BwO was constituted’.⁶⁶ Het lijden van de masochist is de prijs die hij moet betalen. Deze prijs betaalt hij niet voor het bereiken van het genot, maar voor het ontbinden van de pseudo-band tussen genot en verlangen. Het genot kan niet worden behaald via het lijden, het genot moet zo lang mogelijk worden uitgesteld, omdat het constante proces van positief verlangen hierdoor wordt onderbroken. De masochist creëert zo een ‘plane of consistency’ vanuit een ‘lichaam zonder organen’ die gevormd wordt door het verlangen naar lijden. Deleuze wijst op de notie dat er betere manieren zijn waarop een ‘lichaam zonder organen’ kan worden gevormd, maar dat is volgens hem niet belang voor de argumentatie dat sommige mensen voor deze methode kiezen.⁶⁷

De werking van het ‘lichaam zonder organen’ biedt in relatie tot Sartre’s begrip van magie een totaal andere methode waarop de mens in staat is zijn wereld te veranderen. Sartre situeert de werking van magie op een irreflexief bewustzijnsniveau, het niveau waarop handelen plaats vindt zonder dat de persoon in kwestie zich bewust is van de reden waarom hij zo handelt of wat hij het geëmotioneerde bewustzijn noemt. Het ‘lichaam zonder organen’ van Deleuze gaat niet over het handelen van de mens, maar lijkt zich eerder te richten op het werkelijke bestaan van de mens. Het ‘lichaam zonder organen’ is een intensiteit. Het beweegt zich zonder enige doelmatigheid. Terwijl Sartre duidelijk stelt dat emotie een betekenis hebben en een doel belichamen. Het is de vraag of emoties, net zoals de vergelijking van het ‘lichaam zonder organen’ met de structuur van de rhizome, uit elkaar voortkomen en onderling met elkaar verbonden zijn zonder een begin of eindpunt. Sartre denkt in ieder geval van niet. Het ‘lichaam zonder organen’ moet aan de lezer duidelijk maken dat het concept van magische belichaming, die vanuit het denken van Sartre is geformuleerd, bekritiseerd kan worden door te kijken naar de eigenschappen van het ‘lichaam

⁶⁴ Deleuze, Guattari 1988 (zie noot 53), p. 150.

⁶⁵ Deleuze, Guattari 1988 (zie noot 53), p. 150.

⁶⁶ Deleuze, Guattari 1988 (zie noot 53), pp. 151-152.

⁶⁷ Deleuze, Guattari 1988 (zie noot 53), p. 152.

zonder organen'. Het laat zien dat op een niveau van intensiteiten energieën met elkaar communiceren, lichamen die elkaar ontmoeten hebben verbindingen die bestaan uit 'lichamen zonder organen'. Dat is een manier om te kijken naar de verbinding tussen toeschouwer en kunstobject. Hoewel het hier wel om een vorm van belichaming gaat, wordt door deze analyse het magische aspect buiten beschouwing gelaten. De magie zou zelfs gerangschikt kunnen worden onder het organisme. Bij Deleuze staat het verlangen centraal als belangrijkste emotie die de mens ervaart. Maar dat verleidt hem niet tot magisch gedrag, maar tot het vormen van een lichaam zonder organen, zoals de masochist dat bijvoorbeeld van zijn eigen lichaam maakt door het te veranderen in een intensiteit waar alleen pijn doorheen kan stromen. Het 'lichaam zonder organen' wordt niet in het concept van magische belichaming gebruikt, omdat het de wijze waarop de verbinding tussen toeschouwer en kunst niet op een organisch niveau kan beoordelen. Dat wil zeggen, het 'lichaam zonder organen' ontstaat uit de ontmanteling van het organisme en niet vanuit het organisme. Het concept van magische belichaming baseert zich wel op een verbinding die ontstaat vanuit het organisme. Het laat zien doormiddel van het begrip magie te gebruiken, zien wanneer het lichaam onderdeel wordt van het kunstwerk. Vanuit het 'lichaam zonder organen' zou een theoretisch concept kunnen laten zien welk deel vanuit dit lichaam onderdeel van het kunstwerk kan worden.

Magische Belichaming

Het begrip 'magische belichaming' komt in de literatuur niet vaak voor. Bij een oriëntatie op dit begrip werd het in de literatuur alleen gebruikt in relatie tot een marketing strategie. In relatie tot het merk 'World Disney' werd magische belichaming als volgt gebruikt: '(...) just how important to the market is "magical embodiment", the weaving trough of commodity and human.⁶⁸ Het is belangrijk te benadrukken het theoretisch concept magische belichaming, vanuit een eigen interpretatie tot stand is gekomen.

Door technologie is bijna alles wat eerst onzichtbaar was, zichtbaar gemaakt met behulp van speciaal ontwikkelde camera's of simulaties. Hierdoor kan bijvoorbeeld in extreem detail worden weergegeven hoe de planeet aarde is ontstaan. Daarnaast is informatie en communicatie door een constante verbinding met het internet via mobiele telefoons, lap-tops en pads binnen een paar seconde verkregen door zoekmachines als 'Google'. In wezen is de mens constant, zowel sociaal als technologisch verbonden in deze tijd. Opvallend is dat het afnemen van de magie door het zichtbaar maken van de processen, lijkt te correleren met een toenemende behoefte van de mens om zich te willen overgeven aan magie. Dat wil zeggen, het eigen bewustzijn verbinden met magie.

⁶⁸ Mike Budd en Max H. Kirsch (red.), *Rethinking Disney. Private control, Public Dimensions*, Wesleyan 2005, p. 115.

Deze verbinding kan gezien worden als een bewustzijn dat zich laat overnemen door emoties. Het verlangen naar de magische beleving van emoties wordt bijvoorbeeld in winstgevende bedrijven gebruikt bij het verkopen van producten. Zo is in hersenscans onderzocht hoe het bevredigingsgebied in de hersenen reageert op het zien van bepaalde merken. Zo is Coca-Cola een merk is dat zich sterk verbindt met het gevoel van ‘happiness’ (gelukkig zijn). Op het moment dat de magische emotie vertaalt wordt naar de verbinding die ontstaat met een kunstwerk, is het interessant te kijken waar die verbinding uit bestaat en wie daarvoor verantwoordelijk is. Met verantwoordelijkheid wordt bedoelt of het de kijker zelf is die de regie heeft over de verbinding of dat het wordt bepaald door het kunstwerk, de kunstenaars of zelfs de kunstinstelling die het kunstwerk presenteert. Het theoretisch concept van magische belichaming is ontworpen om hier duidelijkheid over te kunnen geven.

Aan de theorie van magische belichaming liggen drie eigenschappen ten grondslag. Zoals zal blijken zijn deze eigenschappen onderling sterk met elkaar verbonden. Magische belichaming bestaat uit een samenstelling van emotie, geloof en belofte. Gekeken wordt of magische belichaming als een proces kan worden gezien. Een proces dat zich openbaart in de emotie van de mens die tot stand is gekomen uit een bepaald geloof in een bepaalde belofte die voorafgaand aan de situatie is gedaan. Hoe dit proces in de praktijk werkt kan verduidelijkt worden aan de hand van een illusionisten show.

De belofte voorafgaand aan het bezoeken van een illusionisten show is over het algemeen entertainment, sensatie en magie. Tijdens de show wordt deze belofte geprikkeld doordat de illusionist inderdaad een goede show neerzet en met spectaculaire trucs komt, zoals het lichaam dat de illusionist laat verdwijnen zonder dat zichtbaar wordt hoe hij dit doet. Dit wordt vaak geïnterpreteerd als magie. De belofte wordt als het ware bevestigd, met als gevolg dat vanaf dat moment het geloof een belangrijke invloed uitoefent. Geloof wordt in dit kader gebruikt, omdat het de overtuiging van ‘iets’ (waarvan het handelen onzichtbaar is), in de verbeelding kan omtoveren naar een handelen dat wel zichtbaar wordt. Bij het lichaam dat de illusionist laat verdwijnen, maakt de kijker een denkbeeldige handeling waarin de illusionist het lichaam laat verdwijnen. In wezen is dit niet het geval. De illusionist voert een truc uit, waardoor het lijkt alsof het lichaam verdwijnt, in wezen handelt hij anders dan wat de kijker ziet als zijn handelen. Het geloof van de kijker wordt echter vaak sterk vastgehouden, de bezoeker raakt als het ware overtuigt doordat de belofte is vervuld. Wanneer deze vervulling van een dusdanige kracht is, brengt het geloof een bepaald gevoel teweeg in het lichaam van de kijker. Het lichaam voelt als het ware de belofte, het ervaart de

sensatie, het wordt geëntertand, wellicht denkt de bezoeker zelfs de magie te kunnen voelen. Dit alles houdt stand zolang deze magie in stand wordt gehouden in het lichaam. De magische belichaming zou gezien kunnen worden als een sensatie in het lichaam dat zowel schadelijk als onschadelijk kan zijn. Wellicht kan het in het beste geval zelfs een verbetering of genezing activeren in het lichaam. Hieronder volgt een eerste theoretisch concept van magische belichaming. De begrippen emotie, geloof en belofte worden eerst los van elkaar verduidelijkt aan de hand van de theorie van Sartre die aan het begin van dit hoofdstuk is behandeld. Deleuze's theoretisch concept van het 'lichaam zonder organen' wordt gebruikt om een voorbeeld van een kritiek op het concept van magische belichaming te geven.

Magische belichaming kijkt naar het lichaam de onderdeel wordt van het kunstwerk en vestigt zich in dit lichaam zodat de eigenaar van dit lichaam de beleving van het kunstwerk op het niveau van een geëmotioneerd bewustzijn kan ervaren. Het bewustzijn transformeert op deze wijze zowel het lichaam van de eigenaar als het kunstobject, het creëert een magische wereld.

Om deze definitie nader te verklaren volgt hieronder een duidelijke opsomming van de verschillende eigenschappen emotie, geloof en belofte en wordt zo duidelijk wat zij zichtbaar maken in de magische belichaming.

1) Magische belichaming maakt zich zichtbaar in emotie. Het maakt zich zichtbaar aan het bewustzijn van de mens doordat het lichaam een bepaalde emotie ervaart. Zoals de vrijheid volgens Sartre tot uiting komt in het ondervragen van de 'dingen', waarin de vraag zich zowel verbindt als verwijdt van het ondervraagde, is dit ook het geval bij magische belichaming. Zij is verbonden met de situatie, omdat zij daardoor ontstaat, maar daarnaast staat zij daar ook los van, zij creëert een soort vervreemding van de situatie. Het bewustzijn kan zonder deze paradox het magische niet waarnemen. In 'Magie en Emotie' omschrijft Sartre dit als het bewustzijn dat zich verlaagt tot het niveau van de gedragingen. Emoties transformeren als het ware de wereld wanneer een situatie een bepaalde spanning teweeg brengt die het bewustzijn niet direct kan plaatsen. De belofte kan hierbij de emotie voorafgaand aan de situatie sturen doordat het de nog niet ervaren situatie van te voren definieert als een bepaalde emotie. Het heeft zich al op het irreflexieve bewustzijnsniveau gevestigd. Het bewustzijn kan met die voorafgaande selectieve informatie bij het ervaren van de spanning in de situatie, direct een beroep doen (zonder bewustzijn van het subject) op de vooraf vastgestelde emotie die van te voren aan de situatie werd toegeschreven. Dit vraagt echter een sterke overtuiging van het bewustzijn in de waarneming van de vooraf aangeboden informatie. Die overtuiging kan ontstaan vanuit een bepaald geloof.

2) Een voorbeeld van een geloof in relatie tot magische belichaming, is het idee dat objecten een gevoelswereld ervaren. Een voorbeeld hiervan is het gevoel van identificatie dat bezoekers van een tentoonstelling kunnen hebben wanneer zij contact maken met een kunstobject. Het object lijkt bepaalde subjectieve eigenschappen te bezitten die door de kijker worden waargenomen als zijn of haar eigen eigenschappen. Hierbij is het interessant te kijken naar hoe Sartre de geheimhouding van het innerlijke leven ziet. Het innerlijk leven blijft voor een ander altijd onzichtbaar. In die zin is de mens uniek wanneer het gaat om zijn of haar gevoelswereld. Het geloof maakt in het geval van het kunstobject gebruik van deze unieke en eenzame wereld door te doen geloven dat het geobserveerde object de innerlijke wereld doet verschijnen, echter niet in het lichaam waar het normaal gesproken door de mens wordt gezien. Maar buiten het lichaam zelf. Het kunstobject maakt het tastbaar in de wereld, zichtbaar (niet alleen voor de beschouwer) maar ook voor anderen. Dit idee van een subjectieve eigenschap toeschrijven aan een object kan ook gezien worden vanuit de waarneming van de kijker die beïnvloed wordt door eigen cognitieve en sociale patronen die geprojecteerd worden op bepaalde eigenschappen van het object waardoor lijkt dat het object de weergave is van een subjectieve ervaring. Een argument voor de onzichtbaarheid van dit proces kan gezocht worden in de retrospectieve eigenschap die Sartre het lichaam toekent. Een lichaam kan alleen terug kijken op een situatie. Daarmee wordt bedoeld het irreflexieve bewustzijn bedoeld. Een lichaam-voor-zich kan nooit gekend worden stelt Sartre. De verbeeldingskracht van het geloof neemt in het concept van magische belichaming een belangrijke rol in. Het is daarom ook de eigenschap die het meest verantwoordelijk kan worden gehouden voor, wat al eerder naar voren kwam, schadelijke of onschadelijke sensaties voor het lichaam. Dit kan verduidelijkt worden aan de hand van wat Sartre kwade trouw noemt. Kwade trouw streeft in relatie tot magische belichaming alleen een eigenbelang na. Het vestigt zich in het geloof doordat het de mens verleid. Het voorbeeld van Coca-Cola geeft bijvoorbeeld aan hoe een corporatie de consument verleidt Coca-Cola te kopen door te beloven dat je daar gelukkig van wordt. Het is alleen niet gezegd dat dit ook echt het geval is, teveel cola is bijvoorbeeld schadelijk voor het gebit. Het is in dit geval de consument die gelooft in de belofte van Coca-Cola en ondervraagt die belofte of dat geloof in het geval van kwade trouw niet.

3) De Belofte wordt door het subject omarmd vanuit een verlangen. Beloftes zijn reacties op verlangens, maar sturen ook het verlangen. Beloftes en verlangens hebben echter dezelfde eigenschap in dat zij nooit worden vervuld, anders bestaan zij niet. Het vervullen van een belofte

betekent dat de belofte is vervuld en dus niet langer een belofte is. Een verlangen dat vervuld wordt is hetzelfde. Op het moment dat het verlangen wordt bevredigd verdwijnt het verlangen. In wezen hebben beloftes en verlangens daarom als instinctief doel zichzelf in leven te houden. Dit is hetzelfde mechanisme waarop magische belichaming handelt.

Om van het theoretisch concept van magische belichaming, zoals dat hierboven is omschreven, een toepasbaar model te maken worden de drie eigenschappen als uitgangspunten genomen. Deze eigenschappen maken een begin met wat het theoretisch concept van magische belichaming zichtbaar kan maken in de verbinding tussen kunstobject en subject en wie daarvoor verantwoordelijk is. Het laatste kan namelijk eventueel iets zeggen over de schadelijkheid of onschadelijkheid van de magische belichaming. In hoofdstuk drie zal het model waarop magische belichaming wordt gebruikt om de tentoonstellingen van drie kunstenaars te analyseren worden weergegeven.

2. TECHNOLOGISCHE BELICHAMING

Technologische belichaming verwijst naar de verbinding die Pipilotti Rist, Nathalie Djurberg en Christoph Schlingensief maken tussen technologie, het lichaam van de kijker en hun kunstwerken. Om een duidelijk beeld te krijgen van de kunstenaars, hun kunst en hun visie over hun kunstwerken volgt hieronder eerst een korte introductie. Vervolgens worden de belangrijkste werken voor dit onderzoek beschreven en wordt duidelijk welke inspiratiebronnen voor deze kunstenaars belangrijk zijn en welke connectie zij zelf zien tussen hun eigen werk en de toeschouwer. Deze verbinding tussen hun kunst en de toeschouwer wordt in dit hoofdstuk voornamelijk weergegeven door de eigen intentie van de kunstenaar en de interpretatie van hun werk door kunstcritici. Daarnaast worden de kunstwerken in een kunsthistorische context geplaatst. Ten slotte wordt beschreven welke focus in hun kunstwerken belangrijk zijn voor dit onderzoek.

Pipilotti Rist

Videokunst wordt voor Elisabeth Charlotte Rist (geboren 1962 in Rheintal, Zwitserland) beter bekend als de kunstenaar Pipilotti Rist, het medium waarin zij overeenkomsten ziet tussen de camera en het onderbewuste. In haar experimenten komt ze tot de conclusie dat de beelden die ontstaan in het onderbewuste van de machine overeenkomen met de beelden van het onderbewuste van de mens.⁶⁹ De camera, wat Rist bedoelt met machine, kan zo worden gemanipuleerd dat opgenomen beelden gaan ‘storen’, zoals op een oude videoband wel eens te zien is. Met verschillende opties bij montage: snelheid, resolutie enzovoort, kunnen de opgenomen beelden worden bewerkt. Deze overdaad zorgt ervoor dat de ‘machine’, om te kunnen voldoen aan de opdracht, vervormde of ‘gebroken’ beelden vertoont. In verschillende interviews noemt Pipilotti deze ontdekking, waarin de overbelaste videocamera overeenkomt met warrige beelden uit het onderbewuste, haar innerlijke beelden.⁷⁰

Eén van de eerste voorbeelden hiervan is de video (*Entlastungen*) *Pipilotti's Fehler* ([*Absolutions*] *Pipilotti's Mistakes*). Deze video is het afstudeerproject van Rist dat zij in 1988 maakte aan de School of Design in Basel in de richting [Audio Visuele Communicatie Video].⁷¹ Het verscheen twee jaar na haar video *I'm Not The Girl Who Misses Much* (1986), waarin kunstcritici vooral een

⁶⁹ Phelan, Obrist, Bronfen e.a. 2001 (zie noot 6), p. 108.

In deze tekst wordt het Engelse woord pictures gebruikt, dat in deze tekst vertaald is met beelden.

⁷⁰ Phelan, Obrist, Bronfen e.a. 2001 (zie noot 6), p. 108.

⁷¹ (*Entlastungen*) *Pipilottis Fehler* ([*Absolutions*] *Pipilotti's Mistakes*)

< <http://www.youtube.com/watch?v=8DLuj-xMphQ&list=PLFFBB89B945239D04> > (15 juni 2012). Phelan, Obrist, Bronfen e.a. 2001 (zie noot 6), p. 81.

referentie aan de tweede feministische beweging zagen. Rist ontkent deze eenduidige interpretatie nog steeds, ze vindt het niet erg om een feministe te worden genoemd, maar het is niet de drijfveer achter haar video's.⁷² De video (*Entlastungen*) toont ongeveer vierentwintig filmexperimenten doormiddel van "techniekstoringen".⁷³ De gescheurde beelden met felle kleuren ontstaan onder andere, doordat Rist de opnames gelijktijdig en te snel afspeelt op recorders en vervolgens deze 'gebroken' beelden in een *time base corrector* stopt die ze weer probeert te corrigeren. Rist noemt het eindresultaat van deze techniekstoringen haar psychosomatische symptomen.⁷⁴ Het begrip psychosomatisch wordt in de psychiatrie gebruikt om de wisselwerking en de samenhang tussen psyché en lichaam te duiden.

Het videowerk (*Entlastungen*) toont de tweedeling van strijd en tegenwerking wanneer mensen obstakels in hun leven tegenkomen. Een vrouw in een rode jurk valt telkens flauw op straat, in een maïsveld of in een grasveld. In een zwembad zie je haar vechten om aan de overkant te kunnen komen terwijl een hand haar telkens aan haar haren onder water duwt. Happend naar adem probeert ze zichzelf in leven te houden. In een ander beeld probeert ze over een muur te klimmen, waarin haar fysieke uithoudingsvermogen het niet redt van de zwaartekracht die haar ervan weerhoudt over de muur te klimmen. Het totale beeld belichaamt de hoge spanning die ontstaat en onvermijdelijk is wanneer belangrijke keerpunten op het levenspad verschijnen. Het werk toont tevens de worsteling met deze van buitenaf opgelegde obstakels. Hierin probeert de hoofdrolspeelster telkens weer de kracht te vinden om zich staande te houden of te verzetten.⁷⁵ De video raakt daarmee diepe onzekerheden en dualiteiten. De video is een constante afwisseling van onderdrukking en weerstand. Het flauwvallen van de hoofdrolspeelster krijgt daarbij een dubbele betekenis wanneer 'flauwvallen' vertaald wordt naar 'Ohnmacht' in het Duits. Hierdoor wordt zonder macht zijn letterlijk gemaakt.⁷⁶ Dit werk toont een belangrijk beginpunt in het oeuvre van Rist waarin technologie een immateriële verbinding aangaat met het lichaam van de mens. Het laat zien dat Rist al vroeg in haar carrière gedreven is in het onderzoeken van de technologische mogelijkheden, waarin zij onbewuste beelden die mensen hebben kan weergeven.

⁷² Phelan, Obrist, Bronfen e.a. 2001 (zie noot 6), p. 12.

⁷³ Phelan, Obrist, Bronfen e.a. 2001 (zie noot 6), p. 81.

⁷⁴ Phelan, Obrist, Bronfen e.a. 2001 (zie noot 6), p. 124.

⁷⁵ Phelan, Obrist, Bronfen e.a. 2001 (zie noot 6), p. 80.

⁷⁶ Phelan, Obrist, Bronfen e.a. 2001 (zie noot 6), pp. 80-91.

In haar onderzoek gaat Rist verder dan het tonen van een video op een tv-scherm. Ongeveer tien jaar later begint ze met het experimenteren van de choreografie voor de toeschouwer in de architecturale ruimte. In een interview met Hans Ulrich Obrist, curator en kunstcriticus op het gebied van hedendaagse kunst, noemt Rist een essay van Georges Perec (1936-1982) genaamd 'Especès d'espaces' uit 1974. Het essay '[Soorten van ruimte]' onderzoekt de ruimte door te kijken waar een ruimte wordt gevormd, waar het stopt en hoe het zich vermengt met andere ruimtes.⁷⁷ Rist koppelt dit aan een manier waarop de ruimte in de mens tot stand komt en zich kan verbreden. Het idee van een versmelting tussen video technologie en de omgeving komt onder andere voort uit haar bewondering voor de kunstenaar Nam June Paik (1932- 2006). Paik een pionier op het gebied van videokunst en een belangrijke kunstenaar voor de ontwikkeling van de kunstenaarsstroming *Fluxus*, gebruikt de mogelijkheden van technologie om zich aan elke context te kunnen aanpassen. Een gedachte die Rist vanaf dat moment ook in haar werk zal gebruiken. Pipilotti omschrijft de invloed van de kijker als haar en Paik's drijfveer, waarin zij beiden de kijker in hun werk willen trekken. Dit is de 'reconquering of the space inside the TV set', waarin de omgeving compleet wordt vergeten en alleen 'the box' nog bestaat.⁷⁸

Toch, rond 1996 verlaat Rist 'the box', verwijderd ze het scherm en begint de kunstenaar langzaam te werken met videoprojecties. *Sip My Ocean* en *Ever is Over All* tonen de grote haaks op elkaar geplaatste schermen waardoor een hoek wordt gevormd die boven de kijker uitstijgt.⁷⁹ Vanaf hier wordt de monitor verlaten en komen haar video's steeds dichterbij de architecturale omgeving van een gebouw of expositieruimte. De Soundtracks in deze video's transformeren volgens Anne Söll het geluid in de materiële installatie in een immateriële sensuele plek, waarin de bezoekers met (bijna) al hun zintuigen bewegen.⁸⁰ Hierna zijn het nog maar een paar stappen voordat ze de projectie vermengd met de architecturale ruimte door direct op de muur te projecteren of een vervormd projectiescherm op het plafond te plaatsen.⁸¹ In 2008 in het MoMA in New York stond in het atrium van dit museum de installatie *Pour Your Body Out*. Deze installatie werd direct op de architectuur van het museum geprojecteerd en werd door John Slyce gezien als een werk waarin

⁷⁷ Phelan, Obrist, Bronfen e.a. 2001 (zie noot 6), p. 26.

⁷⁸ Phelan, Obrist, Bronfen e.a. 2001 (zie noot 6), p. 15.

⁷⁹ *Sip My Ocean* (1996) < <http://www.youtube.com/watch?v=VJhgIcbSEeM> > (15 juni 2012). *Ever is Over All* (1997) < http://www.youtube.com/watch?v=a56RPZ_cbdc > (15 juni 2012).

⁸⁰ Kempers, Schreuder, Slyce e.a. 2009 (zie noot 8), p.131.

⁸¹ Phelan, Obrist, Bronfen e.a. 2001 (zie noot 6), p. 56.

alle lichamen zowel verstandelijk als emotioneel werden geraakt.⁸² De uitspraken van Anne Söll en John Slyce laten zien dat Rist's werk een sterke gevoelsmatige en onstoffelijke verbinding aangaat met het lichaam van de kijker. De videobeelden kwamen voort uit het beeldmateriaal van de tachtig minuten durende speelfilm *Pepperminta*, die in 2009 in première ging. Deze film gaat over een jonge vrouw die van haar oma de opdracht erft om de wereld te bevrijden van alle onnodige angsten. Hiermee worden vooral de angsten bedoeld die niet nuttig zijn voor de overleving van de mens; de angst om buitengesloten te worden, belachelijk worden gemaakt of te worden afgewezen. De film laat mogelijkheden zien hoe gedrag en rituelen anders kunnen worden ingevuld. *Pepperminta* laat hier vooral vrolijke alternatieven zien die positief humorvol zijn en hoop geven.⁸³ In 2009 presenteerde het Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam een geselecteerd overzicht uit het video-oeuvre van Rist, waarin niet de architectuur van het museum gebruikt werd voor projectie, maar een nieuwe ruimte in het museum werd gebouwd. De tentoonstelling presenteerde de videowerken *Kleines Vorstadthirn von Rotterdam* (1999/2009) waarin een melancholische tekst in de ondertiteling te lezen is. Het geluid komt van een vrouw die als passagier op de achterbank van een auto het woord voert. Zij gaat tekeer tegen alle 'opgeblazen romantiek' die ons als stellen aan elkaar bindt.⁸⁴ Op het plafond was *Homo Sapiens Sapiens* (2005) geprojecteerd. Het toont een verlangen naar een Eden zonder zondeval. De video *A la Belle étoile* (2007) was daarmee in contrast op de vloer geprojecteerd. Net als *Pour Your Body Out* bevat de video *Lungenflügel* (2009) ook beelden uit de film *Pepperminta*. De video geprojecteerd op een amorf gevormd scherm waaronder bezoekers op een eiland van tapijten konden liggen was *Tyngdkraft, var min vän* (2007) een zusterwerk van *Sip My Ocean*. Het beschrijft een fantasiebeeld van een leven waarin geen verschil bestaat tussen de seksen en waar ontbinding zichtbaar wordt in water, lucht en atomen.⁸⁵ Daarnaast waren *Apple Tree Innocent on Diamond Hill* (2003) en *A liberty Statue for Löndön* (2005/2009) te zien. Deze laatste video is de tegenhanger van *Homo Sapiens Sapiens*, het laat de versmelting van wilde natuur, beschaving en lichamelijke betrekkingen zien. *Herz aufwühlen Herz ausspülen* (2004) toont zowel de binnenkant van het lichaam waarin rode bloedlichaampjes zweven door verschillende landschappen als het 'op weg zijn' van een dame in

⁸² Kempers, Schreuder, Slyce e.a. 2009 (zie noot 8), p.50.

⁸³ Richard Julin, Tessa Praun, *Pipilotti Rist: Congratulations!*, Stockholm 2007, p.31.

⁸⁴ Kempers, Schreuder, Slyce e.a. 2009 (zie noot 8), pp. 51-52.

⁸⁵ Julin, Praun 2007 (zie noot 83), p. 50.

een fel gekleurde gele jas. Het laatste werk *Gians Mobile* (2007) laat de huid van heel dichtbij zien en toont daarmee de meest zachte en intieme plekken van het lichaam.⁸⁶

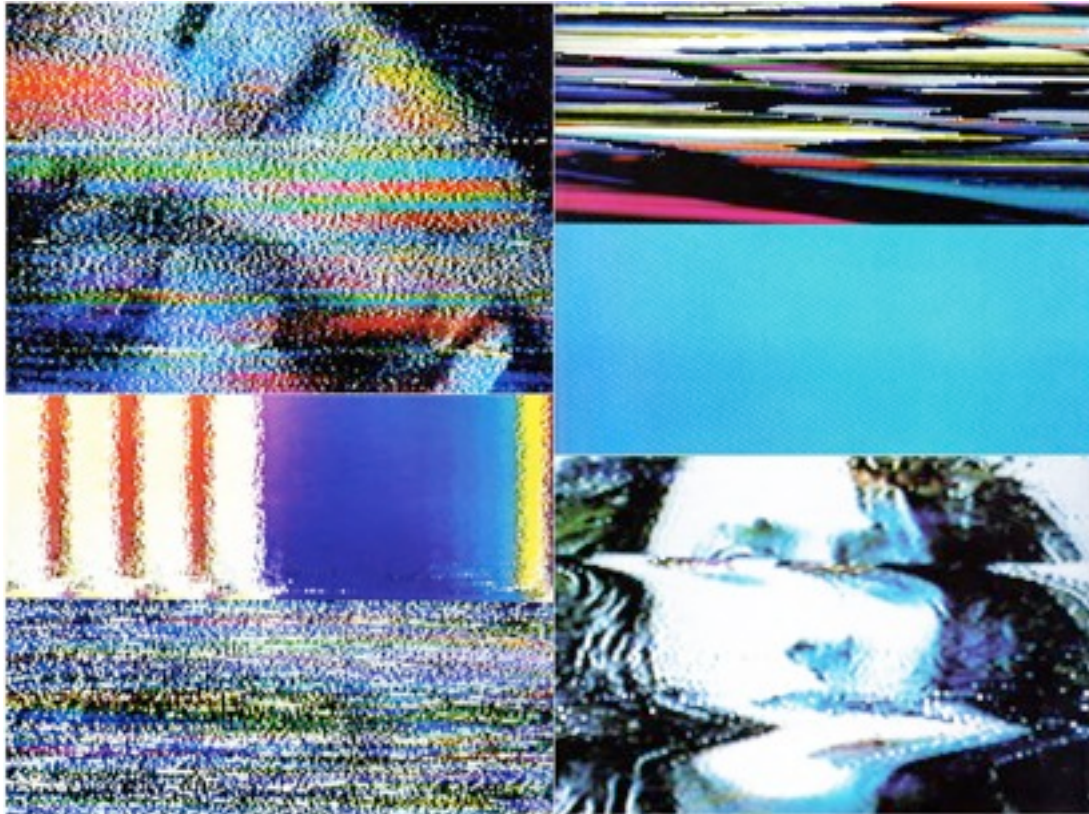
Deze tentoonstelling laat zien dat Rist een andere wereld creëert waaraan de toeschouwer, eenmaal binnen getreden, niet meer kan ontsnappen. De naam van de tentoonstelling *Elixir: het video-organisme van Pipilotti Rist*, benadrukt dit nogmaals. Interessant daarbij is de plattegrond van de tentoonstelling die herkenbare menselijke organen toont; het hart, longen, maag en hersenen hebben de museummuren weten te verdringen.⁸⁷ Opvallend bij het binnengaan van dit organisme is de manier waarop Rist de museale conditionering van de bezoeker doorbreekt. Rist vroeg bezoekers op blote voeten de tapijten vloer van de tentoonstelling te betreden en liet ze in sommige ruimtes op slangvormige kussens en van tapijt gemaakt eilanden op hun rug liggen. De ontspanning die door het neerleggen van het lichaam ontstaat in de ruggengraat draagt volgens Rist bij aan de intensiteit waarmee de kijker de video's in het onderbewuste opneemt. Opnieuw benoemt zij hier de psychosomatische samenhang, namelijk wanneer de spieren zich ontspannen heeft dit volgens Rist ook effect op het denken. Rist geeft op deze manier haar installaties een meditatieve dimensie waarin zwaartekracht wordt uitgesteld en spierspanning wordt weggenomen.⁸⁸ Daarnaast biedt deze ontspannen positie de mogelijkheid om de lichamelijke ervaring van de toeschouwer synchroon te laten lopen met het lichaam in de video van Rist.⁸⁹ Dit betekent dat naast de connectie tussen technologie en het onderbewuste, Rist ook een fysieke verbinding weet te maken tussen de ruimte, haar video en de kijker.

⁸⁶ Kempers, Schreuder, Slyce e.a. 2009 (zie noot 8), pp. 51-52.

⁸⁷ Kempers, Schreuder, Slyce e.a. 2009 (zie noot 8), pp. 4-5.

⁸⁸ Phelan, Obrist, Bronfen e.a. 2001 (zie noot 6), p. 49.

⁸⁹ Kempers, Schreuder, Slyce e.a. 2009 (zie noot 8), p. 179.



Afbeelding 1: Beelden uit de video *(Entlastungen) Pipilotti's Fehler ([Absolutions] Pipilotti's Mistakes)*. De experimenten met de technologie van de camera zijn hier goed te zien in de gescheurde beelden. Het verscheurde gezicht lijkt daarin te refereren aan de verscheurde emoties die in deze video



Afbeelding 2: Een impressie van de manier waarop bezoekers in de tentoonstellingen van Rist onderdeel van haar kunstwerk worden. Links is goed het amorf gevormde scherm te zien waaronder mensen op hun rug moeten liggen.

Nathalie Djurberg

In *The Experiment* op de 53^{ste} Biënnale van Venetië plaatst Nathalie Djurberg in 2009 een natuurlandschap van reusachtige bloemen te midden van drie schermen. De drie films met de Engelse titels *The Experiment (Cave)*, *The Experiment (Forest)* en *The Experiment (Greed)* (hier vertaalt door [Grot, Bos en Gulzigheid]), tonen een wereld waarin de duisternis de van plasticine gemaakte poppen omringt. Op de figuren zijn de boetserende afdrukken nog zichtbaar van Djurberg's handen. Deze kleiachtige lichamen, gebouwd rondom een ruggengraat van metaaldraad, bewegen volgens de wil van Djurberg die hen bezit vanaf haar schepping. Dit houdt in dat Djurberg zichzelf zowel als dader en slachtoffer ziet, twee belangrijke karakters in haar films. De relatie tussen Djurberg en haar kleipoppen gaat daarmee verder dan alleen een verbinding. Ze zijn haar eigendom. Een eigendom dat ze niet wil delen, maar wil bezitten. Zodra Djurbergs films klaar zijn verliezen de kleipoppen hun betekenis en meestal worden ze dan door haar vernietigd of weggegooid.⁹⁰

De omgeving(en) in Djurbergs films bestaan uit een combinatie van beschilderd of ingetekend plasticine en/of styrofoam, een stijf isolatiemateriaal waaruit verschillende vormen kunnen worden gesneden of gevijld. In *The Experiment* lijkt van sommige planten en bloemen de verf nog naar beneden te druipen en op andere plekken zijn rode (verf)sporen op de grond te zien die het lijden van een bloedende plant kunnen suggereren. Op een ander plateau tussen de kleurrijke bloemen wordt de bezoeker ineens geconfronteerd door een met slijm besmeerd reptielachtig wezen dat op het punt staat om moordlustig van het plateau af te springen. Pernille Fonnesbech, curator bij de hedendaagse kunstinstelling GL STRAND in Copenhagen, schrijft over dit werk in de catalogus voor de tentoonstelling *Snakes Knows it's Yoga* dat zowel in GL STRAND als in het Museum Boijmans van Beuningen in 2009 te zien was. Volgens haar is het een kunstwerk dat haar publiek lichamelijk en in de mentale verbeelding omringd.⁹¹ Dit geldt ook voor Djurberg zelf. Zij hoopt de kijker naar binnen te trekken en onderdeel te maken van de driedimensionaliteit die zij door het plaatsen van sculpturen tussen de videoschermen neerzet.⁹²

De drie films [Grot, Bos en Gulzigheid], laten elk het verlies van controle en autonomie zien. In [Grot] leeft een misvormde vrouw afgesloten in een druipgrot waarin alleen een wc en een wasbak staan. Het gevecht tegen de zelfdestructie van haar eigen lichaam begint wanneer haar hoofd naar achteren valt en haar armen en benen zich van haar los rukken. De armen en benen leiden een eigen

⁹⁰ Celant 2008 (zie noot 10), p. 108.

⁹¹ Görner (red.) 2010 (zie noot 13), p. 112.

⁹² Celant 2008 (zie noot 10), p. 165.

leven en beginnen direct de vrouw te verminken. Ze vernederen haar door haar te dwingen haar eigen borstmelk te drinken. Wanhoop, angst en pijn zijn van haar gezicht af te lezen. De film eindigt abrupt wanneer een rotsblok op de ledematen valt. Fonnesbech legt dit uit als de overheersing van de natuurlijke orde op de eigenmachtige ledematen. Dit vat zij op als een commentaar op de kwetsbaarheid van de mens en haar rol in de wereld. Daarnaast illustreren de onwillige ledematen volgens haar de kwetsbaarheid van het animatieproces zelf, waarbij de klei kan instorten tijdens het boetseren.⁹³

In een interview met Germano Celant, de curator van de tentoonstelling *Turn into Me* van Djurberg in Fondazione Prada in 2008, noemt Djurberg haar zwart-wit met houtskool getekende stop motion-animatiefilm: *My name is Mud* (2003). In deze korte film is de modder een persoon geworden. De modder praat, stelt zichzelf voor en vernietigt en of eet alles op dat op zijn pad komt. Modder betekent voor Djurberg, zo vertelt ze: destructie, het gaat over diep met je handen in je eigen lichaam door je eigen ingewanden gaan.⁹⁴ De herinnering van Djurberg waarin ze met haar halfbroers in het drijfzand speelden en thuis de modder over haar hele lichaam zag zitten laat zien hoe verbonden Djurberg zich voelt met het medium klei. Wanneer dit wordt samengebracht met de drang van Djurberg haar poppen te willen bezitten laat het nog duidelijker zien hoe Djurberg elk personage in haar film zowel fysiek als mentaal belichaamt.

De verklaring dat de steen die de ledematen verplettert in [Grot] het instorten van de klei tijdens het boetseren aantoont, kan worden weerlegd door Djurbergs uitspraak dat na het filmen de personages geen nut meer voor haar hebben. Het verpletteren van de ledematen lijkt daarom eerder te refereren aan een absolute vernietiging. Misschien had Djurberg op dat moment genoeg van het martelen van de vrouw en wilde ze haar materiaal vernietigen, omdat het niet langer nut voor haar had. Hierdoor de hulpeloze vrouwenrump alleen achter latend.

Ledematen die een eigen leven gaan lijden komen vaker terug in de films van Djurberg.

Bijvoorbeeld het afscheuren van ledematen in een eerdere film waarin Djurberg geen kleipoppen gebruikt, maar net als in *My Name is Mud* met houtskool op papier werkt. *Jag sysslar givetvis med trolleri* uit 2007 ([Ik doe natuurlijk ook met magie]) laat een vrouw zien hangend tussen twee bomen die haar lijken te willen wurgen. De tekst '[je ruikt walgelijk ben je gestopt met wassen of ruik ik hallucinaties]' verschijnt geschreven in beeld terwijl de vrouw haar ontlasting laat lopen. De takken scheuren haar armen en benen af en plaats benen waar eerst armen zaten en armen waar eerst benen zaten. Waardoor billen de bovenkant van het lichaam worden met op iedere bil een oog

⁹³ Görner (red.) 2010 (zie noot 13), p. 156.

⁹⁴ Celant 2008 (zie noot 10), p. 107.

en de onderkant van het lichaam op armen en handen staat waar twee borsten boven hangen. Het hoofd van de vrouw wordt snel afgerukt. Nadat een van haar ogen eruit wordt getrokken, wordt het weggegooid en komt het aan de wortels van één van de bomen te liggen. Het hoofd kijkt naar de vervreemding van haar eigen lichaam. Het gecreëerde ‘monster’ dat zij ziet lijkt alleen nog maar te willen scheuren. In de tentoonstelling *Turn Into Me* wordt de film getoond in een zelfgemaakte grot. Dit was voor Djurberg een logische plek, omdat het werk een soort donkere magie in zich heeft.⁹⁵ In deze tentoonstelling lijkt Djurberg ook te ontdekken dat de relatie tussen haar films en haar sculpturen verder reikt dan alleen maar fysiek. Djurberg noemt het zelf een metafysische relatie.⁹⁶ De drang te willen scheuren door ledematen gebeurt ook in het lichaam van de vrouw in [Grot]. Deze terugkerende en vernietigende kracht in het lichaam, lijkt in [Grot] en *Jag sysslar givetvis med trolleri* een paradox te tonen waarin de destructiviteit zich in de afscheurende ledematen vestigt terwijl het hoofd of een machteloze romp het geheel aanschouwt en naast de moordlustige, sadistische, seksuele behoeftes de schaamte, onmacht en verwarring laat zien.

De andere twee films in *The Experiment* tonen meerdere personages in een scene. [Gulzigheid] benadrukt de verlangens en lusten van de mens. De film is opgedeeld in drie ‘takes’. Eerst zijn drie priesters te zien die een wierrookritueel uitvoeren. Een naakte vrouw kruipt op aandringen van de priesters onder hun liturgisch gewaad. Eén van de priesters lijkt te denken dat de vrouw van hem is en probeert haar steeds te vangen. Fonnesbech ziet de met grote zware sieraden behangen priesters als karikaturen van de hebzuchtige, egoïstische en meedogenloze kant van de mens. Op een gegeven moment wordt de vrouw ruw weggeschopt door de priesters en kruipt dan verward naar een andere vrouw. Zij strelen elkaar en pellen elkaars ‘vlees’ af zodat het skelet van metaaldraad zichtbaar wordt. De verlangens en lusten worden daarna door de priesters opnieuw benadrukt wanneer de priesters uit een berg aarde een dikke vrouw opgraven van wie ze melk uit haar borst zuigen.

[Bos] toont een horror variatie op een klassiek achtig sprookjesbos. In het donkere bos lopen walgelijke rupsen, staan gevaarlijke paddenstoelen en bevinden zich diepe modderpoelen. De dingen zijn hier niet zoals ze lijken. Een pad legt haar eieren in een kalme plas, maar wordt vervolgens door die plas opgeslokt. De film toont daarna een man en een vrouw die door dit donkere bos lopen. Het lijkt alsof ze op zoek zijn naar een plek om elkaar te bevredigen. Het duistere bos waarin schaduwen tot leven komen beangstigt hen echter en om de beurt verschuilen ze achter elkaar of klimmen op elkaars rug. Opnieuw lijkt hier de donkere magie uit *Jag sysslar*

⁹⁵ Celant 2008 (zie noot 10), p. 163.

⁹⁶ Celant 2008 (zie noot 10), p. 163.

givetvis med trolleri in het bos aanwezig, want net als de takken die het lichaam van de vrouw toetakelden, verminken de takken en wortels van deze bomen de man en vrouw door eerst hun kleren en daarna de benen van de man en vervolgens de armen van de vrouw af te rukken. Wellicht in de ijdele hoop om samen te kunnen overleven klimt de man op de rug van de vrouw. De film eindigt wanneer de man en vrouw een veilige plek lijken te hebben gevonden in een holle boomstam. Uiteraard is dit echter schijn en slokt ook deze boomstam het stel op.⁹⁷

Djurberg's fascinatie voor pijn en het besef dat de mens zowel het slachtoffer als de dader is komt onder andere door haar fascinatie voor de filosoof Georges Bataille (1897-1962). In een van haar eerste kunstcolleges kwam ze in contact met de theorie van deze filosoof waarin zij haar eigen gedachtes en ideeën gereflecteerd zag.⁹⁸ Bataille geloofde dat de sadistische erotiek de onrust wegneemt die veroorzaakt wordt door de menselijke begrenzing. Door seksuele degradatie en vernedering kan de mens het sacrale ervaren. Hierdoor wordt volgens hem de intimiteit hersteld die verloren is gegaan door de moderniteit. De afstand tussen lichaam en geest wordt volgens Bataille door sadisme hersteld, omdat het de onderdrukte verlangens zou bevrijden.⁹⁹ De paradox van het gelijktijdig kunnen ervaren van goddelijke extase en extreme terror komt ook naar voren in de tentoonstelling *Snakes Knows it's Yoga* in het Museum Boijmans van Beuningen in 2011. De yogi's geplaatst in verschillende doorzichtige kubussen met op de zijkanten verschillende kleuren neonlicht, lijken deze paradox uit te beelden met hun uitpuilende ogen en uitgehongerde lichamen in gepolijste lotushoudingen. Het toont dat het ervaren van pijn ook iets geestelijkst kan zijn, net als lust. Pijn en lust lijken te bestaan, doordat ze met elkaar in contrast staan. In wezen zijn zij dus verbonden, namelijk het paradoxale aan het lustgevoel is de gebondenheid aan pijn, het feit dat het eruit voortkomt, maar ook de pijn verzacht. De yogi's raken daarmee het concept van buiten zichzelf zijn en de mogelijkheid tot verlichting door het kennen van zichzelf en de wereld waarin men leeft.¹⁰⁰

Duidelijk is dat de toeschouwer in Djurberg's werk in een paradoxale wereld terecht komen die het meest duistere in het onderbewuste van de mens naar boven haalt. Hierin raken zowel de films als de kijkers met elkaar verbonden in een constant veranderende stroom van tegenstrijdige gevoelens en emoties.

⁹⁷ Görner (red.) 2010 (zie noot 13), p. 156.

⁹⁸ Celant 2008 (zie noot 10), p. 53.

⁹⁹ Ermeling 2005 (zie noot 19), p. 80.

¹⁰⁰ Görner (red.) 2010 (zie noot 10), p. 145.



Afbeelding 3: Filmstills uit *Jag sysslar givetvis med trolleri* en *My Name is Mud*. Rechts onder een foto van de tentoonstelling *Turn Into Me* van Djurberg in het Fondazione Prada in 2008 in Milaan.



Afbeelding 4: Impressie van de tentoonstelling *The Experiment (Cave)*, *The Experiment (Forest)* en *The Experiment (Greed)* tijdens de Biënnale van Venetië 2009.



Afbeelding 5: Afbeeldingen van de tentoonstelling *Snakes Knows it's Yoga* in het Museum Boijmans van Beuningen in 2011.

Christoph Schlingensief

Christoph Schlingensief baseerde zijn eigen opera *Bayreuth* op de opera *Parsifal* van Richard Wagner (1813-1883). Deze opera staat naast een ode aan Wagner ook voor het eerste concept van de animatograph. De animatograph moest een langdurig project worden dat de hele wereld zal over reizen op zoek naar bijzondere plekken in de geschiedenis van de mensheid. Schlingensiefs intentie voor zijn versie van Wagner's Parsifal was om op het toneel tijd in ruimte weer te geven. Hiervoor ontwierp hij een schijf met een diameter van acht meter die tijdens de opera ronddraaide waardoor een constante verandering van decor op het toneel plaats vond. Het resultaat was een continu veranderend 'kunstzinnig organisme' waar een oneindigheid aan beelden op werd geprojecteerd.¹⁰¹ Dit was het begin van de animatograph waar Schlingensief uiteindelijk van 2004 tot 2007 aan werkte en onder andere in IJsland en Namibië werd gebouwd. Schlingensiefs ultieme droom was om van de animatograph een groot organisme te maken dat zal bestaan uit een ronddraaiend plateau met een diameter van zestien meter waarop alle bestaande films elkaar zouden overlappen. Het totaalbeeld zou het verhaal van de animatograph vertellen.¹⁰² De muziek van Wagner is een belangrijk onderdeel in zowel de animatograph van Schlingensief als in de opera *Bayreuth*. Boris Groys, curator en kunstcriticus, noemt het gebruik van Wagner's *Parsifal* door Schlingensief een ready-made.¹⁰³ Naast de muziek van Wagner, gebruikt Schlingensief ook objecten van andere kunstenaars die hij bewondert. Zo zijn in de IJsland animatograph objecten uit het atelier van Joseph Beuys (1921-1986) en Dieter Roth (1930-1998) opgenomen. Groys beschrijft verder in zijn essay 'When Words Fail' (2010) hoe Schlingensief de oorzaak van zijn longkanker zag in de muziek van Wagner die hij door het bestuderen van *Parsifal* voor zijn eigen opera zo diep had gevoeld. Schlingensief geloofde volgens Groys dat zijn lichaam geïnfecteerd was door de muziek van Wagner door het verlangen naar de dood. Niet langer is Schlingensiefs lichaam daarmee het slachtoffer van de organische wereld, maar is het ziek gemaakt door de gevolgen van kunst op zijn lichaam. Groys stelt hier dat kunst zich in het leven kan vestigen en zowel voor het geluk als voor het lijden kan zorgen. Kunst zelf is de bron.¹⁰⁴ In zijn dagboek schrijft Schlingensief: 'Ik ben er echt van overtuigd dat de kanker in mij iets te maken heeft met Bayreuth. Niet met papa, of met iemand

¹⁰¹ Forrest, Scheer 2010 (zie noot 15), p. 170.

¹⁰² Forrest, Scheer 2010 (zie noot 15), p. 175.

¹⁰³ Forrest, Scheer 2010 (zie noot 15), p. 170. Met ready-mades worden vaak geprefabriceerde objecten bedoeld die door een museale of galerie context een andere betekenis krijgen en die hen tot autonome kunstobjecten maakt

¹⁰⁴ Gaensheimer 2011 (zie noot 16), p. 196.

anders. Nee, niemand anders, ook geen object. Ik heb dit donkere kanaal zelf geopend. Ik heb een poort opengedaan die ik nooit had mogen openen.’¹⁰⁵

Het idee dat kunst zo sterk verbonden kan zijn met het lichaam blijkt ook uit verdere uitleg over de animatograph. Jörg van der Horst, Schlingensiefs dramaturg noemt de bezoeker het orgaan dat de ‘life machine’ activeert. Ook hier wordt het opnemen van beelden door het oog van de mens vergeleken met het oog van de camera. Daarbij lijkt van der Horst te suggereren dat die beelden door de mens gedeeld worden met de animatograph. Schlingensief versterkt dit door zijn aanvulling: ‘The animatograph is an artificial eye, not a camera but a human visual organ. It is the viewer seeing himself and, in doing so, leaving traces, the way images leave traces on the retina.’¹⁰⁶ Het woord animatograph komt van het woord ‘anima’, dat ziel betekent. Daarnaast is het een begrip dat door Robert William Paul (1869-1943) werd gebruikt om de eerste projectie apparatuur te duiden dat zowel tegelijkertijd kon opnemen als afspelen. Schlingensief ziet de animatograph als een illustrator van de ziel.¹⁰⁷

De beeldtaal van de animatograph wordt gevormd door de saga’s, mythes, symbolen en paranoïde angsten die Schlingensief verzamelt uit allerlei continenten. Deze beelden worden vertaald naar een oneindige en telkens veranderende stroom van beelden.¹⁰⁸ De animatograph verzamelt en verspreidt het leven en de vragen van het bestaan terwijl zij ronddraait. Schlingensief noemt de animatograph ook wel de Heilige Graal.¹⁰⁹ Zij zal namelijk uiteindelijk een absolute visie moeten geven waarin alle individuele perspectieven worden verenigd. Schlingensief: ‘So we look at one another and cannot shake of the gaze. But we are also being observed. So who is really looking at whom when we stand before this icon cuncta videntis. Simultaneously? The icon stares at both of us even though we thought it was only us that could no longer evade its gaze. The room scrutinizes us rather than we the room.’¹¹⁰

De eerste animatograph *Iceland Edition – House of Obsession* werd in IJsland gebouwd en stond voor het eerst in het Klink & Bank Kunst en Cultuur Centrum van Reykjavik in 2005 als onderdeel van het Reykjavik Kunst Festival. Schlingensief had de tijd genomen om zich te verdiepen in de geschiedenis van IJsland. Op historische plekken in IJsland werden daarom verschillende films

¹⁰⁵ Christoph Schlingensief, *Zo mooi als hier kan het in de hemel niet zijn*, Haarlem 2011, p. 149.

¹⁰⁶ Forrest, Scheer 2010 (zie noot 15), p. 171.

¹⁰⁷ Forrest, Scheer 2010 (zie noot 15), p. 171.

¹⁰⁸ Schlingensief noemt het zelf images, hier dus vertaald door beelden.

¹⁰⁹ Eva Ebersberger (red.), *Figura Cuncta Videntis : the All-seeing Eye : Homage to Christoph Schlingensief*, uitgave bij tent. Wenen (Thyssen-Bornemisza Art Contemporary) 2005, p. 8.

¹¹⁰ Ebersberger (red.) 2005 (zie noot 109), p. 10.

opgenomen die later in de animatograph te zien waren. Zo filmde Schlingensief in Thingvellir, waar Eurazië en Amerika ieder jaar een aantal centimeter uit elkaar groeien. Daarnaast werd hier in 930 voor Christus het eerste parlement van IJsland opgezet. In zijn onderzoek naar IJsland kwam Schlingensief al snel bij de mythologie van de Noordse volken terecht; de Edda. Ondanks de opkomst van het christendom ging deze Germaanse mythologie niet totaal verloren in IJsland. De films in de animatograph tonen een mix van christelijke en Germaanse symbolen en personages.¹¹¹ In augustus 2005 werd een vervolg op de eerste animatograph gebouwd in Neuhardenberg, vlakbij Berlijn waar de Nazi's een geheime militaire vliegbasis hadden gebouwd in 1934. In het bos naast het vliegveld bouwde Schlingensief 'Odin's Parsipark' waarin de wereld van de Edda gecombineerd werd met beelden van de Tweede Wereld Oorlog. Hier werden ook beelden van Hitler en Stalin getoond. Verder werden beelden uit *Parsifal*, Hitchcock films en beelden van Beuys en Roth gebruikt.¹¹² De derde animatograph stond in Lüderitz in Namibia in oktober 2005. De wereld van de Edda werd hier gecombineerd met beelden van het imperialisme, een periode waarin Duitsland nog koloniën in dit gebied had. De animatograph stond te midden van een nieuwbouwwijk van hutten voor arme mensen geconstrueerd uit blik. De animatograph werd zowel door het team van Schlingensief gebouwd als door de bewoners van 'Area 7'. Schlingensief noemde het *The African Twintowers*, refererend aan 9/11 in Amerika en de aandacht die uitging voor de slachtoffers van deze ramp. De titel is een kritiek op de enorme media-aandacht voor 9/11 en het negeren van de honderden mensen die elke dag in Afrika sterven.¹¹³ De laatste animatograph werd in 2006-2007 gebouwd in de Bolksbühne in Berlijn. In *Kaprow City* verdween de mythische laag van de Edda en werd het een animatograph van de eenentwintigste eeuw. In deze animatograph werden bezoekers betrokken bij achttien 'happenings' die door Schlingensief's acteurs werden uitgevoerd terwijl de bezoeker door de animatograph liep. De installatie functioneerde daarmee als een film met camera's die zichzelf filmde, monteerde en het geheel projecteerde op een scherm in het auditorium. Hij koos ervoor het thema van deze film te laten draaien om een moderne mythe; het ongeluk van prinses Diana in 1997. Hij reconstrueerde de laatste uren van prinses Diana in extreem detail.¹¹⁴

In het voorafgaande is naar voren gekomen hoe de videocamera van Rist en filmcamera van Djurberg en Schlingensief het lichaam van de mens weergeven. De eigenschappen van de camera

¹¹¹ Forrest, Scheer 2010 (zie noot 15), p. 173.

¹¹² Forrest, Scheer 2010 (zie noot 15), p. 175.

¹¹³ Forrest, Scheer 2010 (zie noot 15), p. 176.

¹¹⁴ Forrest, Scheer 2010 (zie noot 15), pp. 180-181.

worden verbonden met de eigenschappen van het lichaam zoals het onderbewuste en de ziel. De camera wordt als het ware de belichaming van het lichaam. Om uit te leggen hoe het gebruik van de camera op deze manier de kunst is binnengetreden wordt hieronder in dit kader een historisch context gegeven.



Afbeelding 6: Weergave van de opera *Bayreuth* (2004-2007) van Schlingensiefel gebaseerd op Wagners *Parsifal*.



Afbeelding 7: Foto's van de IJsland animatograph in Thyssen-Bornemisza Art Contemporary in 2005.

Het begin van video-installatie in de kunst

Doordat de focus in dit onderzoek ligt op deze drie kunstenaars zou de verwarring kunnen ontstaan dat hun werk uniek is in een kunsthistorische context. Uiteraard zijn zij origineel op het gebied van hun eigen invulling en vormgeving van hun werk, maar hun vernieuwingen zijn afkomstig uit hun vermogen verder te kunnen bouwen op wat kunstenaars in eerdere jaren hebben onderzocht. Het is voor de generaties die vanaf de jaren negentig zijn geboren wellicht bijna niet voor te stellen, maar de komst van de televisie of andere door technologie mogelijk gemaakte beelden, waren naast de fotografie bijna ondenkbaar in een museum. Zelf het medium fotografie had in deze tijd grote moeite om 'serieus te worden genomen'. Nog voordat deze drie kunstenaars werden geboren, werd het eerste kunstwerk dat televisies bevatte gemaakt. Zoals het installatiewerk van de Duitse Kunstenaar Wolf Vostell (1932-1998). Hij bouwde deze installatie in 1958, die bestond uit zes ingeschakelde televisies gelegen achter een gescheurd wit gordijn rustend op een houten plateau. Rond het eind van de jaren vijftig had ongeveer negentig procent van de Amerikaanse bevolking al een televisie in huis, een begin van het tijdperk van de massamedia.

De uitvinding van de professionele 16 mm camera (in de late jaren vijftig) die comfortabel was in gebruik, een lichtgewicht had en een betere synchronie van beeld en geluid kende, kenmerkt ongeveer het startpunt van het medium video in de kunst. Dat de ontwikkeling van de video parallel loopt met de ontwikkeling van de technologie is logisch, maar wil niet zeggen dat de mogelijkheden van het medium met dezelfde snelheid werden begrepen of gewaardeerd. Als Schlingensief en Pipilotti nog maar net geboren zijn, wordt in de jaren zestig het videomedium voornamelijk gebruikt om 'performances' en 'happenings' vast te leggen. Ook was het medium voor kunstcritici zo nieuw dat ze nog niet wisten hoe ze erover konden schrijven. In de late jaren zestig ontstond onder andere de 'guerrilla video'. Een voorbeeld van de politieke kracht van dit medium. Het weergeven van de gebeurtenissen in de wereld was hiermee niet langer onder censuur van grote televisiestations. Kunstenaars als Les Levine, Frank Gillette en Ira Schneider filmde de werkelijke gebeurtenissen om de grauwe en ruwe werkelijkheid te kunnen laten zien. In de tienerjaren van Rist en Schlingensief en de babyjaren van Djurberg, werd het medium in de jaren zeventig en tachtig op een meer formalistische manier gebruikt. Kunstenaars als Nam June Paik en Woody Vasulka gingen de videotecnologie nader onderzoeken door te experimenteren met manipulatie en de verstoring van signalen, waardoor abstracte beelden ontstonden. Gekenmerkt door erotiek, narcisme en gewelddadigheid begon in de jaren zeventig ook het onderzoek van de kunstenaar naar zijn eigen lichaam. Het medium werd hier gebruikt als een soort spiegel. Simonetta Fadda omschreef het als het lichaam dat zowel het subject en het object van het beeld wordt in een soort claustrofobische

feedback.¹¹⁵ Tegelijkertijd werd het medium op een meer conceptuele manier gebruikt door kunstenaars als John Baldessari, Lawrence Wiener en Dan Graham. Interessant is dat in de jaren zeventig kunstenaars als Nam June Paik al ‘video-omgevingen’ creëerden waardoor de expositieruimte verdween in een ruimte waar visuele en audio stimuli de boventoon voerde. Deze ontwikkeling is ook in de jaren negentig te zien bij kunstenaars als Bill Viola.¹¹⁶ Daarnaast valt het op dat experimenteren met de technologie van de video een methode is die is ontstaan in de jaren zestig. Het verbaast daarom niet dat de hierboven al genoemde kunstenaar Paik een grote inspiratiebron is voor Rist. Ook het gewelddadige karakter van video waarin kunstenaars hun eigen lichaam geweld kunnen aandoen of dat van anderen, is al in de jaren zeventig ontstaan. De zoektocht van Djurberg door de duisternis van het innerlijke lichaam vindt eveneens hier haar oorsprong in de geschiedenis van de videokunst. Dit korte overzicht toont ook dat de meer politieke en maatschappelijke focus al vanaf het begin van het medium video aanwezig is. Schlingensief’s werk refereert deels aan deze beweging.

Een focus op zintuigen

Een opvallend verschil tussen de multimedia installatiekunst en de traditionele schilderkunst en beeldhouwkunst is de manier waarop de zintuigen van de kijker bij deze kunstwerken worden betrokken. Niet alleen kan men het kunstwerk zien, ook wordt het gehoor en de tast gestimuleerd. Van het lichaam worden op deze manier ook de organen als ogen, oren en de huid in verbinding gebracht met het kunstwerk. Voornamelijk de muziek en het gehoor van de bezoeker spelen bij de kunstwerken van alle drie de kunstenaars een belangrijke rol.

In de tentoonstelling *Snakes knows it's Yoga*, werkt Djurberg samen met de componist Hans Berg. Voor deze tentoonstelling richt Hans Berg zich op muziek die minimalistisch is, maar toch subtiele veranderingen laat horen. Zo wil hij aansluiten bij de illusionaire meditatieve toestand van de tentoonstelling. Berg benadrukt vanuit zijn werk de directheid van muziek. Muziek kan niet geanalyseerd worden, het beïnvloedt gelijk, nog voordat het beeld geanalyseerd kan worden. Net als Djurberg probeert Berg met zijn muziek de kijker in de film te trekken. Een manier hiervoor is bijvoorbeeld om een surround-sound te creëren bij een film waardoor de bezoeker volledig wordt omgeven door het geluid dat wegebt, aanzwelt en langzaam van toon en ritme verandert.¹¹⁷

¹¹⁵ Domencio Quaranta ‘e.a.’, *The Art of the 20th Century. 1969-1999. Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art*, Italië 2009, p. 261.

¹¹⁶ Quaranta ‘e.a.’ 2009 (zie noot 115), pp. 535-278.

¹¹⁷ Görner (red.) 2010 (zie noot 13), p. 153.

Hoewel in de tentoonstelling van Djurberg de muziek van Hans Berg niet synchroon hoeft te lopen met de situaties in de films, is bij Rist juist een duidelijke samenhang tussen het beeld en het geluid te zien. Over het algemeen componeert Rist de muziek voor haar video's zelf. In sommige gevallen betreft het een samenwerking. Vaak is het Rist eigen stem in spraakvorm die relaties legt tussen beelden en tekst of zij zingt een popmuziek gerelateerd lied. Zo is *Wicked Game* van Chris Isaak een popsong dat zij onder andere zingt in *Sip My Ocean*. Emile Wennekes schrijft over de invloed van Rist's muziek op de bezoeker: 'De muziek stimuleert mede dat de bezoeker "opgaat" of ondergedompeld wordt in het kunstwerk in kwestie en dat de directe, omringende realiteit voor een bepaalde tijdspanne naar de achtergrond wordt gedrongen.'¹¹⁸

In *Christoph Schlingensief: Fear at the core of things*, is vooral sprake van geluid, in plaats van muziek. Dit komt doordat het geluid dat uniek is aan elke film door elkaar heen te horen zijn. Zo worden op de animatograph, die (in het geval van de tentoonstelling in BAK, basis voor actuele kunst) bestaat uit een draaiende schijf van 6,5 diameter, vanuit vier verschillende hoeken vier films op de animatograph geprojecteerd. Het geluid komt echter van vier oude televisies die in een vierkant tegenover elkaar weer vier andere films laten zien. Op een film is Schlingensief zelf te zien met een spierwitte warrige pruik. Hij herhaalt op deftige toon achter elkaar, 'I want to destroy parlement, you want to destroy partlement, they want to destroy Parlement.' Op een andere tv is een kleine mollige man met een oranje pruik met grove krullen te zien die zegt: 'My name is Loki and this is a world announcement'. Op weer een andere tv is een toneelstuk te zien waarvan hard de muziek van Wagner is te horen die voor een dramatisch effect zorgt. De vier televisies zorgen samen met de vier projecties voor een overweldigende dosis aan geluid en beeld. De bezoeker staat of zit op de animatograph die ronddraait waardoor telkens de zintuigen ten opzichte van de geluiden en beelden op een andere manier worden gestimuleerd.¹¹⁹

De manier waarop deze kunstenaars de zintuigen van hun bezoekers weten te stimuleren en de gedachtes en motivaties die zij daarvoor hebben situeren zich op een gevoelsmatig niveau. Het baseert zich op een staat van bewustzijn die meer is dan alleen het rationele denken waar toe de mens in staat is. Sartre noemt het een irreflexief niveau, Deleuze het 'lichaam zonder organen' en - het Freudiaanse woord dat vaak door de kunstenaars wordt genoemd - het onderbewuste. Hoe de bezoeker contact maakt met dit aspect van de kunstwerken van deze kunstenaars wordt aan de hand van de onderzoeksvraag in het volgende hoofdstuk behandeld.

¹¹⁸ Kempers, Schreuder, Slyce e.a. 2009 (zie noot 8), 131.

¹¹⁹ BAK Nieuwsbrief, *Christoph Schlingensief: Fear at the Core of Things*, uitgave bij tent. Utrecht (Basis voor Actuele Kunst) 2012.

3. MAGISCHE BELICHAMING IN MULTIMEDIA INSTALLATIEKUNST

In de volgende case studies worden drie tentoonstellingen aan de hand van het theoretisch concept magische belichaming geanalyseerd. Deze analyse wordt als volgt uitgevoerd: de drie eigenschappen emotie, geloof en belofte worden bekeken vanuit de perspectieven van de kunstreceptie, de kunstenaar en de kunstinstelling die de tentoonstelling produceert.

Het omschrijven van de emotie brengt een zekere complexiteit met zich mee, omdat naast de suggestiviteit die hier vanuit gaat, het een unieke beleving is voor een persoon. Iedere persoon heeft bij een emotie een andere ervaring en een andere lichamelijke reactie. Daarom wordt de emotie in kaart gebracht door de beleving van recensenten over de tentoonstelling te gebruiken. De emotie wordt in dit geval terug gebracht tot datgene dat kan worden gezien als de aanleiding voor de emotie. Het gaat daarin niet om het hebben van de emotie, dus niet om de benaming van de emotie, maar om de constatering dat de tentoonstellingen bepaalde factoren bevatten die een emotie kunnen activeren bij de bezoeker. Door te constateren dat de aanleiding tot een emotie aanwezig is, kan dit beschouwd worden als een eigenschap van magische belichaming waarin de mogelijkheid ligt een verbinding tussen bezoeker en het kunstobject of de tentoonstelling tot stand te laten komen. Voor recensenten is gekozen, omdat zij onder andere als belangrijkste doel hebben een oordeel te geven over de kwaliteit van de tentoonstelling. Zij geven naast praktische informatie over de tentoonstelling en de kunstenaar, een mening over datgene dat zij gezien hebben. Hieruit is af te leiden welke beleving zij aan de tentoonstelling hebben overgehouden. Die beleving wordt gebruikt als een argument voor de beleving die tot een emotie kan leiden.

Het geloof in magische belichaming begint bij het toebedelen van subjectieve eigenschappen aan het kunstobject. Dit is in hoofdstuk één besproken. In hoofdstuk twee is naar voren gekomen op welke wijze de kunstenaars hier vorm aan geven. Zo is duidelijk geworden dat Rist de camera gebruikt als een metafoor voor het lichaam. Schlingensief zijn animatograph niet alleen met een lichaam vergelijkt, maar stelt dat het een organisme is en Djurberg poppen van klei maakt die de gruwelijkste dingen met elkaar doen. Materieel gezien bestaan deze kunstobjecten echter uit (in dezelfde volgorde van de kunstenaars): camerabeelden, een schijf die draait met bouwmaterialen en gekneed klei. Deze manier van denken van de kunstenaars wordt gebruikt als methode om het geloof in de tentoonstelling aan te tonen.

De kunstinstelling wordt verantwoordelijk gehouden voor de belofte, omdat zij van te voren de bezoeker beïnvloeden en als doel hebben bezoekers te trekken. Dit doen zij bijvoorbeeld door publiciteit te maken voor de tentoonstelling waarbij een korte omschrijving wordt gegeven van wat

de bezoeker kan verwachten. De interpretatie van de tentoonstelling komt tevens in de tentoonstellingscatalogus naar voren, doordat het een overzicht en nadere uitleg biedt. De publiciteit en tentoonstellingscatalogus worden daarom gebruikt om de belofte van magische belichaming te analyseren.

De opbouw van de case studies is als volgt. Eerst wordt de tentoonstelling geïntroduceerd aan de hand van feitelijke informatie. Wanneer was de tentoonstelling, waar staat de titel van tentoonstelling voor, hoe zag de tentoonstelling eruit. Dan worden de eigenschappen van magische belichaming afzonderlijk behandeld. De emotie wordt beschreven aan de hand van recensies over de tentoonstelling, het geloof wordt geformuleerd aan de hand van de ideeën en intenties van de kunstenaar zelf. De publiciteit en tentoonstellingscatalogus worden gebruikt om de belofte zichtbaar te maken die door de kunstinstelling is gedaan. Vervolgens wordt gekeken in hoeverre de antwoorden op deze vragen met elkaar samenhangen. Tot slot wordt vanuit deze informatie een antwoord geformuleerd op de hoofdvraag: welke magische belichaming kan aan de kunstwerken van Pipilotti Rist, Nathalie Djurberg en Christoph Schlingensief worden toegekend?

Case I

Magische belichaming in 'Elixir: het video-organisme van Pipilotti Rist' in Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 7 maart - 10 mei 2009.

De titel van de tentoonstelling verwijst volgens de kunstenaar Pipilotti Rist naar een toverdrank. Elixir heelt het lichaam van de bezoeker en refereert aan een organisme waarin geen hiërarchie bestaat. Het kent geen vast begin of einde. In het organisme waren de volgende werken te zien: *Homo Sapiens Sapiens* (2005), *A la Belle étoile* (2007) *Lungenflügel* (2009), *Tyngdkraft, var min vän* (2007), *Apple Tree Innocent on Diamond Hill* (2003) en *A liberty Statue for Löndön* (2005/2009), *Herz aufwühlen Herz ausspülen* (2004) en *Gians Mobile* (2007). De werken hadden met elkaar gemeen dat ze allen een meditatieve sfeer neerzetten. In de foyer van het museum konden mensen hun schoenen uit doen en kwamen ze de tentoonstelling via de mond van het organisme binnen en liepen verder door de maag, hersenen, lever en het hart. De bezoekers werden door Rist omschreven als rode bloedlichaampjes die het organisme betreden.

Emotie

De recensent Christine Baart schrijft voor de krant 'Trouw' een recensie over *Elixir*, waarin zij benadrukt dat de tentoonstelling geen verhaal kent. Die verantwoordelijkheid wordt aan de toeschouwer gegeven. Ze omschrijft het als volgt: 'een kwestie van jezelf kunnen en durven over te geven aan een zintuiglijke ervaring (...)'.¹²⁰ Lucette ter Borg deelt haar ervaring met de krant 'NRC-Next' waarin zij een omschrijving geeft van haar beleving van de tentoonstelling. Ter Borg: 'Ik heb net drie uur lang op kousenvoeten gedwaald door een groot, duister, ademend, zacht bewegend, trance-achtige piepjes, plopjes en tikjes voorbrengend organisme. Ik heb me een weg gebaad door transparante gordijnen die baarmoederachtige ruimtes omkaderen. Ik heb me op een bed laten neerploffen, met kussens zoveel ik wil in mijn nek. Ik ben op mijn buik gerold en heb in een spiegel gestaard die op de put van Vrouw Holle lijkt.'¹²¹ Uit haar omschrijving is de hoeveelheid indrukken en zintuiglijke ervaringen die de tentoonstelling biedt duidelijk. Ze noemt de tentoonstelling van Rist dan ook een 'Wagneriaans Gesamtkunstwerk' en benadrukt daarbij de meditatieve flow waarin de bezoeker wordt meegenomen. In haar recensie maakt ze naast deze beleving ook een verbinding tussen de camera en de bezoeker. 'Waar de camera hunkert naar licht, hunkert de kijker mee.'¹²² Baart en ter Borg bevestigen in hun omschrijvingen van de tentoonstelling de al eerder genoemde

¹²⁰ Christine Baart, 'Voer voor Zintuigen; Kunst', *Trouw* 18 maart 2009.

¹²¹ Lucette ter Berg, '(geen titel)', *NRC Next* 17 maart 2009.

¹²² Lucette ter Berg, '(geen titel)', *NRC Next* 17 maart 2009

omschrijving van Anne Söll, dat alle lichamen in de tentoonstelling zowel verstandelijk als emotioneel werden geraakt.¹²³

Uit deze informatie blijkt mogelijk dat de zintuiglijke prikkels een emotionele ervaring stimuleren. De vraag is of deze zintuiglijke prikkels een dusdanig geëmotioneerd-bewustzijn kunnen stimuleren dat de emotie tot magie leidt. De nadruk die op de eigen verantwoordelijkheid van de bezoeker wordt gelegd bij de interpretatie van de werken kan resulteren in zowel een reflexieve handeling als een irreflexieve handeling van het lichaam van de bezoeker. De emotie wordt echter pas magisch wanneer het lichaam vanuit een irreflexief niveau ten opzichte van het object handelt, omdat het zich niet vanuit het bewustzijn kan verhouden tot het object. In dit geval is het niet duidelijk te stellen welke van de twee het meest overheerst. Duidelijk is dat de mogelijkheid tot een magische emotie bestaat.

Geloof

Pipilotti Rist omschrijft de bezoeker van deze tentoonstelling als een rood bloedlichaampje dat door het organisme loopt. De tentoonstelling ziet zij daarbij als het organisme. De bezoekers nemen een soort toverdrank in, een elixir, dat verwijst naar een positief helende lichamelijke beleving voor de bezoeker. In wezen transformeert Rist met deze uitspraken haar tentoonstelling. Van een selectief overzicht van haar oeuvre, wordt de tentoonstelling omgetoverd tot een ruimte die zich vult met helende intensiteiten. Het lijkt alsof Rist hiermee een focus wil leggen op ontmoetingen van energieën. Zowel de energie van de bezoeker als de energie die uitgaat van haar kunstwerken. Rist gebruikt de camera in deze tentoonstelling als de belichaming van meditatieve ervaringen waarin de kijker wordt meegenomen. Het perspectief dat Rist bijvoorbeeld gebruikt in de video *Tyngdkraft, var min vån* is bedoeld om de kijker het gevoel te geven dat hij/zij het lichaam op de video zelf is. De kijker ervaart dit terwijl hij/zij languit op een eiland van tapijt ligt en kijkt naar de video die op het plafond geprojecteerd wordt. Dit is een voorbeeld waarin het object, in dit geval de video *Tyngdkraft, var min vån*, op lichamelijke wijze door de bezoeker wordt ervaren. Als de kijker het toelaat, wordt bij dit kunstwerk het lichaam van de kijker onderdeel van het kunstwerk.

Belofte

De belofte van de kunstinstelling ligt in dit geval dicht bij het geloof van de kunstenaar, omdat Rist de leiding heeft over de productie van de tentoonstelling. De catalogus van de tentoonstelling is een

¹²³ Kempers, Schreuder, Slyce e.a. 2009 (zie noot 8), p 151.

zilver gekleurd reflecterend boek, waarin de lezer een reflectie van zichzelf kan zien. Naast een overzicht van de werken en een aantal essays waarin het werk van de kunstenaar en de kunstwerken worden besproken, zijn een grote hoeveelheid aan afbeeldingen uit Rist video's hierin opgenomen. Deze afbeeldingen zijn in stroken uit de catalogus te scheuren door geperforeerde gaatjes die verticaal over de afbeeldingen lopen. De lezer kan zo zelf de kleurrijke afbeeldingen uit het boek halen om daar vervolgens zelf iets mee te doen. Hiermee is de catalogus niet alleen een boek om te lezen, maar daagt het de lezer ook uit. Opnieuw worden meerdere zintuigen van de lezer aangesproken en wordt tevens een beroep gedaan op de persoonlijkheid van de lezer. In de publiciteit van het Museum Boijmans van Beuningen wordt de lezer een tentoonstelling beloofd, waarin hij/zij zich kan laten onderdompelen.¹²⁴ Waarmee ze letterlijk inspelen op de belofte een ervaring te bieden waarin de bezoeker onderdeel wordt van de tentoonstelling. In de tekst staat bijvoorbeeld: 'Rist creëert werelden die vrij en paradijselijk zijn, maar ook maatschappijkritisch en melancholiek.'¹²⁵

Uit het voorgaande blijkt dat er argumenten zijn waarom deze tentoonstelling een magische werking kan hebben op het bewustzijnsniveau. Dit laten de recensenten zien in hun beleving van de tentoonstelling, waarin zij stellen dat het lichaam van de bezoeker zintuigelijk en emotioneel werd geprikkeld. Dit komt overeen met het geloof van Rist, waardoor zij de camera ziet als een manier om de zintuigen en emoties van lichamen in beeld te brengen. De belofte die door het museum wordt gedaan, en waarmee het museum de bezoeker naar binnen wilt krijgen, bestaat tevens uit het inspelen op emoties en zintuigen. De tentoonstellingscatalogus en de omschrijving in de publiciteit geformuleerd als 'paradijselijk en melancholiek' zijn daar voorbeelden van.

Volgens het model van magische belichaming zou hieruit geconcludeerd kunnen worden dat de tentoonstelling *Elixir* van Pipilotti Rist een verbinding met de bezoeker kan maken die zich verhoudt tot de eigenschappen van een magische belichaming. Dit bestaat uit een lichamelijke verbinding van de bezoeker met het kunstwerk. In dit proces bestaat de mogelijkheid dat het lichaam bij deze belichaming een geëmotioneerd-bewustzijn creëert, met als gevolg dat daardoor de video wordt getransformeerd samen met de ruimte waarin de bezoeker zich bevindt.

¹²⁴ Museum Boijmans van Beuningen <<http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/251/elixir>> (15 augustus 2012).

¹²⁵ Museum Boijmans van Beuningen <<http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/251/elixir>> (15 augustus 2012).

Case II

Magische belichaming in 'Snakes knows it's Yoga' in Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam 5 maart - 1 mei 2011.

De tentoonstelling toonde een selectief overzicht uit het oeuvre van Djurberg en Berg, waaronder, de in hoofdstuk twee besproken, films *The Experiment (Greed)* en *Jag sysslar givetvis med trolleri*. De titel van de tentoonstelling refereert aan twee nieuwe films (*Snakes Knows it's Yoga* en *Untitled*) die tijdens deze tentoonstelling werden gepresenteerd in combinatie met tweeënveertig kleipoppen die te midden van deze films stonden. De film *Snakes knows it's Yoga* toont een yogi die een dodelijke meditatieve dans met een slang maakt. In *Untitled* gaat een vrouw hallucineren nadat zij aan een gifkikker heeft gelikt. In het midden stonden tweeënveertig poppen die geplaatst waren op verschillende voetstukken en die afgesloten waren door doorzichtig plexiglas waarop neonlicht was aangebracht. De bezoekers konden de films rustig bekijken op kleine vierkante poefen die Djurberg op abstracte wijze met verschillende kleuren had beschilderd.

Emotie

Lucette ter Borg omschrijft de tentoonstelling van Djurberg en Hans Berg in het 'NRC next' als een epistel dat gaat over onthechting door middel van onthouding en pijniging'.¹²⁶ Het doel van de tentoonstelling is de dood of de vergetelheid die lijkt op de dood te verbeelden. De kracht van de kunstwerken van Djurberg omschrijft ter Borg als een vernietiging die verlokkelijk is. De vernietiging is in het werk van Djurberg doordrongen van vitaliteit en het besef dat het leven altijd doorgaat, wat er ook gebeurt. In de Volkskrant vergelijkt Sascha Bronwasser de stijl van deze tentoonstelling met de *The Experiment* op de Biënnale van Venetië, waardoor ze constateert dat de bezoeker ook bij deze tentoonstelling in het kunstwerk wordt opgenomen: 'De duistere sprookjes van Djurberg komen zo van het veilige doek af, er is geen ontsnappen meer aan.'¹²⁷ De omschrijvingen van deze recensenten laten zien dat de tentoonstelling *Snakes knows it's Yoga* een aantal films tonen waarin heftige emoties als pijn en genot worden uitgebeeld op een verlokkelijke en vernietigende manier. Het zien van deze beelden kan bij de bezoeker leiden tot het ervaren van emoties. Dit is te zien bij de emoties die nodig zijn om de vierenveertig kleipoppen te kunnen waarnemen. De kleipoppen staan tussen de filmschermen in het midden van de zaal. Bijna alle kleipoppen hebben een uitgehongerd lichaam met een donkere baard en lange zwarte haren. Ze

¹²⁶ Lucette ter Borg, 'Dans met slang en kikker; die lijkt lief en onschuldig maar eindigt in macht, begeerte en geweld', *NRC Next* 21 maart 2011.

¹²⁷ Sascha Bronwasser, 'Snakes Knows it's Yoga', *Volkskrant* 11 maart 2011.

bevinden zich in pijnlijke en gruwelijke situaties. Één pop is doorboord met spijkers, een ander bloed dood door afgescheurde ledematen en weer anderen zitten gevangen aan de aarde door een draden van lijm. Om dit te kunnen begrijpen moet de bezoeker een beroep doen op zijn inlevingsvermogen en dus op zijn eigen netwerk aan emoties. Al doende is het niet onwaarschijnlijk dat bij het onderzoeken van die emoties de bezoeker op een punt komt waarop de bekeken emotie niet meer overeenkomt met de eigen interpretatie van emoties. Hierdoor zou een geëmotioneerd bewustzijnsniveau kunnen ontstaan waardoor het object wordt getransformeerd om het wel te kunnen begrijpen. Dit duidt op een aanwezigheid van magie in deze tentoonstelling.

Geloof

Djurberg omschrijft haar relatie met haar kleipoppen volgens een duidelijke hiërarchische verhouding. Zij ziet zichzelf als schepper en de poppen als onderdanen. Daar tegenover stelt zij dat ze bezit neemt van haar kleipoppen, waardoor Djurberg als het ware alle rollen in haar films zelf speelt. Dit zou omschreven kunnen worden als een belichaming van de kleipoppen waardoor Djurberg in staat is de emoties en situaties die deze poppen uitbeelden te kunnen ervaren alsof het haar overkomt. Ze belichaamt zowel het slachtoffer als de dader. Dit is te duiden als het geloof dat Djurberg gebruikt bij het maken van haar films en tentoonstellingen.

Belofte

De tentoonstellingscatalogus van *Snakes knows it's Yoga* toont een uitgebreide fotoreportage van de tentoonstelling. In de tentoonstellingscatalogus staan een essay over de tentoonstelling, de achtergrond van Djurberg's kunstwerken, een interview met Hans Berg, een fotoreportage van de tentoonstelling en een essay met afbeeldingen van de tentoonstelling *The Experiment*. Op de website van het Boijmans wordt de tentoonstelling uitgelegd als een presentatie van kunstwerken die de angst voor de dood onderzoekt.¹²⁸ De belofte van het museum wordt gedaan door een bepaald gevoel op te wekken, in dit geval door de aandacht op de angst voor de dood te vestigen. De belofte baseert zich daarin op een emotie. De gedetailleerde afbeeldingen die van de tentoonstelling zijn opgenomen in de tentoonstellingcatalogus geven de kunstwerken goed weer. Opvallend is dat alle afbeeldingen daarin zijn doordrongen van emoties als angst, pijn en genot.

Uit deze analyse blijkt dat zowel de aanleiding tot emotie, het geloof en de belofte zich baseren op een emotionele component. In het geval van *Snakes knows it's Yoga* is het zeer waarschijnlijk dat de

¹²⁸ Museum Boijmans van Beuningen <<http://www.boijmans.nl/nl/10/persberichten/pressitem/217>> (15 augustus 2012).

bezoeker wordt geprikkeld om zijn waarneming vanuit een emotioneel begrip te interpreteren. Dat vraagt van de bezoeker, net als Djurberg doet, een belichaming van de personages in de films en de tweeënveertig kleipoppen die daartussen geplaatst zijn. Het lichaam van de bezoeker wordt op dat moment onderdeel van het kunstwerk en daarin bestaat de kans dat de werking van de eigenschappen van magische belichaming actief worden. In deze tentoonstelling is daarom sprake van magische belichaming.

Case III

Magische belichaming 'Christoph Schlingensief: Fear at the Core of Things' in BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht 2012.

De tentoonstelling bestond uit drie verschillende werken van de kunstenaar. De IJsland editie van de animatograph werd in combinatie met het *Ausländer raus* project uit 2000 en de film *das deutsche Kettensägemassaker* (1990) van Schlingensief getoond. Het *Ausländer raus* project werd door Schlingensief tijdens het Wiener Festwochen Festival in Wenen uitgevoerd. Op het operaplein plaatste hij twee zeecontainers waarin hij twaalf asielzoekers een week lang liet verblijven. Het publiek kon zowel online als op het plein de activiteiten van de asielzoekers volgen. Het leidde tot maatschappelijke en politieke discussies, zowel tussen de toeschouwers als in de media. De controverse lag besloten in het aspect dat de asielzoekers door het publiek weggestemd konden worden. De asielzoeker met de meeste stemmen werd regelrecht terug gestuurd naar zijn thuisland. De film *das deutsche Kettensägemassaker* vertegenwoordigt een typisch camerabeeld dat Schlingensief in veel van zijn films heeft gebruikt. De camera neemt een directe en grauwe positie in ten opzichte van de gespeelde scènes. De film heeft een typisch 'horror-camp' karakter. Het verhaal gaat over een West-Duitse slagerfamilie tijdens de val van de muur in Duitsland in 1989. Alle Oost-Duitsers die in hun gebied komen slachten zij af in de slagerij, waarmee Schlingensief een letterlijk interpretatie uitbeeldt waarin de vreemdeling wordt geconsumeerd. Deze twee werken staan los van de inhoud van de animatograph en zijn door de curator van de tentoonstelling bij elkaar gevoegd. De overeenkomst die de werken hebben is dat zij alle drie, op een andere manier en met een ander medium, de angst die ten grondslag ligt aan de samenleving verbeelden. Deze angst komt met name naar voren in samenlevingen onder leiding van een regering die in de vorm van een democratie zijn gevormd.

Emotie

Lucette ter Borg schrijft in het NRC Handelsblad over de zintuiglijke totaalervaring die de animatograph bij de bezoeker teweegbrengt. Anders dan haar eerdere recensies over de tentoonstellingen van Rist en Djurberg, houdt ze het in deze beschrijving bij een meer observerende interpretatie van de animatograph: 'Om animatograph te kunnen ervaren moet je letterlijk op handen en knieën kruipen en je tegen alle regels in achter een toonbank van een restaurant wurmen. Animatograph stelt alles ter discussie (...)'.¹²⁹ Roman Berka omschrijft de animatograph als een draaiend podium waarop de bezoeker onderdeel wordt van de animatograph waarmee hij/zij het tot

¹²⁹ Lucette ter Borg, 'Niets is heilig voor Schlingensief', *NRC Handelsblad* 3 maart 2012.

leven brengt.¹³⁰ Hieruit is geen nadrukkelijke emotionele ervaring te constateren. Het is wel een kunstwerk dat uitdaagt tot een ervaring (door bijvoorbeeld op handen en knieën naar binnen te moeten kruipen), maar beiden benoemen geen lichamelijke sensatie of confrontatie voor de bezoeker. Wel is duidelijk dat het lichaam onderdeel wordt van de animatograph doordat zij in staat is deze te activeren. Het lijkt echter dat dit lichaam tot object wordt gemaakt van de animatograph. Alsof het lichaam van de bezoeker de emotie niet ervaart, maar alleen door de animatograph kan worden ervaren. Dit laat een interessante wisselwerking zien, waarin het lichaam een object wordt van het kunstwerk. Doordat de animatograph geen bewustzijnsniveau kent zoals de mens dat doet, is hier geen sprake van een emotionele ervaring.

Geloof

Schlingensief zag de animatograph als een menselijk visueel orgaan. Het moest over de hele wereld reizen en zichzelf uitbouwen tot één groot organisme. De animatograph staat met deze uitspraak niet alleen voor de belichaming van de mens, maar voor een zelfgecreëerd menselijk orgaan. Het krijgt van Schlingensief lichamelijke eigenschappen toebedeeld. Dit sluit aan bij het idee dat de animatograph het lichaam van de bezoeker tot een object kan maken. Voor de animatograph zijn de bezoekers de kunstwerken. Naast deze lichamelijke eigenschap zag Schlingensief de animatograph als een film die de geschiedenis van de mensheid kon weergeven. Hij gebruikte daarvoor politieke thema's zoals de IJsland animatograph laat zien in films die zijn opgenomen op een plek waar het eerste parlement van IJsland ontstond. Chaotische toneelstukken vol met personages die verkleed zijn als personificaties uit het Christendom en de mythologische figuren uit de Edda brachten op gewelddadige wijze de vorming van de historische geschiedenis van IJsland in beeld. Het geloof van Schlingensief wordt in deze tentoonstelling zowel gestuurd door het idee dat de animatograph een organisme is als het geloof dat de animatograph de geschiedenis van IJsland zichtbaar maakt.

Belofte

De tentoonstelling heeft geen tentoonstellingscatalogus, maar een nieuwsbrief. Dit is een uitgave die gratis bij de tentoonstelling werd aangeboden. Hierin staan drie essay's die zich ieder specifiek richten op één van de drie gepresenteerde werken. De publiciteit voor de tentoonstelling richt zich voornamelijk op het *Ausländer raus* project dat ook onderdeel was van de tentoonstelling. Duidelijk is dat BAK de politieke uiting van angst meer benadrukt dan de lichamelijke relatie die de mens met angst heeft. De emotie angst in de animatograph krijgt daardoor ook een meer feitelijke en

¹³⁰ Forrest, Scheer 2010 (zie noot 15), p. 171.

politieke vorm. De omschrijving van de animatograph als ‘zielschrijver’ komt niet terug in de nieuwsbrief van BAK. Daarnaast bestond de publiciteit voor deze tentoonstelling alleen uit een afbeelding van *Ausländer raus*, waarmee de animatograph op de achtergrond werd gezet. De belofte vanuit BAK bestond uit de weergave van een actuele discussie over hoe de politiek met de vreemdeling omgaat. De politieke kracht van *Ausländer raus* werd daarbij als belangrijkste ‘tool’ gebruikt om bezoekers te trekken.

Uit deze drie eigenschappen komt naar voren dat de tentoonstelling nauwelijks een emotionele uitwerking op de bezoeker heeft. Daarnaast is het geloof van de kunstenaar zowel sacraal als profaan, waarbij de kunstinstelling BAK ervoor heeft gekozen het sacrale aspect volledig te negeren. Het sacrale aspect waarin de animatograph een menselijk visueel orgaan wordt, kan niet in verband worden gebracht met het concept van magische belichaming. Bij dit concept staat namelijk het lichaam van de bezoeker centraal en uit de voorafgaande informatie blijkt dat de animatograph van dit lichaam een object maakt. De tentoonstelling laat wellicht door de sturing van de belofte en de tweedeling in het geloof van de kunstenaar bijna geen ruimte over voor magische belichaming. Een verbinding volgens de eigenschappen van magische belichaming zou daardoor zeer beperkt zijn.

Conclusie

Uit deze case studies is gebleken dat wanneer in de tentoonstelling een samenhang te constateren is tussen de emotie, het geloof en de belofte (aan de hand van het concept van magische belichaming) een verbinding tussen de bezoeker en het kunstwerk (in dit geval is het kunstwerk de tentoonstelling) ontstaat. Uit de case studies is gebleken dat de tentoonstellingen van Rist en Djurberg een magische belichaming tot stand kunnen laten komen. Hun tentoonstellingen bieden de bezoeker de mogelijkheid het kunstwerk met hun lichaam te betreden en daarin een ander bewustzijn aan te spreken (een irreflexief bewustzijn of geëmotioneerd-bewustzijn) zodat zij zich op een andere manier kunnen verhouden tot het kunstwerk. De case studie over Schlingensief laat in de analytische eigenschappen een verschil zien tussen de emotie, het geloof en de belofte. Met name de belofte wordt door de kunstinstelling niet betrokken bij de emotionele lichamelijke van de tentoonstelling. Tevens laat het geloof van Schlingensief zien dat het lichaam van de bezoeker tot object van de animatograph wordt gemaakt. Schlingensief noemt de animatograph een zelfstandig organisme. Daardoor kan de bezoeker niet het kunstobject belichamen, maar belichaamt in dit geval het kunstwerk de bezoeker. Het concept van magische belichaming wordt op deze wijze tegengehouden door de transformatie van bezoeker en kunstobject.

TOT SLOT

Dit onderzoek is begonnen met het in kaart brengen van een verbinding tussen de kijker en de multimedia installatiekunst. Deze kunstvorm kenmerkt zich onder andere door een combinatie te maken tussen kunst en technologie. Met dit onderzoek is een poging gedaan een bijdrage te leveren aan de beperkte beschikbare literatuur over deze jonge kunstuiting (zij begon ongeveer midden twintigste eeuw). In dit onderzoek is gekeken naar de mogelijkheid een concept te ontwerpen die de werking van een inwendige verbinding in beeld kan brengen die de bezoeker met deze tentoonstellingen aan kan gaan. Hieruit is het theoretisch concept van magische belichaming ontwikkelt.

Dit theoretisch concept is tot stand gekomen door het gedachtegoed van Sartre over magie en emotie, als uitgangspunt te nemen. Zo is gebleken dat de werking van magische belichaming bestaat uit het gegeven dat het lichaam van de bezoeker onderdeel wordt van het kunstwerk dat hij bekijkt. De kunstwerken verleiden met hun inhoud en vormgeving de kijker tot een gevoelsmatige identificatie met het kunstobject. De magische kant in de magische belichaming komt tot uitdrukking wanneer de belichaming van het kunstwerk een dusdanige spanning in het lichaam van de bezoeker teweeg brengt dat het bewustzijn van de bezoeker het kunstobject moet transformeren om het alsnog te kunnen bevatten. De magie wordt gebruikt als een omschrijving voor de werking van het lichaam dat zowel het kunstwerk als het eigen lichaam transformeert.

Magische belichaming als theoretisch concept is vervolgens bekritiseerd aan de hand van de theorie van Deleuze over het 'lichaam zonder organen'. Dit is gedaan om te laten zien dat dit concept niet voorbij de lichamelijke eigenschappen van het organisme kan kijken. Hoewel magische belichaming een constatering van een lichamelijke verbinding kan zijn, kan het niet iets zeggen over de werking van de intensiteit en de energie die daaruit ontstaat.

De tentoonstellingen en kunstwerken van Pipilotti Rist, Nathalie Djurberg en Christoph Schlingensief zijn nader onderzocht. In hoofdstuk twee is een overzicht gegeven van hun kunst en de manier waarop zij hun eigen werk interpreteren en vanuit welke kracht zij hun kunstwerken en tentoonstellingen tot stand laten komen. Hierin hebben zij alle drie een belangrijk deel van de vormgeving van hun kunst te danken aan de technologie van de filmcamera. Vervolgens is in hoofdstuk drie een experiment uitgevoerd, waarin het concept van magische belichaming werd gebruikt om de verbinding tussen bezoeker en kunstobject in de tentoonstellingen *Elixir*, *Snakes know's it's Yoga* en *Christoph Schlingensief: Fear at the Core of Things* te analyseren. Om dit te kunnen beschrijven is het theoretisch concept van magische belichaming geoperationaliseerd in de begrippen emotie, geloof en belofte. De emotie werd in kaart gebracht aan de hand van de

ervaringen van recensenten. Het geloof werd geformuleerd aan de hand van de uitspraken die de kunstenaars hebben gedaan over hun kunst en de belofte werd onderzocht door te kijken naar de kunstinstelling die de tentoonstelling presenteerde. Uit de resultaten kwam naar voren dat wanneer een samenhang bestaat tussen emotie, geloof en belofte de verbinding tussen kunstobject en bezoeker te definiëren is aan de hand van het concept van magische belichaming. Dit bleek in het geval van Djurberg en Rist. Bij Schlingensief werd door het ontbreken van deze samenhang geconstateerd dat de verbinding hierdoor waarschijnlijk niet kan ontstaan.

Deze kunstenaars, die intensief werken met het medium multimedia installatiekunstwerken, laten zien dat deze jonge kunstuiting in staat is een verbinding tot stand te brengen die volgens het concept van magische belichaming te definiëren is. Dit zegt over deze kunstwerken dat zij in staat kunnen zijn om bij de bezoeker lichamelijke en geestelijke veranderingen te activeren. Opvallend is dat de directheid van deze kunstwerken daarbij een rol speelt. Daarmee wordt de zintuiglijke ervaringen, het totaal omgeven zijn door kunst en het onderdeel uitmaken van het kunstwerk bedoeld. Het kunstwerk groeit aan kracht wanneer zij wordt versterkt door de visie van de kunstenaar die door de kunstinstelling op de juiste manier naar de bezoeker wordt gecommuniceerd. Wanneer het kunstwerk niet vanuit een overeenkomst tussen emotie, geloof en belofte kan worden waargenomen, doordat de kunstinstelling die context bijvoorbeeld niet geeft, verliest het haar magische belichaming.

Verder onderzoek naar aanleiding van deze analyse zou kunnen worden gedaan door een kwalitatief onderzoek te doen. Dit onderzoek zou in ieder geval interviews met bezoekers van multimedia installatiekunstwerken moeten bevatten. Daarnaast zouden meer kunstenaars die met dit medium werken kunnen worden geanalyseerd aan de hand van het theoretisch concept van magische belichaming. Tevens zou het experiment in hoofdstuk drie kunnen worden verbeterd door bijvoorbeeld te kijken of de uitkomsten veranderen wanneer elke eigenschap (emotie, geloof en belofte) apart getoetst wordt aan de recensenten, kunstenaar en kunstinstelling. Dit kan uiteindelijk iets zeggen over de mogelijkheid dat multimedia installatie kunst in staat is om de innerlijke wereld van mensen zichtbaar te maken waardoor de mens zijn eigen leven beter kan leren begrijpen. Hierbij kan bijvoorbeeld worden gedacht aan een toepassing waarbij geestelijke ziektes worden verbeeld.

BIBLIOGRAFIE

BAK Nieuwsbrief, *Christoph Schlingensief: Fear at the Core of Things*, uitgave bij tent. Utrecht (Basis voor Actuele Kunst) 2012.

Budd, M. en M.H. Krisch (red.), *Rethinking Disney. Private control, Public Dimensions*, Wesleyan 2005.

Braembussche, A.A. van den, *Denken over Kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*, Bussem 1994.

Catalano, J.S., *Reading Sartre*, New York 2010.

Celant, G., *Nathalie Djurberg. Turn Into Me*, tent.cat. Milaan (Fondazione Prada) 2008.

Christine Baart, 'Voer voor Zintuigen; Kunst', Trouw 18 maart 2009.

Dosse, F., *Gilles Deleuze and Felix Guattari: Intersecting Lives*, New York 2010.

Ebersberger, E. (red.), *Figura Cuncta Videntis : the All-seeing Eye : Homage to Christoph Schlingensief*, uitgave bij tent. Wenen (Thyssen-Bornemisza Art Contemporary) 2005.

Ermeling, J., *Theory of Art History*, New York 2005.

Forrest, T. en A. T. Scheer, *Christoph Schlingensief. Art Without Borders*, Chicago 2010.

Gaensheimer S. (red.), *Christoph Schlingensief*. Uitgave bij German Pavilion, 2011. 54th International Art Exhibition La Biennale Di Venezia, Berlijn 2011.

Gilles D., 'De immanentie: een leven...', *De Witte Raaf* januari-februari 2006, pp.1-6.

Gilles D. en F. Guattari, *a Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Londen/New York 1988⁴ (2004).

Görner, V. (red.), *Nathalie Djurberg with music by Hans Berg. Snakes Knows it's Yoga*, tent.cat. Hanover (Kestnergesellschaft) 2010, Copenhagen (Kunstforeningen GL STRAND) 2011, Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 2011.

Graham, B., Cook, S., Dietz, S., *Rethinking Curating. Art After New Media*, Londen 2010.

Julin, P. en T. Praun, *Pipilotti Rist: Congratulations!*, Stockholm 2007.

Kempers, P. en C. Schreuder en J. Slyce e.a., *Elixir: het video-organisme van Pipilotti Rist*, tent.cat. Rotterdam/Helsinki (Museum Boijmans van Beuningen/Museum of Contemporary Art Kiasma) 2009.

Lucette ter Borg, 'Niets is heilig voor Schlingensief', *NRC Handelsblad* 3 maart 2012.

Lucette ter Borg, '(geen titel)', *NRC Next* 17 maart 2009.

Lucette ter Borg, 'Dans met slang en kikker; die lijkt lief en onschuldig maar eindigt in macht, begeerte en geweld', *NRC Next* 21 maart 2011.

Mondloch, K., *Screens. Viewing Media Installation Art*, Minnesota 2010.

Phelan, P. en H. Ulrich Obrist en E. Bronfen e.a., *Pipilotti Rist*, Londen/New York 2001.

Quaranta, D. 'e.a.', *The Art of the 20th Century. 1969-1999. Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art*, Italië 2009

Romein, E. en M. Schuilenburg en S. van Tuinen (red.), *Deleuze Compendium*, Amsterdam 2009.

Saint-Exupéry, A. de., *De Kleine Prins*, Rotterdam 1951⁹ (2010).

Sartre, J.P., *Het zijn en het niet*, Rotterdam 2004².

Sartre, J.P., *Magie en Emotie*, Amsterdam 2009.

Sascha Bronwasser, 'Snakes Knows it's Yoga', *Volkskrant* 11 maart 2011.

Schlingensief C., *Zo mooi als hier kan het in de hemel niet zijn*, Haarlem 2011

Sutton D. en D. Martin-Jones, *Deleuze Refreamed*, New York 2008.

OVERIGE BRONNEN

Creativemornings: <http://stemtosteam.org/archive/?page_id=428> en <http://www.creativemornings.com/#> (28 juli 2012).

Ever is Over All (1997) < http://www.youtube.com/watch?v=a56RPZ_cbdc > (15 juni 2012).

Entlastungen) Pipilottis Fehler ([Absolutions] Pipilotti's Mistakes)

< <http://www.youtube.com/watch?v=8DLuj-xMphQ&list=PLFFBB89B945239D04> > (25 juli 2012).

Internet Encyclopedia of Philosophy (IEP) <<http://www.iep.utm.edu/sartre-ex/>> (25 juli 2012).

Lees het artikel: Gilles D., 'De immanentie: een leven...', *De Witte Raaf* januari-februari 2006, online. Vertaald door Joost Beerten op: <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3030>> (20 juli 2012).

Museum Boijmans van Beuningen: <<http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/251/elixir>> (15 augustus 2012).

Website Raymond van de Wiel over Deleuze en Sartre <<http://www.raymondvandewiel.org/deleuze-sartre.html>> (20 juli 2012).

Sip My Ocean (1996) < <http://www.youtube.com/watch?v=VJhgIcbSEeM> > (15 juni 2012).

LIJST VAN AFBEELDINGEN

Afbeelding 1

Pipilotti Rist, (*Entlastungen*) *Pipilottis Fehler* ([*Absolutions*] *Pipilotti's Mistakes*), 1998, 'Single Channel' videotape. Regisseur, montage, camera, cast, geluid: Pipilotti Rist. Geluidsfragmenten: Hans Feigenwinter, Les Reines Prochaines. Camera-assistentie: Lori Hersberger. Duur: 8.49 minuten. Foto's: Phelan, P. en H. Ulrich Obrist en E. Bronfen e.a., *Pipilotti Rist*, Londen/New York 2001, pp. 85-90.

Afbeelding 2

Links: Pipilotti Rist, *Pour Your Body Out*, 2008, multimedia installatie tentoonstelling in MoMa, New York. Foto: <<http://www.hauserwirth.com/artists/25/pipilotti-rist/images-clips/>> (25 juli 2012).

Rechts: Pipilotti Rist, *Ever is Over All*, 1997. Video installatie. Regisseur, montage, camera, vocal, kostuums: Pipilotti Rist. Geluid en vervoer: Anders Guggisberg. Editing: Ian Mathys. Camera: Aufdi Aufdermauer. Cast: Silvana Ceschi, Gabrielle Hächler, Anna Rist, Rom Rist, Mich Hertig, Gian Wilhelm. Assistentent camera: Anahita Krzyzanowski. Foto: <<http://www.hauserwirth.com/artists/25/pipilotti-rist/images-clips/>> (25 juli 2012).

Rechts onder: Pipilotti Rist, *Homo sapiens sapiens*, 2005, multimedia installatie. Installatie zicht, San Stae Church, Venetië. Foto: <http://www.hauserwirth.com/artists/25/pipilotti-rist/images-clips/58/> (25 juli 2012).

Afbeelding 3

Links boven en rechts boven: Nathalie Djurberg, *Jag sysslar givetvis med trolleri*, 2007, filmstill. Foto: Celant, G., *Nathalie Djurberg. Turn Into Me*, tent.cat. Milaan (Fondazione Prada) 2008, pp. 187-189.

Links onder: Nathalie Djurberg, *My name is Mud*, 2003, filmstill. Foto: Celant, G., *Nathalie Djurberg. Turn Into Me*, tent.cat. Milaan (Fondazione Prada) 2008, pp. 68-69.

Rechts onder: Nathalie Djurberg, *Turn into Me*, 2008, Tentoonstelling Fondazione Prada, Venetië. Foto: <http://fondazioneprada.org/> (25 juli 2012).

Afbeelding 4

Nathalie Djurberg, *The Experiment (Cave), The Experiment (Forest) en The Experiment (Greed)*, 2009, 53^{ste} Biennale van Venetie.

Foto's: <http://www.google.nl/search?hl=nl&q=nathalie+djurberg+experiment&bav=on.2.or.r_gc.r_pw.r_qf.cf.osb&biw=1540&bih=1127&pdl=300&um=1&ie=UTF-8&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=nMcPUPb1EKOn0QW7kYGQCQ> (25 juli 2012).

Afbeelding 5

Nathalie Djurberg en Hans Berg, *Snakes knows it's Yoga*, 2011, Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Foto: Görner, V. (red.), *Nathalie Djurberg with music by Hans Berg. Snakes Knows it's Yoga*, tent.cat. Hanover (Kestnergesellschaft) 2010, Copenhagen (Kunstforeningen GL STRAND) 2011, Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 2011, pp. 40-50.

Afbeelding 6

Christoph Schlingensief, *Bayreuth*, 2004-2007, Opera, Bayreuth. Foto's: <<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044>> (25 juli 2012).

Afbeelding 7

Christoph Schlingensief, *Animatograph – Iceland-Edition. (House of Parliament/House of Obsession) Destroy Thingvellir*, 2005, installatie, beeld van installatie in Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wenen. Foto: Michael Strasser.